

Pod względem metodologicznym *Słownik rymów Cypriana Norwida* prezentuje poziom bardzo wysoki. Opracowanie materiału jest nadzwyczaj staranne, a zarazem przystępne. Trzeba jednak zwrócić uwagę na parę niedopatrzeń korekty (tym bardziej że do książki nie została dołączona errata!). Pół biedy, jeśli w grę wchodzi błąd literowy, np. opuszczenie *i*: *o tyrani* zamiast *o tyranii* (pod hasłem *-ani / -anii*); na szczęście kwalifikator Ms po wyrazie sygnalizuje tu, o jaki wyraz chodzi. Albo hasło *-ystrze / -ystrze*, pod którym figuruje jedno tylko zestawienie: *W ... najprzeczystsze / bystrze*. Gorzej, gdy na skutek błędu zakłócona zostaje przyjęta w *Słowniku* zasada formułowania hasła. Z tego punktu widzenia zbyt jest hasło *-acka*; para rymowa, która pod nim figuruje *znieacka / schadzka*, powinna być przesunięta do hasła następnego: *-acka / -adzka*.

Książka, o której tu piszę, a która powstała dzięki benedyktyńskiej pracowitości dra Mariana Jeżowskiego, jest zapewne ostatnim słownikiem rymów sporządzonym ręcznie, bez komputera. W takim trybie autor zrobił i tak ogromnie wiele, nie miałyby więc sensu zarzucać mu, że pozostawił odbiorcom trud docierania do innych jeszcze problemów związanych z rymowaniem Norwida. Natomiast dzięki technice komputerowej można będzie w pracy nad następnymi słownikami rymów wyłowić i zsumować pewne liczby, uzyskać jeszcze więcej gotowych informacji, np. sumaryczne dane o użyciu w pozycji rymowej różnych form gramatycznych, o frekwencji rymu gramatycznego pełnego (końcówkowego) i sufiksalnego, półgramatycznego i gramatycznego, o proporcjach rymów otwartych (zakończonych samogłoską) i zamkniętych (zakończonych spółgłoską), co ma istotne znaczenie dla oceny dążności do modelowania wygłosu wersu. Warto też – u poetów posługujących się zarówno wierszem rymowanym, jak bezrymowym – podawać częstotliwość form wyrazowych w końcowej pozycji obu typów wersu. Wymieniam te zagadnienia tylko przykładowo, z nadzieją, że pracujący z pomocą komputera badacz wiersza odkryje jeszcze inne zakresy informacji, które dadzą się ująć jako elementy „wiedzy gotowej”, ułatwiające i inspirowane pracę nad językiem poetyckim.

## Elżbieta F e l i k s i a k – NORWIDOWSKA CAŁOŚĆ?

Grażyna H a l k i e w i c z - S o j a k. *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*. Toruń 1998, ss. 226.

Autorka recenzowanej książki postawiła sobie zadanie tyleż ambitne, co ryzykowne. W sytuacji, gdy nie ma zgody wśród badaczy co do tego, czym jest Norwidowska „całość” jako jedno ze słów-kluczy, jako pojęcie i jako przedmiot myślenia o pełni, Grażyna Halkiewicz-Sojak podjęła próbę syntetyzującego rozważenia problemu. Swoją argumentację rozwija na tle w miarę rzetelnie scharakteryzowanego

dorobku norwidologii w tym zakresie<sup>1</sup>. Przywołując poszczególne ujęcia interpretacyjne i wnioski, nie zapomina o tym, że ich daleko idące zróżnicowanie ma – na ogół dość oczywisty – związek z odmiennością stanowisk badawczych i filozoficznych. Ze swej strony nie zdecydowała się jednak na dokonanie wyraźnego wyboru takiego punktu widzenia, który by umożliwił skupienie uwagi na pytaniu o Norwidowskie zarysy całości jako pełni rzeczywistego bytu i jako jasno określonego celu człowieka walczącego z chaosem. Zamiast tego proponuje sprowadzić problem do pytania o hermeneutyczną funkcję poetyckich obrazów „całości”, pojmowanej przez nią jako kategoria porządkująca na poziomie tekstu dychotomiczne prezentacje świata. W rezultacie sam przedmiot badań zdaje się umykać z pola widzenia autorki: całością nazywa ona „obszary tego, co niewyraźne” (s. 10), a tytułowe zestawienie „tajemnicy i prawdy” zapowiada – jak się okazuje – minimalizm poznawczy.

A przecież u Norwida „całość” jest pojęciem odsyłającym do tego, co rzeczywiste, a co tylko w ułomnym ludzkim świecie przybiera postać bolesnej konkretności fragmentarycznego odbicia. Dlatego „całości” towarzyszą u niego „brak” i „dopełnienie”. Te trzy pojęcia współtworzą – z czym zgodzi się większość norwidystów – dominantę Norwidowskiej poezji i myśli. Wskazują one na chrześcijańskie źródła wyobraźni poetyckiej i intelektualnej, kreującej świat słów, które pośredniczą między prawdą życia a bytem żyjącym w prawdzie. Norwid myśli o „całości” jako o Prawdzie otwartej na życie. Różnymi sposobami, także poprzez obrazy poetyckie, wskazuje na osobowy wymiar tej relacji i umieszcza ją w przestrzeni dialogu między ludźmi i między człowiekiem a Bogiem. W duchu arystotelesowskiego i tomistycznego realizmu ukazuje człowieka historycznego, który poszukuje i błądzi, ale który tym samym tworzy własną drogę życia, z nadzieją na przyszły udział w obiektywnej i prawdziwej całości. Jest to u Norwida droga doświadczenia sąsiadującego z pozorem. Podążanie nią oznacza poszukiwanie przejścia od tego, co się tylko wydaje, do tego, co naprawdę *j e s t*. Bywa więc opisywana językiem pojęć i obrazów, które mają u podstaw zarówno ambiwalencję, jak i kontrastowe zestawienia, wskazujące na możliwość wyboru lub tło sytuacyjne. Droga życia nie jest wolna od mroku, tajemnicy, niejasnych marzeń i snów. Jej domeną jest doświadczenie cząstkowe: jasność wydobywana z ciemności przez tych, którzy mają siłę tworzenia i realizowania swoich doczesnych celów. Ale dopiero całość rzeczywista, cel eschatologiczny, jest domeną światła.

Grażyna Halkiewicz-Sojak redukuje w swojej książce pytanie o Norwidowską „całość” do pytania o rekonstrukcję całości ludzkiego doświadczenia. Przypisuje przy tym tak wielką rolę upodobaniu poety do dualistycznych, kontrastujących zestawień, że w jej koncepcji interpretacyjnej nie ma już miejsca nawet na pytanie o drogę jako „całość” spójną i transcendentalnie realną. We *Wstępie* do omawianej książki mowa jest o tym wprost: „[...] dychotomiczne kategorie mogą być w twórczości Norwida

---

<sup>1</sup> Wielu badaczy Norwida zajmowało się tematem „całości” przy okazji rozważań o innej dominancie; wyłącznie na ten temat zob.: *„Całość” w twórczości Norwida*, red. J. Puzynina i E. Teleżyńska, Warszawa 1992.

metaforami «całości» – metaforami niejednoznacznymi, ewokacyjnymi. Rolę poetyckich obrazów «całości» mogłyby odgrywać zwłaszcza te spośród nich, których elementy są amorficzne, zatarte, nie wykrystalizowane lub nie mają określonych przestrzennych czy czasowych granic” (s. 10). Namysł badawczy zamyka się tu w immanentnym kręgu pytań o sens, a nie o rzeczywisty dramatyzm Norwidowskich obrazów drogi do celu zakotwiczonego w wieczności. Pole semantyczne „całości” okazuje się w takim ujęciu wartością paradoksalnie ukrytą, a prawda i tajemnica stają się niemal synonimami w immanentnym świecie wykreowanym przez słowo poetyckie.

Konsekwencją takiego wyboru zadania badawczego jest kompozycja książki, skupionej nie tyle na wieloaspektowej wizji „całości”, ile na literackich wariantach podstawowych dychotomii, uznanych przez autorkę za kluczowe dla Norwida. W myśl wstępnego założenia (hipotezy hermeneutycznej) dychotomie te, formułowane przez poetę pojęciowo lub wyrażane za pośrednictwem metafor i paraboli, są ściśle związane z jego koncepcją słowa i – jak sądzi autorka – dzięki dialektycznej grze znaczeń wewnątrz tekstu mogą pełnić funkcje integrujące doświadczenie w „całość” słowa i jej pochodne. W „całości” tak zdefiniowanej przez Grażynę Halkiewicz-Sojak antynomie trwają jednak nadal, do końca nie przewyciężone. Nawet „całość słowa” pozostaje więc, przy takim ujęciu badawczym, zdeintegrowana: „Niezależnie od tego, jak rozległy obszar jest przez poetę penetrowany, jego «całość» ma zawsze jasną i ciemną, wypowiedzianą i przemilczaną stronę” (s. 217). Autorka zdaje sobie z tego doskonale sprawę, ale przecież taka właśnie była jej wstępna hipoteza, uzasadniana następnie w toku argumentacji na wybranych przykładach.

Punktem wyjścia argumentacji autorka uczyniła opis powszechnie znanego stanu świadomości romantycznej, która zmagająca się z interpretacją rzeczywistości w sytuacji kryzysu racjonalistycznej wizji świata. Analizę problematyki Norwidowskiej poprzedza więc rozdział I. *Romantyczna wędrówka cytatu z Szekspirowskiego „Hamleta”*, poświęcony omówieniu kilku utworów polskiego romantyzmu pod kątem różnorodności literackich obrazów *numinosum*, traktowanego jako domena „tajemnicy”. Osią wywodu nie jest jednak tło filozoficzne przemian wyobraźni poetyckiej, które pojawia się dopiero na poziomie wniosków uogólniających obserwacje szczegółowe. Na plan pierwszy została wysunięta intertekstualna analiza funkcji, jakie w tych utworach (są to: I część *Dziadów*, *Maria*, *Sen srebrny Salomei*, *Czarne kwiaty*) pełni – zdaniem Grażyny Halkiewicz-Sojak – kontekst słynnej kwestii Hamleta: „Więcej jest rzeczy w niebie i na ziemi, / Niż się wydaje naszym filozofom” (przekład S. Barańczaka). Jest to z pewnością pomysł interesujący, ale dokonany tym sposobem porównawczy przegląd romantycznych wariantów „tajemnicy” wnosi niewiele nowego do wiedzy na temat romantycznej interpretacji rzeczywistości i do rozumienia wybranych utworów. Obecność tego rozdziału w książce wydaje się w tak rozbudowanej formie niekonieczna. Wskazanie na odrębność strategii poetyckiej Norwida w *Czarnych kwiatach* jest dość oczywiste: egzegeza słowa w jego różnych postaciach i funkcjach zamiast prób integracji drogą ludowej magii, szaleństwa czy mistycyzmu. Natomiast nie jest już oczywiste, lecz uwarunkowane perspektywą badawczą autorki – jej immanentyzmem epistemologicznym, rozmijającym się znacznie ze stanowiskiem Norwida – stwierdzenie, jakoby samo słowo było dla Norwida

„szczeliną poznania” i „ścieżką prowadzącą do rekonstrukcji całości” (s. 52). Może to wina obranego tropu interpretacyjnego, jakim był cytat z Szekspira? Bo przecież właśnie w *Czarnych kwiatach* widać wyraźnie, że drogą do całości jest człowiek jako osoba na drodze. Zadaniem recenzenta nie jest jednak narzucanie własnej interpretacji. A Grażyna Halkiewicz-Sojak konsekwentnie dąży do uzasadnienia swojej hipotezy na gruncie przyjętych założeń.

Dwa kolejne rozdziały przynoszą charakterystykę dychotomicznych jakości, stanowiących podstawowe opozycje, wokół których Norwid buduje swoje refleksje i obrazy poetyckie, uznane przez autorkę książki za metafory „całości”: II. *Norwidowska koncepcja słowa wobec opozycji „jasności” i „ciemności”* oraz III. *Między milczeniem a wygłosem*. Rozdziały te zajmują najobszerniejszą, centralną część książki. Obfitują one w szczegółowe, wnikliwe analizy, których celem jest odpowiedź na pytanie o to, jak dalece uogólnienia na temat *Czarnych kwiatów* są słuszne wobec całej twórczości Norwida. Autorce chodzi tutaj o „rolę słowa nie tylko jako środka wyrazu i elementu literackiego tworzywa, ale także jako kategorii umożliwiającej wejście w tajemnicze sfery rzeczywistości” (s. 54).

W rozdziale II wywód skupia się najpierw na słowie jako „temacie poetyckim” w pierwszej dekadzie twórczości. Okres warszawski reprezentuje tu m.in. wiersz *Dumanie* (I). Autorka zwraca uwagę na sposób kształtowania się wizji świata, której dynamika zmienia się wraz z przejściem od alegorycznych i symbolicznych funkcji obrazów „ziemi jałowej” do refleksji nad językiem, nad słowem *nigdy*, ewokującym swoją wielowarstwową semantyką wymiar transcendentalny: „«Szczelina» otwierająca perspektywę wieczności, której człowiek nie znalazł w ciemnym pejzażu, odsłoniła się w języku. Słowo *nigdy* odsyła bowiem do znaczeń, które przekraczają doświadczenie egzystencji uwięzionej w czasie” (s. 56). Znamienne dla redukcji interpretacyjnej, związanej z przyjętą w tej książce „hipotezą sensu”, jest zakłopotanie autorki wobec zakończenia wiersza z jego wezwaniem do pieśni o Miłości, Wierze i Nadziei. Na tle smutku i pesymizmu pierwszej części utworu uważa ona (w stereotypowym kontekście *Marii Malczewskiego*) ten „apel moralisty” za „deklaratywny i nieprzekonywający”. A przecież wystarczyłoby zamiast ewokującego „słowa” pomyśleć o antropologii chrześcijańskiej. O podobnych kłopotach można mówić w związku z interpretacją wierszy *Do mego brata Ludwika* czy *Znów legenda*. Ostatecznie refleksja badawcza prowadzi do wniosków potwierdzających wstępną hipotezę o nierozwiązywalnych antynomiach wskazujących na całość: „Norwid dostrzega analogię między dwoistością człowieka a dualizmem słowa – też mającego transcendentną genezę i sens, ale zarazem funkcjonującego w wymiarze społecznym i horyzontalnym” (s. 76). W tymże rozdziale mowa jest następnie o kategoriach „jasności” i „ciemności” w „dyskursie nie tylko poetyckim”, gdzie są one narzędziem literackiej polemiki albo „opalizują znaczeniowymi odcieniami, ale odnoszą się przede wszystkim do duchowości” (s. 84). W rozdziale tym motyw dychotomiczności „słowa” zatracą się niekiedy wobec daleko idącego poszerzenia zakresu. Bywa, że wywód sprawia wrażenie rozbudowanej dygresji, jak np. w rozważaniach o „narodzie”, „społeczeństwie” i „ojczyźnie” w kontekście szczegółowo relacjonowanych

koncepcji Cieszkowskiego. Odbywa się to jednak konsekwentnie pod znakiem różnicy między poszczególnymi odmianami języka (s. 86).

Rozdział III uzupełnia opis Norwidowskich dychotomii o parę pojęć: „milczenie” i „wygłos” („cisza” i „dźwięk”), których rola została zbadana na przykładzie kilku wierszy młodzieńczych, poetyckich dialogów z cyklu *Pięć zarysów*, poematu *Assunta* oraz esejów *Białe kwiaty* i *Milczenie*. W niemal wszystkich interpretacjach dominuje podkreślanie analogii między „ciszą” („milczeniem”) a „ciemnością”. Autorka twierdzi, że podstawą ich wzajemnej bliskości w poezji Norwida jest rola tła: „są one pewną potencjalnością” tak w aspekcie przestrzeni poetyckiej, jak i w wewnętrznej przestrzeni człowieka. W wierszach młodzieńczych funkcja ta pozostaje niedookreślona: „Obydwa aspekty są paralelne, występuje między nimi wyraźny, chociaż nie poddający się do końca zracjonalizowaniu związek” (s. 123). Później, szczególnie w wierszu *Ruiny* z cyklu *Pięć zarysów*, autorka dostrzega – dominujący w jej argumentacji – epistemologiczny motyw „całości” budowanej na antynomiach. Ciemność i cisza tworzą już wspólnie pejzaż fragmentaryczny, który „staje się nadrzędną metaforą – rodzajem paraboli, obrazującej charakter ludzkiego poznania – fragmentarycznego i nie ogarniającego «całości» [...] «Milczenie» wskazuje natomiast przede wszystkim na kontemplację tajemnicy, przy czym raczej na stosunek człowieka do niej niż na jej istotę i wymiar ontyczny” (s. 132). W *Assuncie* milczenie prowadzi już wprost ku przecuciu całości.

W toku analizy *Białych kwiatów* i *Milczenia* Grażyna Halkiewicz-Sojak wysuwa na plan pierwszy sprawę wieloznaczności i przywołuje w związku z tym kontekst symbolizmu. Jest to być może najciekawszy i najbardziej odkrywczy fragment książki. Autorka przeprowadza, w dialogu z dorobkiem norwidologii w tym zakresie, komparatystyczny wywód na temat usytuowania Norwida wobec symbolizmu. Bierze przy tym pod uwagę dwie płaszczyzny odniesienia: poezję (w szczególności francuską) i plastykę. Jeżeli chodzi o poezję, to stwierdza, co prawda, „pewne zbieżności między refleksją symbolistów a Norwidowską koncepcją ciszy i milczenia” (s. 149), ale dodaje zaraz, że „poza cienką warstwą miejsc wspólnych krają się fundamentalne różnice” (s. 150). Podstawą tej diagnozy jest charakterystyka liryki drugiej połowy XIX w., zaproponowana przez Hugona Friedricha, przy czym autorka sygnalizuje przede wszystkim analogię między Norwidem a Stéphane’em Mallarmé. Fundamentalne różnice dotyczą, jej zdaniem, zarówno struktury wyobraźni, jak i przede wszystkim hierarchii wartości. W przypadku Norwida trudno bowiem mówić o „pustej transcendencji”. Trzeba przyznać, że w omawianym rozdziale Norwid najwidoczniej zaczyna brać górę nad przypisywaną mu teorią. Przy Norwidowskim „milczeniu” nie ma już „dychotomiczności”, a pozostaje „wieloznaczność”, wskazująca na „całość” transcendentną. W końcu nawet owa „wieloznaczność” okazuje się właściwie znakiem mnogości od początku zintegrowanej i jednak dowiadujemy się o harmonii kształtującej się w sposób naturalny w postaci syntezy sztuk. W podrozdziale 5. *Dwie odmiany syntezy sztuk* autorka wymienia wreszcie (po raz pierwszy i jedyny!) *Fortepian Szopena*. Niestety, kluczowy dla Norwidowskiej idei „całości” utwór o roli wielkiego człowieka-artysty pojawia się w książce poświęconej tej idei jedynie marginesowo. Mówi się mianowicie o nim jako o wierszu, „w którym Norwid tworzy

obrazy poetyckie sugerujące, że są ekwiwalentem muzyki” (s. 156). Doprawdy, czy w kontekście roztrząsanej problematyki nie ma tam aby spraw ważniejszych?

Przy okazji problemu syntezy sztuk autorka omawia upodobania Norwida w zakresie malarstwa. W szczególności skupia się na jego fascynacji Rafaelem – w kontekście możliwych związków z francuskim akademizmem i – przede wszystkim – z Bractwem św. Łukasza oraz prerafaelitami. Konkluzje jej może nazbyt obszernej argumentacji są bardzo interesujące i dotyczą filiacji z symbolizmem. Podobnie jak to było w przypadku poezji, również na gruncie plastyki autorka uzasadnia tezę, że koncepcje estetyczne Norwida są odległe od symbolizmu redukcyjnego: „Jeżeli zatem można mówić o filiacjach Norwida z symbolizmem, to w literaturze – jedynie z symbolizmem poezji romantycznej; w malarstwie i koncepcjach estetycznych – z symbolizmem artystycznych konfraterni. Jedynie w tym drugim aspekcie uzasadnione wydaje się dopatrywanie u Norwida waloru antycypacji zjawisk późniejszych, wyrastających z tego nurtu” (s. 165). Trudniej zgodzić się z innym wnioskiem, stwierdzającym związek wielonurtowości Norwida z eklektyzmem jego czasów jako cechą znamiennej dla epoki: „wiek XIX był eklektyczny – używam tego określenia bez pejoratywnego zabarwienia. Uważam bowiem, że ów eklektyzm wynikał z poszukiwania «całości», o której dziewiętnastowieczni nie wiedzieli jeszcze tego, że została w kulturze europejskiej bezpowrotnie (zapewne?) stracona” (s. 165). Niezbyt to konsekwentne wobec poprzednich wywodów na temat francuskiego symbolizmu, ale też uprzytamnia nam to dekonstruktywistyczne elementy w obranej przez autorkę metodzie.

Najmniej przekonującą częścią książki jest zamykający ją rozdział IV. „*Krzyż jako metafora „całości” w twórczości Norwida*. Punktem wyjścia jest „poszukiwanie integrującej paraboli” (s. 166), jako że dopiero w ostatnim rozdziale autorka zwraca uwagę na to, co u jej czytelników budziło niepokój od początku: „Rozważane dotąd metafory i symbole akcentowały dychotomię. W twórczości Norwida równie silnie podkreślanym wątkiem problemowym jest jednak także potrzeba mediacji przezwyciężającej sprzeczności” (s. 167). W kontekście takich wierszy, jak *Królestwo* oraz *Idee i prawda* rozwinięty został najpierw temat „góry” i „dołu” w połączeniu z dobrze znanym Norwidowskim postulatem przekraczania antynomii, porządkujących ludzki świat. Nie powinno dziwić, że następnie autorka, zafascynowana dychotomicznością, zadaje (retoryczne dla tych jej czytelników, których jednak interesuje bardziej problem „całości”) pytanie o to, „czy istnieje w Norwidowym świecie poetyckim jakaś niedualistyczna i nie oparta na przeciwstawieniu metafora «całej prawdy» o ludzkiej kondycji” (s. 170). I zaraz daje odpowiedź, redukującą pole możliwych (a nawet i już spotykanych w norwidologii) rozwiązań: „We wcześniejszych interpretacyjnych wzmiankach pojawił się motyw, który odgrywa taką rolę. Jest to motyw krzyża”. Następnie, zdefiniowawszy ten motyw w tytule podrozdziału 2. *Niezmienny znak wartości w zmieniających się kontekstach*, autorka rozpoczyna chronologiczny przegląd rozmaitych form występowania i funkcji „krzyża” w twórczości Norwida. Przegląd ten jest w gruncie rzeczy pomyślany tak, że zupełnie zatracą się właściwy problem, a mamy raczej do czynienia z chaosem niesionym przez przytoczenia kolejnych tekstów. „Krzyż” bywa więc tu zarówno rekwizytem

w przestrzeni poetyckiej, jak i figurą najróżniejszych spraw. Oto garść przykładów: „męczeństwo u progu chrześcijaństwa” (s. 172), „poetycka ilustracja centralnego przesłania Ewangelii” (s. 178), „wzór całości” (s. 180), „centrum na przecięciu róży wiatrów” (s. 183), „uniwersalny pomnik «Ojczyzny» – konkretnej, polskiej” (s. 186), „wewnętrzny wzór narodowego życia” (s. 189), „kształt historiozoficznej koncepcji” (s. 190), „parabola dziejów” (s. 191), „symbolika krzyża towarzyszy również «gladiatorskiej» stylizacji podmiotu” (s. 1972) i wiele innych tego typu. Przy okazji autorka omawia skrótowo takie tematy, jak stosunek Norwida do mesjanizmu, do emigracji, do ojczyzny, narodu i Europy, jak kwestia nadinterpretacji w przypisywaniu symboliki i sacrum obrazom opartym na konkretach. Jest tak, jak gdyby nie zdawała sobie sprawy z faktu, że są to problemy nieraz już gruntownie analizowane również w kontekście symboliki krzyża. Należałoby gruntowniej sięgnąć do podstawowych prac z tego zakresu: do licznych artykułów Józefa Tischnera z lat osiemdziesiątych (jego nazwisko w ogóle się nie pojawia!), do wydanej w 1994 r. książki Stefana Sawickiego *Wartość – sacrum – Norwid*, do (pozwolę sobie na uwagę „pro domo sua”) mojego artykułu *Wschód i Zachód jako wartości w Norwidowskiej przestrzeni Krzyża*<sup>2</sup>. Trudno mówić w rezultacie o spójności tych rozważań. Aksjologiczna przestrzeń krzyża właściwie nie została zarysowana. „Krzyż” został z jednej strony zabsolutyzowany jako jedyna figura służąca u Norwida integracji, a z drugiej strony nie wydobyto jego rzeczywistej funkcji semantycznej – jest on przecież figurą drogi i zbawczego środka, a nie „całości”.

Podsumowując, można chyba stwierdzić, że niekonsekwencje i niespełnienia w tej ambitnie i interesująco pomyślanej książce mają swe źródło w samym sformułowaniu tematu. Zostały tu mianowicie niezbyt fortunnie połączone różne punkty widzenia: tekstualny i metafizyczny. A żaden z nich nie został zdefiniowany do końca.

Alina M e r d a s RSCJ – NORWIDOWSKI „KOŚCIÓŁ OGROMNY”

Ryszard Z a j ą c z k o w s k i. „Głos prawdy i sumienia”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*. Wrocław 1998.

Studium Ryszarda Zajączkowskiego „Głos prawdy i sumienia” to próba „ukazania całości poglądów Norwida dotyczących zagadnień eklezjalnych, wyśledzenie historycznych uwarunkowań tych przemyśleń i ustalenie stopnia ich oryginalności oraz tego, jak dalece mogą zapłodnić współczesną myśl o Kościele” – jak czytamy

<sup>2</sup> W: *Dzieje Lubelszczyzny*. T. VI cz. II. Red. J. Mazurkiewicz, H. Zins. Warszawa 1991 s. 305-325.