

ORALNOŚĆ, PIŚMIENNOŚĆ I XIX-WIECZNA KRYTYKA CYWILIZACJI DRUKU

PRZYPADEK NORWIDA

PAULINA ABRISZEWSKA

Romantyczna literatura egzystowała dzięki różnym mediom. Z jednej strony był to druk (często finansowany przez autorów), z drugiej były to rękopisy, które krążyły w kręgu przyjaciół, czasem ginęły, ku irytacji autorów (i rozpaczliwych historyków literatury), lub były kopiowane. Obok tego równie ważny był nurt równoległy: zjawisko, które Jack Goody nazywał lektooralnością (Goody 2012, 230 i dalej): tradycja głośnego czytania jako wieczornej rozrywki, publiczne czytanie utworów, prelekcje, wykłady itd. oraz quasi-oralność¹ bytująca w salach: „turnieje wieszczów”, improwizacje poetów. Różnorakie media nieustannie wchodziły ze sobą w interakcje, uzupełniały się, pełniły nieco inne funkcje. W przypadku polskiego romantyzmu emigracyjnego wiązało się to nie tylko ze zmianami cywilizacyjnymi, ale również ze specyficzną sytuacją społeczności Polaków na obczyźnie. Rozbitą infrastrukturę kulturalną na ziemiach polskich miała rekompensować działalność kulturalna emigrantów – zakładanie towarzystw naukowych, instytucji opiekuńczych, oświatowych. Nawet jeśli w Paryżu, o którym Bogusław Dopart pisze, że miał „stać się – wysiłkiem Wielkiej Emigracji – zewnątrzkrajową kulturalną stolicą Polski” (Dopart 2013, 102), nie panowała tak dokuczliwa dla romantyzmu krajowego cenzura, to jednak konieczny był ogromny wysiłek budowania infrastruktury kulturalnej. Zarówno na emigracji, jak i w kraju najważniejszym wyzwaniem była integracja, przepływ informacji. Jak pisze Dopart: „Na bliższe zaznajomienie się z emigracyjną poezją czy

PAULINA ABRISZEWSKA – filolog, filozof, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. E-mail: pabrisz@umk.pl

¹ „Quasi”, ponieważ zjawiska te potrzebowały fundamentu w postaci kultury piśmiennej.

kulturą w okresie romantyzmu pozwalały podróże zagraniczne oraz lektury nielegalnie pozyskanych egzemplarzy (tajna poczta, przemysł księgarski etc.); fragmentaryczną znajomość dawały np. obieg kopii rękopiśmiennych, potajemne czytanie zbiorowe, pamięciowe przyswajanie tekstów” (Dopart 2013, 103). Zatem rękopisy, głośne czytanie zbiorowe, uczenie się na pamięć były medialnymi nurtami wyznaczającymi kształt obiegu kulturowego. Jeszcze bardziej interesujące jest to, co pisze Dopart o emigracyjnym romantyzmie, podkreślając, jakim ograniczeniom podlegał: niepewność społeczna, ekonomiczna, egzystencjalna, ale czytamy również o polskich emigrantach: „Jako zbiorowość pozostają ci literaci i artyści obiektywnymi reprezentantami cudzoziemskiej kultury mniejszościowej, wcielonej w mikroskopijne struktury” (Dopart 2013, 105) i jako ta mniejszość wybierają różne ścieżki – zasklepienia się w anachronicznym kulturowaniu tradycji, czy też wręcz przeciwnie – poszukiwania nowych form dla swojej tożsamości. „Wszyscy oni jednak nie słyszeli wokół siebie żywej, zmiennej polszczyzny, nie spotykali ludzi różnych stanów, ludzi z krwi i kości, prowadzących zwykłe życie nad Wisłą, Wartą i Nidą, jakby powiedział Norwid, nie mieli wokół siebie w integralnej postaci ani świata kontuszonego, ani Polski przemienionych kołodziejów. Mogli tworzyć mity polityczne, wielkie symbole pamięci, ale usuwał im się spod stóp ojczysty temat współczesny, konkretny ludzki, nowe formy życia, dopraszające się nobilitacji artystycznej; nawet »czuły słuchacz« czy zjadacz chleba z utajoną duszą anielską, po prostu odbiorca, czytelnik, stawał się personą widmową, kimś nieczytelnym” (Dopart 2013, 105).

Rozbicie na nurt emigracyjny i krajowy, zanurzenie w świecie technologicznej forpoczty z jednej strony, z drugiej – niemożność korzystania z niej w pełni, alienacja, kulturowe pęknięcie, czy wręcz odcięcie od własnego języka, a obok tego specyficzny układ relacji pomiędzy poszczególnymi mediami decydowały o odrębności polskiej literatury romantycznej. Skomplikowane zależności między oralnością, piśmiennością, drukiem kształtowały polski romantyzm, ale też były przez samych pisarzy dostrzegane. Marek Prejs (Prejs 2009) pisał o późnym baroku jako czasie powrotu do okresu „półpiśmiennego”, udowadniając tym samym, że nie sposób czytać utwory tego okresu bez świadomości napięcia między współobecnymi różnymi systemami komunikacyjnymi: oralnością i piśmiennością. Uważam, że cezurę takiej lektury należy przesunąć jeszcze dalej. Badanie literatury romantycznej również skorzysta na uwzględnieniu perspektywy związanej z zagadnieniami piśmienności i oralności², co

² A inspirująca książka Mirosławy Radowskiej-Lisak pt. *Między oralnością a literackością. Proza wiejska Adolfa Dygasińskiego* (Radowska-Lisak 2015) pokazuje zasadność czytania z tej perspektywy również literatury pozytywistycznej.

więcej, dopiero w tej epoce pojawia się literacka refleksja nad oralnością, piśmiennością, drukiem, co interesuje mnie w szczególności.

W pierwszej kolejności przedstawiam w niniejszym artykule krótki zarys zagadnień, które w badaniach nad polskim romantyzmem były poruszane w kontekście szeroko rozumianej problematyki mediów³. Z jednej strony literatura przedmiotu wydaje się w tej kwestii wyjątkowo skromna, z drugiej jednak rozrzucone w tekstach badaczy romantyzmu różnorakie analityczne uwagi tworzą już dość spory zbiór rozpoznań tego tematu. Celem tego wstępu jest wskazanie potencjalnych ścieżek badawczych. Główna część tekstu jest krótkim rozwinięciem jednej z takich ścieżek. Na przykładzie twórczości Cypriana Norwida przedstawiam romantyczne niuansy pisarskiego rozumienia kategorii oralności oraz pisarskiej refleksji nad kulturotwórczą rolą mediów.

ROMANTYZM PYTAJĄCY. PYTANIE O ROMANTYZM

Jak oralność funkcjonowała w dobie romantyzmu? Walter Ong widzi w romantyzmie formację kulturową, która mogła się narodzić jedynie dzięki technologii, jaką jest pismo. Kategoria oryginalności, egzotyzm, autoanaliza i co z nią związane: inny typ bohatera, poetyka tajemnicy i fragmentu – wszystkie te cechy romantyzmu są według Onga wyrazem ostatecznego „zwycięstwa”⁴ piśmienności nad oralnością. Ong, śledząc upodobanie romantyków do inności, przygląda się (na przykładzie Wordswortha) stosunkowi romantyków do tradycyjnej topiki i stwierdza: „Kontakt noetyczny z rzeczywistością nie był już dłużej utrzymywany przez powtarzanie. Tym, czego teraz potrzebowano, stała się »oryginalność«. Romantyzm i technologia, jak staramy się sugerować, są zwierciadlanym obrazem siebie, jako wytwory dominacji człowieka nad naturą oraz noetycznego nadmiaru, jaki został stworzony przez cyrograficzne i typograficzne techniki gromadzenia i przetwarzania wiedzy, co dominację tę umożliwiło. Zanik toposów dyskursu, zapowiadany przez typowo romantyczną teorię i praktykę Wordswortha, to po prostu jeden z bardziej spektakularnych znaków pomniejszenia czy etioloacji ogromnej i czcigodnej dawnej oralnej ekonomii noetycznej w obliczu rozwoju technologii, odzwierciedlonego i przyspieszonego przez ewolucję mediów komunikacyjnych” (Ong 2009, 35). Takie czytanie romantyzmu z perspektywy zagadnienia oralności i piśmienności nasuwa się w pierwszym rzędzie. To, co znakomicie zaprezentował Ong, można dalej

³ W takim rozumieniu, jakie znajdziemy u Waltera J. Onga (Ong 1992) czy też Erica A. Havelocka (Havelock 2007).

⁴ To rzecz jasna uproszczenie. Po pierwsze, nie ma to zabarwienia wartościującego, po drugie, oralność nie znika ostatecznie.

rozwijać, przedstawiając specyfikę romantyzmu, wynikającą właśnie z jego uwikłania w sytuację dominacji medium pisma i druku.

Druga badawcza alternatywa to – wbrew stwierdzeniu o „ostatecznym zwycięstwie pisma” – poszukiwanie śladów oralności w XIX wieku. W ten sposób kilkanaście lat temu czytała wybrane utwory polskiego romantyzmu Alina Opacka. Autorka książki pt. *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*⁵ w interesujący sposób skorzystała z narzędzi Onga, oświeclając między innymi kontrowersje związane z problematyką autorstwa nowogreckich pieśni Józefa Dunina-Borkowskiego. Kategoria oralności pozwoliła jej na postawienie tezy, że są one „próbą imitacji improwizacji Greków” (Opacka 2006, 147). Kolejny temat podjęty przez badaczkę to np. „oralne residuum” w *Panu Tadeuszu* (Opacka 2006, 44–97). W tym miejscu z pożytkiem można przytoczyć głos polemizujący z książką Opackiej. W skrócie zrekapituluję ów tekstowy „agon”, ponieważ stanowi on znakomity punkt wyjścia do refleksji nad badaniami dotyczącymi „dziewiętnastowiecznej oralności”.

W swojej recenzji książki Opackiej pt. *Oralność romantyczna – ślad czy narzędzie mitologizacji? Wokół książki Aliny Opackiej* Agnieszka Karpowicz punktuje słabości wyводу badaczki: chaos pojęciowy (Karpowicz 2009, 132), brak „sfunkcjonalizowania i zoperacjonalizowania” kategorii oralności (Karpowicz 2009, 130), wreszcie sprowadzenie myśli Waltera Onga „do schematycznego zestawu cech oralnych właściwym kulturom przedsiębiorczym” (Karpowicz 2009, 132)⁶. I wypada stwierdzić, że autorka recenzji do pewnego stopnia ma rację. Nie zgodziłabym się jednak z Karpowicz, że Opacka nie wychodzi w swoich analizach poza poziom poetyki – przykładem tego są przywołane przez mnie powyżej tezy Opackiej dotyczące Dunin-Borkowskiego. W tym przypadku nie jest to prosta aplikacja teorii, będąca celem samym w sobie. Ongowskie narzędzia pozwoliły Opackiej skonkludować spór dotyczący autorstwa nowogreckich pieśni⁷. Jednakże moim celem nie jest ani obrona Opackiej, ani kontynuacja krytycznego odczytania jej książki przez Karpowicz. Interesująca jest już sama kontrowersja i „spór” tych dwóch tekstów okazuje się płodny poznawczo dla potencjalnego czytelnika-badacza. Dlaczego? Ponieważ właśnie dzięki tej polemice wyłaniają się pewne możliwe pytania, ścieżki, których wyznaczenia

⁵ Książka *Trwanie i zmienność...* została opublikowana już w 1998 roku (Opacka 1998), następnie stała się częścią kolejnej książki badaczki (Opacka 2006), do której będę się odwoływać w niniejszym artykule.

⁶ W pewnej mierze Karpowicz ma rację. Jednak problem korzystania z rozbudowanej i bogatej teorii zawsze wiąże się z redukcją.

⁷ Istotne są też szczegóły, np. Opacka używa określeń takich jak „epopeja oralna”. Warto byłoby tu sięgnąć do ustaleń Goody’ego, który uważa, że epos jako taki nie jest gatunkiem oralnym, ale wczesnopiśmiennym (Goody 2012, 222–223).

według Karpowicz w tekście Opackiej zabrakło, plus te, które jednak Opacka na swej badawczej mapie zakresła. Zasadniczo wadą książki Opackiej według Karpowicz jest pomijanie ważnych w ramach tego zagadnienia kwestii, takich jak: „improwizacje, turnieje wieszczów, odczytywanie poezji w gronie przyjaciół i inne” (Karpowicz 2009, 131)⁸. W efekcie recenzja wskazuje kolejne możliwości eksploracji tego tematu. Zadaje też Karpowicz pytanie, czy nieprecyzyjne słowo ‘ślad’ oznacza „kulturę romantyczną jako jeszcze oralną, czy też półpiśmienną, która była udziałem artystów i odcisnęła się na ich twórczości, czy też o naśladowanie albo trwałość wzorców pierwotnej formy sztuki słowa, czyli relikty archaicznej oralności w tekstach?” (Karpowicz 2009, 131).

Literatura przedmiotu jest jednakże w kontekście czytania polskiej literatury romantycznej z perspektywy koncepcji Onga (i szerzej – medioznawczej) nader skromna. Opacka, z tego, co wiem, jest tutaj pionierem, a w połączeniu z krytycznym odczytaniem jej książki przez Karpowicz wyłaniają się kolejne możliwe do eksplorowania pola tematyczne. Z drugiej jednak strony, nawet jeśli ustalenia medioznawców nie pojawiają się w badaniach nad romantyzmem, to nie oznacza to braku tego wątku. O świadomości piśmiennej⁹ w kontekście Norwida pisała np. Zofia Mitosek (Mitosek 1986).

„Mikro-kompendium” tego zagadnienia stanowi również artykuł hasłowy Michała Kuziaka (Kuziak 2013), w którym autor dokonuje rekapitulacji podjętych tematów, rozpoznanych zjawisk dotyczących śladów oralności w romantyzmie. Hasło zaczyna się od następującego stwierdzenia: „Romantyzm to epoka, w której możemy obserwować zerwanie z formułą literatury, zakorzenioną w oralności i przejście do pojmowania literatury jako piśmiennictwa. Można tu np. przypomnieć o eksponowanym przez Kazimierza Wykę przejściu Mickiewicza od »opiewam« do »opisuję« w inwokacji *Pana Tadeusza*, o ironicznych grach Słowackiego z wywodzącą się ze świata oralnego formułą Muz i figurą poety-śpiewaka” (Kuziak 2013). To chyba najlepszy przykład tego, iż wskazanie romantyzmu jako pewnego punktu granicznego w kontekście przekroju historii dominacji poszczególnych mediów obecne jest też w badaniach nad polską literaturą.

⁸ Nie ma monografii (na jaką niewątpliwie zasługuje) poświęconej instytucji salonu – jakże ważnej zarówno dla romantycznej literatury krajowej, jak i emigracyjnej.

⁹ Wykluczam tu koncepcję Wiesława Rzońcy (Rzońca 1995), który widzi w Norwidzie „poetę pisma” i analizuje jego twórczość z perspektywy Derridiańskiej. Wynika to oczywiście z faktu, że medioznawstwo ma tu pozycję metaperspektywy, z której Derrida i jego koncepcja pisma może być badana. Derrida w żaden sposób nie wychodzi poza, posługując się nomenklaturą McLuhanowską, swoje środowisko medialne – piśmienność. W całym artykule, pisząc o medium, używam tego terminu w klasycznym rozumieniu McLuhanowskim.

Powyższe alternatywy badawcze łączy traktowanie teorii medioznawczej jako metodologii, źródła instrumentarium służącego badaniu literatury romantycznej. Całkiem inną perspektywę oferuje kolejna możliwa ścieżka badawcza: spojrzenie na romantyzm zadające pytanie, w jaki sposób w świadomości romantyków oralność i inne media stają się przedmiotem refleksji. I tak na przykład Mikołaj Sokołowski stwierdza, że „Mickiewiczowska wizja dziejów kultury oralnej najpełniejszą formę otrzymała w prelekcjach paryskich. To tutaj Mickiewicz-profesor konflikt mowy i pisma ujawnił najdobitniej, swej utopii oralnej bronił najzacieklej” (Sokołowski 1998, 155). Autor wiąże Mickiewiczowski mesjanizm z wiarą w słowo mówione. Idąc tą ścieżką, można zadać pytanie: W jaki sposób polski romantyzm świadomie „ogłądał” się na to, co oralne? Jak tę oralność definiował, rozumiał?

Romantyzm pierwszej generacji zwracał się ku kontrkulturze, od pisma ku oralności, i odkrywał pewien brak, pytając na przykład: gdzie nasze – słowiańskie – pieśni, mity? Maria Janion celnie to komentuje, stwierdzając, że polscy romantycy stanęli wobec poczucia amnezji okrywającej mrokiem niepamięci to, co związane z etapem, jak dziś byśmy powiedzieli, oralności w historii kultury słowiańskiej (Janion 2006)¹⁰. Polscy romantycy dostępu do zapisanego *residuum* oralności nie mają, próbują je więc stworzyć. Stąd zwrot ku „folklorowi” – ludowe piosenki stają się fragmentami utworów romantycznych, towarzyszą, obok „książek zbójeckich”, jednemu z pierwszych bohaterów romantycznych wykreowanemu przez Mickiewicza – Gustawowi. Posługując się kategorią zdefiniowaną przez Jana Assmanna (Assmann 2008), należałoby stwierdzić, że romantycy świadomie próbują zrekontekstualizować pamięć kulturową, tworząc w swej literaturze swoistą mitologię. Jeżeli pamięć zbiorowa to twór modyfikujący się, zanikający co kilka pokoleń¹¹, to polscy „wielcy romantycy”, tworzący na emigracji, oderwani od swojej zbiorowości, obserwują postępującą atrofie obecności tego, co polskie, w pamięci kulturowej europejskiej (reprezentowanej przez np. kulturę francuską). Ten rozpad, brak próbują uzupełnić w różnych wymiarach: mitotwórczych (Słowacki, Krasiński), w praktyce wykładowcy-komparatysty (Mickiewicz), usiłując wpisać kulturową pamięć „polskości” w pamięć kultury zachodniej. W sposób oczywisty wiąże się to z zagadnieniem oralności, piśmienności i druku.

¹⁰ Według badaczki romantyzm polski, odkrywszy swoisty rodzaj amnezji narodowej, „przeprowadził nobilitację kultury nieoficjalnej, niejako kontrkultury swojej epoki” (Janion 2006, 27).

¹¹ Assmann stwierdza, że znajdujemy się w tej chwili w momencie zmian, gdyż odchodzi ostatnie pokolenie pamiętające zbrodnie wojenne, a zatem „żywemu wspomnieniu zagraża zagłada, a formy kulturowej pamięci stają się problematyczne” (Assmann 2008, 27).

Druga generacja romantyków (której przedstawiciele wchodzi na literacką scenę około roku 1840), jako spadkobierca pierwszej, problematykę tę komplikuje, rozwija i w efekcie w twórczości „późnego romantyka” Cypriana Norwida znajdziemy już dość wyrafinowaną literacką refleksję na temat oralności, piśmienności, druku, jak również związane z tym poczucie zaniku pamięci kulturowej „polskości”. Pisała już o tym Zofia Stefanowska, podkreślając fakt, że w twórczości Norwida pojawiły się problemy, które u wcześniejszych polskich romantyków nie były obecne, „problemy wyznaczone przez sytuację pisarza w społeczeństwie cywilizacji przemysłowej”, takie jak druk masowy, który spowodował, że „[l]iteratura staje się przedmiotem obrotu handlowego, towarem, a pisarz płatnym producentem dóbr kulturalnych” (Stefanowska 1993, 13). Przejdźmy zatem do przykładu twórczości autora *Vade-mecum*.

ORALNOŚĆ, PIŚMIENNOŚĆ, DRUK. NORWID „OSOBNY”

1. *Norwidowskie aporie*. W trakcie lektury utworów i tekstów dyskursywnych Norwida dostrzec można, że jego twórczość ufundowana jest na różnego rodzaju rozdarcach, napięciach. Przykład takiego „rozdarcia” to często podejmowana przez badaczy Norwida kwestia „romantyczności” poety i jego „nieromantyczności”. Można w tym miejscu zadać pytanie: czy napięcie to jest integralną częścią dzieła Norwida, czy też generują je literaturoznawcy i konieczność historycznoliterackiego „szufladkowania”? Wydaje się jednak, że w większym stopniu to pierwsze. Norwid niewątpliwie został ukształtowany przez świat wartości romantycznych. To one stały się fundamentem myślowym poety, jednakże jest to fundament narażony na ataki. Atakującym jest sam Norwid. Poeta, należący do drugiej generacji romantyków, ma do romantyzmu stosunek ambiwalentny, krytyczny. Dziś moglibyśmy powiedzieć, że dokonuje świadomej dekonstrukcji romantycznego programu, mimo tego romantyzm nadal stanowi dla niego najważniejszy punkt odniesienia. Poza tym autor *Vade-mecum* to, jak pisała Zofia Stefanowska, „pisarz wieku kupieckiego” (Stefanowska 1993), a więc obserwator świata wydającego się już nie pamiętać o romantyzmie. Jednakże sama Stefanowska widzi raczej konieczność poszerzenia definicji romantyzmu, tak aby znalazło się w niej miejsce dla Norwida. Niewątpliwie autor *Promethidiona* w swoim myślowym rdzeniu pozostaje romantykiem, jednakże jego współczesność diametralnie różni się od czasów pierwszej generacji romantyków. Poeta świadomie odcina się od swojej współczesności, czasem nie próbując jej nawet zrozumieć¹². Dlatego między innymi wydaje się anachro-

¹² Oczywiście mam tu na myśli przede wszystkim późną twórczość Norwida.

niczny, osobny, stary (Trybuś 2000). Norwidowska literacka refleksja jest wynikiem pewnego rozdarcia między deklarowanymi wartościami a koniecznością realizowania innych postaw. Nurtujące poczucie nieadekwatności staje się według mnie rdzeniem dzieła Norwida. Na tak ogólnikowym sformułowaniu chciałabym jednak poprzestać i wskazać jeden aspekt „nieadekwatności” poety związany właśnie z jego stosunkiem do tradycji oralnej.

Napięcie między „romantycznością” a „nieromantycznością” idzie w parze z napięciem między piśmiennością a oralnością, które również kształtuje postawę Norwida. W swojej monografii *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida* (Abriszewska 2011) przedstawiałam jako punkt spajający „Norwidowską różnorodność” właśnie styl myślenia hermeneutycznego. Norwid jawił mi się wówczas jako pisarz cechujący się hermeneutyczną wrażliwością poznawczą. Hermeneutyka jest jednym ze zjawisk w kulturze europejskiej będących skutkiem upiśmienia. Z takiej perspektywy autor *Milczenia* jest oczywiście świadomością piśmienną. Jednakże uważam, że obraz ten warto uzupełnić prezentacją Norwidowskiego stosunku do tradycji oralnej. Pracę nad tym uzupełnieniem rozpoczęłam wpisanym równoległe do niniejszego artykułu studium pt. *XIX-wieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida*, z którego wynikające wnioski staną się punktem wyjścia do poniższych ustaleń. Były one następujące: Norwid nie tyle dostrzegał opozycję pismo / oralność, co relację trójczłonową: oralność / pismo (rękopis) / masowy druk. Oralność traktował jednoznacznie pozytywnie, pismo zaś – ambiwalentnie: negatywnie w stosunku do oralności, pozytywnie w stosunku do druku; wreszcie masowy druk zawsze był oceniany przez Norwida negatywnie¹³. Norwid, mimo że jest świadomością zdecydowanie piśmienną, zwraca się ku światu oralności (tak jak on sam go sobie wyobraża) z tęsknotą i z wyraźnie pozytywnym stosunkiem do tego, co oralne. Łączy to Norwida z jego poprzednikami – pierwszym pokoleniem polskich romantyków. „A co różni?” – należałoby jednak spytać. W przypadku autora *Vade-mecum* znaczący jest fakt, że w jego refleksji (zarówno literackiej, jak i dyskursywnej) pojawia się właśnie dodatkowo poziom druku. Druga połowa XIX wieku to rozkwit druku na masową skalę. Właśnie to Norwidowską refleksję umożliwia – poeta widzi w działaniu świat druku masowego, ale ponieważ zjawisko trwa już od jakiegoś czasu, dostrzega też jego skutki. I od świata druku się odcina (deklaratywnie), jednocześnie chcąc utrzymywać się z bycia artystą (a więc między innymi drukować), nie zaś z przygodnych datków. Uwikłany w świat pióra i czcionki na pierwsze patrzy z ambiwalentnym przyzwoleniem, a na drugie z wyraźną niechęcią.

¹³ Szerzej piszę o tym zagadnieniu w artykule pt. *XIX-wieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida* (Abriszewska 2014).

2. Norwid w świecie pisma / druku. Autor *Promethidiona* „rozpisywał” siebie na listy, czasami wręcz wolał tę formę kontaktu zamiast bezpośredniego spotkania. Właśnie w listach pisarza znajdziemy wiele ciekawych tropów. Oto fragment z listu do Marii Trębickiej:

Ktoś niedawno pokazał mi świeżo wyszłe dwa tomy grube po francusku przez kogoś z mych znajomych.... Mówiąc: „A co?” – ja jemu na to odpowiedziałem: „Ziemia obraca się około słońca” – „Cóż to znaczy?” – „To znaczy, że to tylko sześć wyrazów.” I to jeszcze nigdy za życia autora nie publikowanych nawet, bo Kopernik konał i spowiedź swą kończył, kiedy pierwszy egzemplarz drukowany przynieśli mu.

Oto cała historia druku, sławy i prawdy.

[Paryż, sierpień 1856] (Norwid 1971c, 282)

Odmówienie wartości słowu drukowanemu powiązane jest tu z prawdą – dla Norwida wartością naczelną, której druk bynajmniej nie generuje. Masowy druk prawdę odrzuca, dlatego w liście z 1856 roku do Teofila Lenartowicza wykazuje się Norwid „skromnością” i bardzo osobistym stosunkiem do faktu niedrukowania jego utworów:

[...] przeszło pół wieku żaden poeta polski doraźnie prawdy nie kazał – oprócz... kogo?... Mickiewicza, i to tylko w małej części Ksiąg Pielgrzymskich, i Cypriana Norwida – we wszystkim drukowanym i niedrukowanym (i dla tego niedrukowanym)

[Paryż] 19 octobra 1856, Chailot 107 (Norwid 1971c, 296)

Z kolei do Antoniego Zaleskiego pisał Norwid w te słowa:

[...] za cały wieniec mój poczytuję sobie, iż nic dla nikogo osobiście ani dla druku nie pisałem, ani za pieniądze drukowałem, ani żadnych łatwości pozycji, stosunków, koteriów itd. nie używałem – pieśń mą, jakkolwiek połamana jest, tym samym właśnie całą mając, iż atramentem mało pisaną była.

[Paryż, ok. 13 sierpnia, 1858] (Norwid 1971c, 347)

Brak zapisu (już nie wydrukowania, lecz zapisu piórem) staje się tu gwarantem „całości”. Całość rozumiana jest tu jako swoista autonomia wobec czynników zewnętrznych (pieniądze, stosunki). Jednakże listy pozwalają również prześledzić historię Norwidowej walki o drukowanie i uczciwe płacenie za utwory, przekłady. Poniżej cytaty z listu do Joanny Kuczyńskiej podsumowujący to Norwidowskie „rozdarcie”:

[...] czekam tylko na chwilę, w której na czas porządnego pióra i książki się nie dotknę, z kart onych sprzedanych manuskryptów lepię sobie atelier, żeby długo i długo nic nie pisać ani czytać (ale l i t e r a l n i e że mieszkać będę w DZIELE MOIM!!) [...]

[Paryż, koniec marca 1862] (Norwid 1971d, 26)

Porzucić pismo oraz druk i pozostać jedynie w sferze sztuk plastycznych – marzenie sztukmistrza. Ale wyrażone w formie paradoksu – atelier będzie finansowane z dochodów pochodzących ze sprzedaży manuskryptów. Nie pisząc, nie drukując, artysta „literalnie”¹⁴ zamieszka w swoim dziele. To pęknięcie mające swoje źródło w niezgodzie na mechanizmy instytucjonalne powiązane z drukowaniem, a jednocześnie w zależności od owego druku buduje specyficzny styl i retoryczny nerw pisarstwa Norwida.

3. Norwidowskie hierarchie. Pamięć. W kulturach oralnych podtrzymywanie myśli następowało poprzez komunikowanie się (Ong 1992, 58). Wszelka zdobyta wiedza była zawarta w oralnym *residuum* – formułach łatwych do zapamiętania, nieustannie powtarzanych (Ong 1992, 67). Wiedza niepowtarzana znikała. Czytając dzieło Norwida, ma się wrażenie, że odnajduje się w nim podobny wysiłek. Pisarzowi wydaje się towarzyszyć obawa przed rozpadem świata. Czy świata jako takiego? Nie. Chodzi o świat pamięci. Świat pamięci i świat wartości z pamięcią związanych. I na tym polega paradoks pisma – przechowuje ono wiedzę, ale nie w wymiarze osobowym, na co pisarz zwraca uwagę w prelekcjach *O Juliuszu Słowackim* (Norwid 1971b, 427). Formuła prawdy egzystencjalnej¹⁵ przyjęta przez Norwida nie pokrywa się z mądrością ksiąg, mądrością zapisaną. Pamięć w świecie wartości poety zajmuje wysoką pozycję – musi to być pamięć uwewnętrzniona, nie zaś oddelegowana do abstrakcyjnej biblioteki, której poznać nie sposób. To paradoks. Norwid pisze przecież dużo. Zabiega o wydawanie i rozpowszechnianie swoich dzieł. Jednocześnie druk traktuje jednoznacznie negatywnie i nieodmiennie narzeka na nadmiar książek i związany z tym rozpad wiedzy rozumianej jako mądrość zinterioryzowana przez jednostkę i będąca udziałem wszystkich. To, co masowe, autora *Vade-mecum* przeraża. Na każdą zmianę technologiczną patrzy on najczęściej z dwóch perspektyw – dostrzega niesione przez nie zagrożenia, ale też

¹⁴ Warto zwrócić uwagę na grę słów. ‘Literalnie’, czyli ‘dosłownie’, będzie Norwid mieszkał ‘literalnie’, czyli w „swojej literze” – w atelier sfinansowanym przez literę, czyli przez swoje teksty literackie.

¹⁵ Prawdy rozumianej jako wcielenie wartości w życie, gdzie egzystencja staje się źródłem żywej prawdy (Feliksiak 2001, 90; Halkiewicz-Sojak 2012, 131).

w ramach formułowanej krytyki widzi potencjalne pożytki. Druk masowy wydaje się jednak w oczach Norwida nieść za sobą jedynie same zagrożenia. Żeby to przedstawić, w jednym z ostatnich swoich utworów, w *Milczeniu*, przywołuje anegdotę o Bibliotece. Warto się nad tym fragmentem zatrzymać. Utwór napisany został w 1882 roku, a więc w czasie, gdy druk na masową skalę od dawna zalewał europejskie miasta i, co ważniejsze, w czasie, gdy Norwid – pisarz o światopoglądzie zakorzenionym w romantyzmie – w paryskiej kulturze był już prawdziwie „osobnym”. W przyroście książek i gazet widział Norwid źródło skarlenia wiedzy i... zaniku umiejętności czytania. Obrazuje to anegdota opowiadająca o przyjacielu narratora, który po kilkunastoletnim pobycie w „najświetniejszej stolicy Europy” wyjeżdża, ale chce przed wyjazdem odwiedzić Bibliotekę, bo jeszcze tego nie zrobił. Ale czasu starcza jedynie na obejrzenie Biblioteki z zewnątrz... Ironia sytuacyjna – gmach, którego funkcję definiuje zawartość, czyli książki, zostaje tylko obejrzany z zewnątrz – staje się dla pisarza przyczynkiem do krytyki świata masowego druku, niszczącego pamięć zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i kulturowym.

Architektoniczny motyw kryje jeszcze inne, paraboliczne znaczenie powracające w dalszej części komentarza autorskiego. Podstawą budynku, najważniejszą i paradoksalnie najbardziej niewidzialną, są jego fundamenty. Fundamenty współczesnej kultury składają się z: „kilku ksiąg sanskryckich i zendyjskich, kilkudziesięciu greckich i rzymskich, i hebrajskiej j e d n e j j e d y n e j ...” (Norwid 1971b, 228–229). Jednakże zbudowany na tych podstawach gmach załamuje się pod własnym ciężarem – przyrastające teksty to zaledwie piana, nieważna z perspektywy pamięci kulturowej, prawdy egzystencjalnej, a tylko ona obecna jest w czytelniczym obiegu, przysyłania skutecznie fundament, czyli to, co powinno być nieustannie powtarzane, nieustannie obecne:

[...] zawsze jeden tylko romans, ów ostatni, ów interesujący romans obchodzić winien, ów, co obchodzi wszystkich, i że to zawsze jedna tylko broszura, owa ostatni, owa która to zainteresowała wszystkich, ta jest tylko obowiązującą. I że nie czytać można innych, a jednak być człowiekiem (Norwid 1971b, 229).

Norwidowska refleksja dotyka problemu atrofii kultury pamięci¹⁶, zbudowanej przecież na fundamentach ginących pod zalewem druku masowego. W dalszej części parabolicznej ilustracji znajdziemy jednostkę ponoszącą klęskę w zetknięciu z ogromem Biblioteki. Jej próby zdobycia wiedzy to czytanie

¹⁶ Rozumianej jako „dochowanie społecznego zobowiązania”, która zasadza się na pytaniu „Czego [jako narodowi, ludowi] nie wolno nam zapomnieć?” (Assmann 2008, 46).

przypadkowych pozycji, które Norwid porównuje do chińskiej kary: skazaniec sam losuje, co zostanie mu odjęte – ręka, oko... Takie zdobywanie wiedzy jest w rzeczywistości jej okaleczeniem i paradoksalnie skazuje pamięć kulturową na erozję. Nie ma udziału w zbiorowym pamiętaniu – wydaje się twierdzić Norwid – jest jedynie czytanie przypadkowych rzeczy, giną wartości zawarte w fundamencie Biblioteki. Właśnie wartości winny stać się według poety przewodnikiem po świecie druku. *Milczenie* kończy się następującym wnioskiem:

Na cóż uchylam nieco tej zasłony?... Oto na to, iż w nasze umysłowe-sprawy jeszcze z samymże drukiem weszło wiele spółdziałań i przyśpieszeń mechanicznych, chemicznych, elektrycznych... musi przeto sztuka - c z y t a n i a, jeżeli nie prześcignąć, to wyrównać szybkościom i promiennościom gromu i na samym zwierciadlanym lubowaniu się drukiem nie poprzestać! Literatury także podobno będą musiały nie tylko zajmować ślicznością i obfitością jakiego bujnego swego kwiatu, lecz i uważaniem całych siebie, jako żywotną funkcję pełniących i obowiązanych [...] (Norwid 1971b, 248).

W drugiej połowie XIX wieku znajdujący się na emigracji – i nawet od środowiska emigrantów odizolowany – pisarz stwierdza, że sposób myślenia i umysłowość jego współczesnych są ukształtowane przez druk oraz wszelkie przemiany technologiczne. „Sztuka-czytania” musi się do tych zmian dostosować. A rozumie „sztukę-czytania” Norwid specyficznie, bo właśnie jako hermeneutykę, ale nakłada na tę „hermeneutykę” wzorzec oralnego funkcjonowania słowa:

Głos żywy ma do siebie, że: nikt nigdy po dwa razy nie wypowiedział tychże samych rzeczy tymże samym wydzwiękiem i gestem. Słowo więc raz rzeczzone ma niepowrotność swą: czytanie więc ma stronę monumentalną – czytanie więc sztuką jest...

Rzecz o wolności słowa (Norwid 1971a, 561)

Pismo jest martwe – „ożywia” je czytanie, które jest dla Norwida odpowiednikiem oralnego wykonania. Za każdym razem inne, ale też za każdym razem będące w jakiejś mierze aktem powtórzenia, a więc utrwalenia, potwierdzenia wiedzy / wartości. Dlatego czytanie jest sztuką. Przeczytajmy jako komentarz do powyższych fragmentów utworów Norwida słowa Assmanna: „Przejście od oralnego do pisemnego przekazywania tradycji oznaczało przejście od dominacji powtarzania do dominacji urzeczywistniania, czyli od koherencji rytualnej do tekstualnej. W ten sposób powstała nowa struktura konektywna. Łączy ona

i spaja już nie dzięki przechowywaniu i naśladownictwu, lecz dzięki pamięci i interpretacji. Miejsce liturgii zajęła hermeneutyka” (Assmann 2008, 34). „Nowa struktura konektywna” nie jest wspólnototwórcza według Norwida, który ma jednocześnie świadomość nieodwracalności medialnych zmian. Tworzy więc utopijną wizję „koherencji tekstualnej” będącej jednak – po pierwsze – koherencją opartą na bardzo nielicznych tekstach tworzących tablice wartości. Po drugie, będącej koherencją wypracowywaną w egzystencjalnych indywidualnych realizacjach, w kolejnych aktach powtarzania, wcielania prawdy w życie – mówiąc językiem poety. Zatem w ujęciu literackiej refleksji Norwida hermeneutyka winna być również liturgią słowa.

4. Pisarski warsztat. Wariantywność i genologia Norwidowska. Kultura oralna funkcjonuje dzięki nieustannemu powtarzaniu, ale za każdym razem w nieco innym kształcie, za każdym razem nieco inaczej. Powtórzenie, wariantywność, formularność to jedne z cech komunikacji w kulturze oralnej. Współgra to interesująco ze strategiami komunikacyjnymi Norwida, o których pisał Sławomir Rzepczyński, a mianowicie ze strategią powtarzania, wariantywności, zderzania punktów widzenia oraz stosowania form gnomicznych (Rzepczyński 1996, 14–18). W całym dorobku poety pewne myśli, nawet frazy powracają, są nieustannie powtarzane. Towarzyszy temu wpisana w to, co Józef Fert nazwał dialogicznością Norwidowską (Fert 1982), agonistyczność, rozpisanie na głosy wypowiedzi literackich i dyskursywnych. Wreszcie cecha nader charakterystyczna dla pisarstwa dziewiętnastowiecznego poety to gnomiczność, sentencjonalność. Autor *Vade-mecum* celował w pointach, gnomicznych definicjach, korzystając z nich świadomie, jako formuł mających łatwo zapaść w pamięć. Doceniał więc poeta mnemotechniczne zalety takiej formy wypowiedzi. Gnomy Norwidowskie nie są jednak wpisane tylko i wyłącznie w poetycki program wprowadzania pewnych formuł do obiegu żywego języka, ale również w programowe przemilczenia oraz lakonizm, które według poety są esencją poezji, literatury. Gnomom, stanowiącym samym w sobie semantyczną całość, towarzyszy poetycki komentarz, ilustracja czy też wprowadza je anegdotyczny przykład. Widać więc, że tak naprawdę Norwidowskie „skrzydlate słowa” wpisane są w skomplikowany porządek tekstualny. Jednak tak jak pierwsi romantycy mogli eksperymentować z poetyką fragmentu, bo dopiero ich generacji pismo pozwoliło na zaprzestanie myślenia o całości, tak kilkadziesiąt lat później autor *Vade-mecum* używa fragmentu inaczej. Gnomy jego autorstwa, jak słusznie zauważyła Dorota Plucińska, „organizują proces »długiego trwania« w świadomości czytelniczej” (Plucińska 2005, 43). Z drugiej zaś strony ta tęsknota za powtarzającymi się formułami – nośnikami wartości, za żywiołem oralności reanimowanym w piśmie – była realizowana za pomocą

środków, które tylko dzięki pismu są możliwe. Dziewiętnastowieczny pisarz korzystał z np. metatekstowych uwag, konceptualizmu, złożonych przekształceń semantycznych. Zatem również warsztat Norwidowski jest ufundowany na rozdarciu: tęsknota za siłą słowa oralnego zostaje wyrażona za pomocą poetyckich narzędzi, jakie umożliwia tylko pismo.

Podobnie jest w przypadku genologicznych wyborów Norwida. Dobrze w to zagadnienie wprowadza teza Marshalla McLuhana: przeobrażenia kulturowe, przemiany medium wiążą się ze zjawiskiem estetyzacji poprzedniego, wypieranego przez nowe medium (McLuhan 2001, 332–360). Właśnie na takim poziomie Norwidowska tęsknota za oralnością spełnia się w jego zainteresowaniu gatunkami powiązanymi z „ustnością”. Znajdziemy w twórczości poety piosenki, dialogi i rozmowy. Jednak gdy bliżej spojrzymy chociażby na przykład na *Promethidiona*, będącego dialogiem, okaże się, że utwór realizuje formy monologizujące – np. traktatową. Nawet element agonistyczności zostaje użyty podobnie jak w dialogach platońskich, do których Norwid się odwołuje – rozmówcy stają się retorycznymi lustrami, pomiędzy którymi płynie strumień monologu postaci przybliżającej prawdę: Bogumiła bądź Wiesława. Zatem najczęściej tylko z „liter” gatunki te nawiązują do tradycji oralnej, będąc w rzeczywistości skutkiem wysoko wyspecjalizowanej już piśmienności, abstrakcyjnej, monologicznej. I w ten sposób można by śledzić kolejne Norwidowskie „rozdarci” – pomiędzy monologiem (świadomością piśmienną) a dialogiem (projektowaną w piśmie oralnością, współuczestnictwem).

* * *

Zatem jeśli przyjąć, jak pisał Kuziak (patrz wyżej), że romantyzm to moment zerwania z „formułą literatury zakorzenionej w oralności”, to Norwid również ogląda się na tradycję oralną, na oralność jako formę kultury i umysłowości, z wyraźną nostalgią, próbując „ratować” to, co według niego wraz ze zmianą medium współczesna kultura utraciła. Skutkuje to jednak specyficznymi próbami translacji cech oralności (oczywiście oralności w rozumieniu Norwida) na piśmienność. Efektem nie są np. oralizacje (w znaczeniu wpisywania w tekst cech oralnych), lecz paradoksalnie wyższy stopień „upięsmienienia” jego utworów, estetyzacji „form sztuki słowa” (Ong 1992, 36). Niemniej najbardziej interesujące wydają się: po pierwsze, fakt obecności w dziele poety intuicji dotyczącej wpływu technologii na kształt słowa, kultury, literatury; po drugie, próby zdefiniowania tego, co dziś nazwalibyśmy pierwotną kulturą oralną, poprzez wartości (pamięć, tradycja, powtarzany kanon itd.) – i to na tle wcześniejszych romantyków Norwida wyróżnia. Poza tym ta antropologiczna perspektywa pozwala zrozumieć „osobność” Norwida w zderzeniu z tzw. wielkim

romantyzmem (temat w badaniach nad polską literaturą XIX wieku nieustannie powracający). Historycznie późniejsze ułożenie pisarza powoduje, że w przeciwieństwie do swoich poprzedników autor *Milczenia* musi zmierzyć się już nie tylko z sytuacją zerwania z formułą literatury mającej swoje źródło w oralności, lecz również ze zderzeniem literatury definiowanej przez pryzmat romantycznych kategorii (oryginalności, indywidualności etc.) z kulturą masowego druku, która te kategorie unieważnia.

„Osobność” Norwida jest zatem skutkiem – tylko między innymi oczywiście – medialnego przełomu, a właściwie nie tyle przełomu, co okrzepnięcia zjawisk kulturowych związanych z drukiem masowym, z logiką kapitalizmu. Stawiały one sztukę i twórcę na pozycji, jakiej romantycy pierwszej generacji nawet nie rozważali, ale z którą późniejszy Norwid musiał się już zmierzyć. Mimo że wyobrażenia Norwida o pierwotnej oralności nierzadko bywają naiwne, to krytyka jego współczesności, diagnoza cywilizacji druku masowego i projektowanie jej konsekwencji dla kultury bywają zaskakująco celne.

BIBLIOGRAFIA

- Abriszewska, Paulina. 2011. *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Abriszewska, Paulina. 2014. „XIX-wieczna tęsknota za oralnością: Przypadek Norwida.” *Studia Norwidiana* 32.
- Assmann, Jan. 2008. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, red. R. Traba, przeł. A. Kryczyńska-Pham. Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Dopart, Bogusław. 2013. „Kultura polskiego romantyzmu: dynamika i pluralizm.” W *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Feliksiak, Elżbieta. 2001. *Poezja i myśl: Studia o Norwidzie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Fert, Józef. 1982. *Norwid. Poeta dialogu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN.
- Goody, Jack. 2012. *Mit, rytuał i oralność*, wstęp P. Majewski, przeł. O. Kaczmarek. Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Halkiewicz-Sojak, Grażyna. 2012. „Norwidowskie pytanie o wielkie słowa,” W *Rozważania nad „Wielkimi słowami” Cypriana Norwida*, red. D. Pniewski. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Havelock, Eric A. 2007. *Przedmowa do Platona*, przekł. i wstęp P. Majewski. Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Janion, Maria. 2006. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Karpowicz, Agnieszka. 2009. „Oralność romantyczna – ślad czy narzędzie mitologizacji? Wokół książki Aliny Opackiej.” *Przegląd Humanistyczny* 4 (15), LIII.
- Kuziak, Michał. 2013. „Ślady oralności – romantyzm.” Dostęp [25.10.2017]. <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/slady-oralnosc-romantyzm-446/>.
- McLuhan, Marshall. 2001. *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa. Poznań: Zysk i S-ka Wydaw.
- Mitosek, Zofia. 1983. „Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida.” *Pamiętnik Literacki* 3.
- Norwid, Cyprian. 1971a. „Poematy.” W *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Norwid, Cyprian. 1971b. „Proza 1.” W *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. 6. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Norwid, Cyprian. 1971c. „Listy 1.” W *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. 8. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Norwid, Cyprian. 1971d. „Listy 2.” W *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. 9. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ong, Walter J. 1992. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. i wstęp J. Japola. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Ong, Walter J. 2009. *Osoba – świadomość – komunikacja. Antologia*, wybór, wstęp, przekł. i oprac. J. Japola. Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Opacka, Alina. 1998. *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Opacka, Alina. 2006. *Śladami oralności: W kręgu Ongowskich inspiracji*. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych: Agencja Artystyczna PARA.
- Plucińska, Dorota. 2005. *Sentencjonalność Norwida: O „Vade-mecum” i „trylogii włoskiej”*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Prejs, Marek. 2009. *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*. Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Radowska-Lisak, Mirosława. 2015. *Między oralnością a literackością: Proza wiejska Adolfa Dygasińskiego*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Rzepczyński, Stanisław. 1996. *Wokół nowel „włoskich” Norwida*. Słupsk: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Rzońca, Wiesław. 1995. *Norwid poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Sokołowski, Mikołaj. 1998. „Tajemnica słowa. Mickiewicz wobec oralności i piśmienności.” W *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska. Warszawa: IBL PAN.
- Stefanowska, Zofia. 1993. *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Trybuś, Krzysztof. 2000. *Stary poeta. Studia o Norwidzie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

ORALITY, LITERACY, AND THE 19TH-CENTURY CRITICISM OF THE PRINT
CIVILIZATION. THE NORWID CASE

SUMMARY

The article starts with a brief overview of the problems of the media studies approach to Polish Romanticism. The aim of the introductory remarks is to pinpoint possible research directions in this respect. Then I elaborate one of them in the main argument of my text. The media studies approach (following W. Ong, E. Havelock and J. Goody) is used to view Cyprian Norwid's oeuvre as a literary reflection on the media as culture creators, and also to analyze how complex media environment influences Norwid's poetry.

Keywords: Cyprian Norwid, literature of XIX century, orality, literacy

