

Zofia Stefanowska

"Nowe studia o Norwidzie", pod redakcją Juliusza Wiktora Gomulickiego i Jana Zygmunta Jakubowskiego, Warszawa 1961, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 289, 2 nlb. + 13 wklejek ilustracyjnych : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/2, 548-554

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przedem wszystkim zaś niepokoją badacza liczne i widome związki Norwida z literacką tradycją, z poezją biblijną, antyczną i staropolską. Związki te budzą nawet podejrzenie, że Norwid „walczy o ideał poezji bardzo niewspółczesny“ (s. 23). Ostateczne zatem wnioski Jakubowskiego są ostrożne i powściągliwe. Liryka Norwida miała w historii literatury polskiej znaczenie przełomowe, ale poetyka jego jest pełna sprzeczności, i choć często zapowiada nowe, trudno ją jednoznacznie określić. Pozostawia nas więc Jakubowski niejako w zawieszaniu co do kwestii, którą postawił przypominając obiegowe opinie o „epigonie romantyzmu“, „czwartym wieszczu“, „pierwszym symboliście polskim“ (s. 8).

Tradycja i odkrywczość Norwida wyznaczają także zakres obserwacji Mieczysława Jastruna o *Monologu Norwida*. Termin „monolog“ nie jest tu użyty w tym sensie, jaki ma w poetyce opisowej. Nie pokrywa się też — choć mogłaby to sugerować uwaga autora na s. 37 — z „pierwszym głosem poety“ w znaczeniu, jakie nadaje temu określeniu Thomas Stearns Eliot. „Pierwszy głos“ Eliota to pojęcie z dziedziny psychologii twórczości, bliskie temu, co byśmy nazwali „pierwiastkiem“ czy „żywołem lirycznym“ (acz nie tożsame z nim). Poezja podporządkowana celom dydaktycznym, moralistycznym, satyrycznym itp. to dla Eliota domena „drugiego głosu poety“, a w każdym razie jego supremacji. Nie od Eliota więc pochodzi kategoria „monologu“, do której sprowadza Jastrun swoje rozważania. „Monolog“ ma tu, jak się zdaje, znaczenie metafory zamykającej te wszystkie cechy twórczości Norwida, które zdecydowały o jego osamotnieniu i konflikcie ze współczesnością. Zatrzymuje się więc Jastrun nad głębokością i oryginalnością myśli poety, nad jego sprzeczną z gustami epoki koncepcją stylu, przewrotnym stosunkiem do konwencji literackich. Między pokładami tradycji w poezji Norwida „ciężkiej od wspomnień i reminiscencji historyczno-kulturowych“ (s. 45) a jego nowatorstwem nie widzi Jastrun sprzeczności. Kontynuując jego wywody można by dodać, że nowatorstwo w jakiejś mierze zawsze jest czerpaniem z tradycji, tyle że tradycji zapomnianej, sprzecznej z panującą konwencją. Czy jednak w wypadku Norwida zawsze mamy do czynienia z takim odkrywczym stosunkiem do tradycji, to inna sprawa. Czy czerpiąc z *Biblii* środki wyrazu, metaforykę, frazeologię, nie postępował Norwid zgodnie z upodobaniami swojej epoki? Nawet jego rozmiłowanie w *Evangelii* św. Łukasza, którą cenil najwyżej, idealnie odpowiada ówczesnym kryteriom wartościowania, dziś już tak dla nas odległym. Jeśli Norwid — wedle trafnej obserwacji Jastruna — „latynizuje mowę polską“ (s. 45), czy nie jest raczej kontynuatorem staroświeckiej manieri pisarskiej? Archaiczny styl prozy Norwida, szczególnie wyrazisty w jego listach, może prowadzić do nowych, nieoczekiwanych efektów artystycznych, to pewna. Czy dzieje się to jednak w sposób przez autora zamierzony? Wypatrując w odległej przeszłości patronów literackich Norwida, krytyka straciła z pola widzenia przeszłość bliższą. Mam tu mianowicie na myśli uderzające analogie między stylem Norwida a poetyką pseudoklasyczną. Być może, rysująca się obecnie tendencja do rewizji kategoriycznych osądów romantyków (których oczami stale się patrzy na pseudoklasyków) i do rehabilitacji, choćby częściowej, tej szkoły stworzy przychylniejszą atmosferę do oceny znaczenia i tej także tradycji dla poezji Norwida. Była to — pamiętajmy — tradycja, w której Norwid widzieć mógł sojusznika przeciw temu, co raziło go u współczesnych mu epigonów romantyzmu: przeciw nastrojowości, rozlewności i brakowi dyscypliny uczuciowej.

Dobłą okazją do takiej konfrontacji poetyk była rozprawa Marii Staszewskiej *Paradoksy w liryce Norwida*. Okazji tej, powiedzmy od razu, autorka nie wyzyskała. Ulegając ogólnej atmosferze entuzjazmu dla nowatorskich elementów sztuki poetyckiej Norwida i koncepcji jego wyjątkowej, niewspółmiernej z epoką pozycji,

potraktowała poezję Norwida poza historią literatury. Słusznie uwydatniona pre-dylekacja tego twórcy do paradoksu mogłaby podsunąć wiele interesujących analogii z praktyką poetycką innych pisarzy. Autorka nie zatrzymała się jednak przy pojęciu paradoksu w jego retorycznym lub logicznym znaczeniu. W obręb swych badań wciągnęła różnego typu sformułowania antytetyczne, a nawet „paradoksalne sytuacje“ w utworach Norwida. Termin „paradoks“ stracił przez to swą ostrość i nabrał, niebezpiecznego w takiej pracy, znaczenia metaforycznego. Wszystko to zemściło się wówczas, gdy autorka od obserwacji o charakterze opisowym próbowała przejść do wniosków. Zarówno czysto psychologizujące wyjaśnienie genety („Miał Norwid pewną dyspozycję psychiczną, którą można by określić jako »myślenie skomplikowane«“), jak i charakterystyka funkcji paradoksu („Jest narzędziem krytyki czasów i ludzi, wspiera ironię, sarkazm, gorycz. Usiłuje wyrazić zawilgości psychiki ludzkiej i przybliżyć [...] pojęcia religijne“, s. 63) nie wypadły przekonywająco.

Prawdziwą *Próba Norwida* jest syntetyczny w zakroju szkic Juliana Przybosia. Autor zaczyna od polemiki z pokutującą stale opinią o trudności, jaką nastęrcza zrozumienie poezji Norwida. Istotnie, czytelnik z grubsza choćby obeznany z poezją współczesną — o ciemności Norwida mówić może tylko przez przekorę. Czas więc, aby zrewidować tę opinię, która wpływa ujemnie na popularyzację dzieła poety w programach szkolnych, edycjach, a nawet w teatrze (niedawno przecież można było przeczytać wyznanie pewnego krytyka teatralnego, że nie rozumie... *Aktora!*).

Analityczna część pracy Przybosia stanowi nad wyraz interesującą konfrontację jego własnej poetyki z poetyką Norwida. Norwida? Rzecz nie jest taka oczywista. Spośród trzech poddanych „próbie“ wierszy poety dwa należą do rzadkich u niego przykładów liryki bezpośredniej, otwarcie osobistej. Stosunkowa prostota ich budowy, „śpiwność“ rytmu (brak *enjambements*), a także pewna nastrojowa rozlewność przy braku obarczonej skojarzeniami intelektualnymi symboliki — wszystko to zbliża te wiersze do praktyki poetyckiej współczesników Norwida, takiego np. Lenartowicza. Szczególnie to wyraziście w wypadku młodzieńczego (1849) wiersza *Italiam! Italiam!* Jedna z przytoczonych przez Przybosia zwrotek („O, po skarby cię wysłałem! / Cóż, gdy wrócisz mi z tęsknotą! — / Wiem to, ale proszę o to — / Niech zapłacę, że płakałem...“) mogłaby nawet (z wyjątkiem ostatniego wiersza) ująć za dzieło kogoś z drugorzędnych romantyków pokolenia norwidowskiego.

Przypuszczenie takie nie byłoby już możliwe w stosunku do drugiego z analizowanych wierszy. *Trzy strofki* to utwór dojrzały, artystycznie skończony. Najwyższą ocenę Przybosia zyskała zwrotka pierwsza, w swojej lirycznej bezpośredniości najmniej dla poetyki Norwidowskiej typowa. „Dwie następne strofy — pisze Przyboś — zostały ukształtowane inną metodą“ (s. 70). Wydaje się jednak, że mimo trafnej obserwacji krytyk nie docenił odmienności tej metody, uległ złudnemu wrażeniu prostoty. Wątpliwości budzi bowiem interpretacja zwrotki trzeciej, w szczególności jej pierwszego wiersza. Przypominam tę zwrotkę:

I myśl — gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Ze grób to tylko, co umarłe chowa;
A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,
I — bywaj zdrowa!...

„Norwid skazał ukochaną [...] — pisze Przyboś — na karę myślenia. [...] W świecie uczuć świątecznych [...] nakaz myślenia był pragnieniem najszlachetniejszej ze szlachetnych zemsty“ (s. 68). Czy doprawdy słowa te mają znaczenie nakazu myślenia w ogóle, nakazu podjęcia samodzielnego trudu intelektualnego? Czy też raczej jest to zdanie eliptyczne, w którym zawieszenie wypowiedzi po słowach

„I myśl —“ każe domyślać się nie dopowiedzianej sugestii: „myśl o mnie, że...“, „myśl, że ja...“ Na to, że przedmiotem myśli ma być autor wiersza, wskazują paralelne układy zwrotek 2 i 3, zwłaszcza symetria budowy pierwszego i trzeciego wiersza zwrotki 3. Nie chodzi więc o to, żeby adresatka stała się człowiekiem myślącym, lecz o to, co ma myśleć o autorze wówczas, gdy opinia będzie w nim widziała już tylko „grób“. Jak zawsze, gdy chodzi o przemilczane ogniwo wypowiedzi poetyckiej, tak i tu trudno o argumenty rozstrzygające. Za proponowaną interpretacją przemawiają jednak nie tylko wskazane paralelizmy, ale i najbliższy kontekst imperatywnego : „I myśl —“. Dlaczegoż bowiem nakaz myślenia w ogóle, gdyby o taki poecie chodziło, uzależniony by miał być od nieprzychylnego autorowi zwrotu w opinii, od momentu, gdy postać jego otoczy lekceważąca rezygnacja? Moim więc zdaniem, analiza *Trzech strofek* w szkicu Przybosa nie w pełni jest przekonująca i znamienne, że najsłabszy punkt tej analizy jest rezultatem przeoczenia tak typowo Norwidowskiego środka ekspresji, jak przemilczenie.

A przecież — nie najmniejsza to dla czytelnika niespodzianka — najcelniejsze są uwagi Przybosa o tym wierszu Norwida, który w krytyku wzbudził najwięcej, nie skrywanych zresztą, oporów. O wierszu *Krzyż i dziecko*, który — w przeciwieństwie do poprzednich — jest dobrym obiektem do obserwowania właściwości poetyki Norwidowskiej, pada najwięcej uwag wnikliwych i subtelnych, sumujących się w świetnym stwierdzeniu, że poeta „świat dotykalny i rzeczywisty zobaczył jako znak praw moralnych“ (s. 74). Można by przytoczyć więcej zdań podobnie trafnych i sugestywnych (zaliczyłabym do nich zwłaszcza uwagi o patosie i o „nadświadomości“ Norwida), mimo to konkluzja ostateczna autora brzmi niepokojąco: Norwid, według Przybosa, nie jest ani romantykiem, ani parnasistą, ani symbolistą, ani też prekursorem poezji nowoczesnej. Poezja jego jest wyrazem tendencji zgoła „nie-współczesnej“, więcej, „ponadczasowej“ (s. 76). „Norwid-poeta to twórczy, lecz anachroniczny uczeń autorów *Biblii*“ (s. 75). Taką konkluzję można uznać tylko na prawach metafory krytycznej. Z punktu widzenia historyka literatury jest ona zbyt wieloznaczna, aby spełnić mogła funkcję porządkującą. Brak tu, podobnie jak w wypadku poprzednich stwierdzeń negatywnych, argumentacji historycznej. Zbyt duże znaczenie przypisuje Przybós świadomości estetycznej Norwida, zbyt pobieżnie traktuje obiektywną wymowę jego dzieła poetyckiego. To, że Norwid występował przeciwko określonej manierze poetów romantycznych, nie może stanowić podstawy do rozstrzygnięcia kwestii jego stosunku do poetyki romantyzmu.

Trzy następne pozycje książki to prace o charakterze głównie materiałowym. Zdzisław Libera przypomina okoliczności powstania wierszy Norwida o Johnie Brownie, szczególną uwagę zwracając na znaczenie amerykańskich doświadczeń poety dla jego opinii o „ojczyźnie wolnych“. Maria Straszewska w oparciu o bogatą, a częściowo nie znaną dotąd dokumentację przedstawia historię wykładów Norwida o Słowackim. Towarzyszący tej relacji rozbiór broszury *O Juliuszu Słowackim* przynosi wiele trafnych spostrzeżeń, zbyt rzadko jednak odchodzi od opisu, zbyt ostrożny jest w uogólnieniach. Autorka unika nadarzającej się okazji do charakterystyki metody krytycznej Norwida, którą tekst wykładów prezentuje zarówno od najświetniejszej (uwagi o *Beniowskim*), jak i od słabszej strony. Marginesowo przez Straszewską odnotowane paralele z krytyką romantyczną domagałyby się rozwinięcia i pokwitowania wnioskami syntetyzującymi.

Podobne refleksje budzi praca Zofii Szmydtowej *Norwid wobec włoskiego Odrodzenia*. Przedmiot ogromny, autorka zajęła się bowiem nie tylko stosunkiem poety do sztuki i literatury tego okresu, ale specjalną uwagę poświęciła nadto Norwidowskim przekładom z włoskich pisarzy renesansowych. Analiza parafraz z Michała

Anioła i Benvenuto Celliniego, przeprowadzona w sposób precyzyjny i wszechstronny, znakomicie uwydatnia właściwości metody translatorskiej Norwida, pośrednio zaś świadczy o romantycznym guście, zgodnie z którym poeta wyglądał — w wypadku Celliniego — chropowatości i drastyczności oryginału.

Nad przeglądem opinii Norwida o sztuce włoskiego Odrodzenia dominuje interesująco zarysowana paralela Norwid — Winckelmann. Wydaje się jednak, że autorka przeceniła zasięg wpływów osiemnastowiecznego estetyka. Wpływy te ustępują w miarę, jak krystalizuje się Norwidowska romantyczna koncepcja sztuki narodowej¹. Niektóre zresztą ze wskazanych zbieżności to opinie w epoce obiegowe, których obecność u Norwida nie wymaga hipotezy o wpływie Johanna Winckelmanna. I tak np. uwielbienie dla Antonia Canovy dzielił Norwid z całym pokoleniem romantycznym². Pod urękiem Canovy był i Stendhal, którego *Histoire de la peinture en Italie* przeciw Winckelmannowi była pisana. O książce tej warto by może przy omawianiu poglądów Norwida na sztukę pamiętać, jako że należy ona do lektur poety poświęconych przez niego samego (wypadek rzadki), i to w sposób wiele dający do myślenia. Czytał Norwid prawdopodobnie drugie wydanie dzieła Stendhala (1854), bo wzmianka o nim pojawia się w liście do Trembickiej z 18 lipca 1856: „Proszę czytać *Histoire de la peinture en Italie* par de Stendhal, a uprzedzam, że tam nic Pani nie znajdzie, co się tyczy tytułu książki, ale znajdzie Pani wiele, co bym miał mówić; skąd on to mi pobrał?...“³ I w jednym z następnych listów (z 15 września 1856) ponowna wzmianka o książce, w której „jest mnóstwo fałszów przy mnóstwie genialnych pomysłów“. W kwestii „skąd on to [...] pobrał?“ obszernie wypowiedzieli się specjaliści, którzy badali plagiatowy charakter dzieła Stendhala. Zapożyczenia ograniczają się jednak przeważnie do tego, „co się tyczy tytułu książki“, natomiast ogólna koncepcja historyczna i estetyczna uchodzi za własność Stendhala. Wciągnięcie tej pozycji w obręb rozważań nad poglądami Norwida na sztukę Odrodzenia włoskiego wypukliłoby być może — także i w tej dziedzinie — związki poety z jego epoką.

Związkom tym — *Norwid i Gautier* — poświęcona jest prawdziwie odkrywczą rozprawą Macieja Żurowskiego. Tytuł jej zbyt zresztą wąski jest wobec właściwego przedmiotu zainteresowań autora. Praca ma bowiem zakrój komparatystyczny, celem jej nie jest rejestracja przypuszczalnych wpływów czy zapożyczeń, lecz konfrontacja poetyki Norwida ze współczesnymi mu kierunkami poezji francuskiej: parnasizmem i symbolizmem. Obecność elementów tych dwóch poetyk u Norwida obserwowana krytyka już dawniej. Żurowski nie poprzestaje na uzupełnieniu i uporządkowaniu tych spostrzeżeń. Wskazuje na prawidłowość we wzajemnym układzie obu tendencji u Norwida: „poeta tak konsekwentnie i szeroko ustanawiający parnasizm, z równą energią przewycięża go w kierunku sztuki zacierającej kontury, wieloznacznej, zwiewnej, intymnej, działającej sugestią — czyli w kierunku symbolizmu“ (s. 169). W ten sposób w poezji Norwida realizuje się prawidłowość charakterystyczna dla przemian poezji francuskiej: symboliści nie tylko przeciwstawiali się poetyce swoich poprzedników, ale i przejmowali ukształtowane przez nich środki wyrazu. Dla dialektyki tych przemian znamieną jest twórczość Théophile'a Gautier, która odegrała wybitną rolę w formowaniu się obu kierunków, „w przenikaniu poetyki parnasistowskiej w symbolizm“ (s. 170). Oto rozumowanie, które doprowadziło Żu-

¹ Por. S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*. „Kultura i Społeczeństwo“, 1958, nr 4, s. 147.

² Por. R. Canat, *L'Hellénisme des romantiques*. T. 1. Paris 1951, s. 188.

³ C. Norwid, *Wszystkie pisma*. T. 8. Warszawa 1937, s. 216.

rowskiego do paraleli Norwid — Gautier. Jako wytrawny komparatysta ceni on wartość dowodową nie tylko podobieństw, ale i różnic między zestawianymi tekstami, potrafi też wyciągnąć korzyści krytyczne zarówno z jednych, jak z drugich. Najmniej, przyznam się, przekonywające wydały mi się sugestie — wszędzie zresztą taktowne i obudowane trybem warunkowym — dotyczące bezpośrednich związków wierszy Norwida ze zbiorem *Emaux et Camées*. Może dlatego, że sam autor nieopatrnie wzbudził podejrzliwość czytelnika wobec kategoriycznych sądów o wpływach, zestawiając Norwidowskie *Pióro* z niezależnie od niego powstałym *Un Coup de dés* Stéphane'a Mallarmégo. Teza o wpływie Gautiera wydaje mi się wątpliwa zwłaszcza w wypadku *Sławy*. Nie mogłabym też przystać na uwagę Żurowskiego (s. 185) o „sensem materialistycznym“ serii obrazów z ustępu 3 tego utworu. Da się ją odczytać, owszem, całkiem w duchu spirytualistycznej Norwidowskiej koncepcji wszechświata, zwłaszcza jeśli ją rozważyć w pełnym tekście, łącznie ze słowami o „cichych [...] kaznodziejach w obliczu niebios...“. Tak samo ustęp 4 *Sławy*, z atakiem na fałszywą poezję i symboliką wachlarza, tak znamienne Norwidowską (żeby przypomnieć choćby wiersze *W albumie*, *Miło być od swojego czasu* czy słowa z *Assunty* o „prze-trącaniu wachlarzem“ prawdy), ten ustęp, zdaniem moim, w kontekście twórczości Norwida tłumaczy się lepiej niż w zestawieniu z *Le Poème de la femme* Gautiera. Ale, jak mówiłam, od akceptacji tych stwierdzeń szczegółowych nie zawisła żadna z generalnych tez Żurowskiego, dla których istotne są podobieństwa procesu przemian literackich, nie podobieństwa pojedynczych sformułowań.

Inne pole związków poety z jego epoką odsłania praca Alicji Lisieckiej *Romantyczna „filozofia przyszłości“ Cypriana Norwida*. Tę kategorię myśli Norwida rozważa autorka na obszernym tle porównawczym, zestawiając poglądy poety z Fichtem, socjalistami utopijnymi (Proudhonem zwłaszcza), z heglizmem, polskimi filozofami narodowymi, historiozofią Lelewela, Micheleta i Quineta, z Ballanche'em, wreszcie Renanem i Nietzschem (w tym wypadku dla wykazania różnic, nie pokrewieństw). Ilość analogii odkrytych w trakcie tak szeroko zakrojonych poszukiwań jaskrawo uwydatnia romantyczny charakter Norwidowskich idei historiozoficznych, z drugiej jednak strony zaczyna po trosze czytelnika niepokoić. Staje on bowiem wobec alternatywy: albo Norwid był co się zowie eklektykiem, albo też w grę wchodzi jakaś kategoria ogólniejsza, właściwa myślicielom całej epoki. Autorka nie zajmuje w tej sprawie zdecydowanego stanowiska. Raz zdaje się przychylić do pierwszej możliwości wspominając o „eklektyzmie światopoglądowym“ poety (s. 225), z innych wszakże jej wywodów wynika, że tym wspólnym mianownikiem wszystkich, czy prawie wszystkich, omawianych poglądów był heglizm. Heglizm rozwodniony i rozmaicie adaptowany, bliższy jednym słowem „atmosferze epoki“ niż określone mu systemowi filozoficznemu. W ten sposób pewnemu osłabieniu uległa teza o heglizmie Norwida, bardziej kategoricznie postawiona we wcześniejszej pracy Lisieckiej o historyzmie Norwida⁴. Trudno powiedzieć, aby zmiana ta usunęła zasadnicze obiekcje, jakie budzi cała koncepcja. Przyjęta przez Lisiecką typologia historiozofii romantycznej zbyt wiele buduje na podobieństwach (nie zawsze istotnych), zbyt łatwo przechodzi nad różnicami. O tych różnicach, zarówno w obrębie kwestii szczegółowych (przynależność Augusta Cieszkowskiego do lewicy heglowskiej), jak i centralnych (heglowska geneza historiozofii Norwida), wypada więc tu przypomnieć.

⁴ A. Lisiecka, *Z problemów historyzmu Cypriana Norwida*. „Pamiętnik Literacki“, 1959, z. 2, s. 331—421.

Tom zamyka pożyteczny opis autografów listów Norwida w zbiorach Biblioteki Narodowej, sporządzony przez Barbarę Kocównę, oraz *Addenda* przedstawiające kilka nowych *trouvaillé*ów J. W. G. Do cenności książki należy też indeks utworów Norwida opatrzony datami powstania według ustaleń Juliusza Wiktora Gomulickiego. Zaslugą tego badacza jest także starannie dobrany i opisany materiał ilustracyjny. Państwowe Wydawnictwo Naukowe zadbało o jakość reprodukcji.

Zofia Stefanowska

STEFAN ŻEROMSKI. KALENDARZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI. Opracowali Stanisław Kasztelowicz i Stanisław Eile. Kraków 1961. Wydawnictwo Literackie, s. 570, 2 nlb. + 69 ilustracji.

1

Aby właściwie określić przełomową rolę *Kalendarza życia i twórczości* Stefana Żeromskiego w badaniach nad biografią pisarza i dziejami recepcji krytycznej jego twórczości, trzeba przede wszystkim zdać sobie sprawę z tego, czym dysponowaliśmy przed ukazaniem się książki Stanisława Kasztelowicza i Stanisława Eilego. Nie było tego wiele. W sumie da się wyliczyć kilka pozycji mających poważniejsze znaczenie.

Na pierwszym miejscu — zarówno ze względu na kolejność chronologiczną, jak i z powodu wyjątkowego stanowiska autora — postawić należy pracę Stanisława Piołun-Noyszewskiego¹. Miała ona tę zasługę, że była pionierska. Pisana przez kuzyna Żeromskiego, przynosiła wiele informacji rodzinnych (niekiedy aż za wiele, jak np. w wypadku genealogii przodków pisarza, której poświęcono trzecią część objętości książki), ponadto udostępniła szerokiemu kręgowi zainteresowanych szereg listów Żeromskiego z okresu narzeczeństwa z Oktawią z Radziwiłłowiczów Rodkiewiczową. Listy te, opublikowane nie bez skrótów, stanowiły jednak bogaty, autentyczny materiał dla badaczy wczesnego okresu twórczości autora *Szyfowych prac*.

Obok tych niewątpliwych zalet praca Noyszewskiego miała również sporo wad. Cóż bowiem innego można powiedzieć o książce poświęconej młodości Żeromskiego, w której nieprawdziwa jest data urodzenia, data i okoliczności matry, fałszywe wiadomości o pobycie w więzieniu i w szpitalu zakaźnym, sprzeczne z prawdą oświetlenie pobytu na kondycji w Oleśnicy, niedokładne informacje o początkowej fazie znajomości z Oktawią Rodkiewiczową i o pośrednictwie przyszłej żony pisarza w sprawie druku pierwszych nowel w „Głosie“, błędy w datach powstania wczesnych nowel (*Tabu*) oraz w chronologii pierwszych tomów (*Opowiadania, Rozdzióbą nas kruki, wrony...*), nieścisłości w przedstawieniu stosunków raperswilekich, pomyłki w imionach opisywanych osób itd. Trudno się tutaj wdawać w szczegóły; można tylko ogólnie stwierdzić, że nad pracą Noyszewskiego — oprócz tendencji apologetycznych — zaciążył poważnie brak naukowego przygotowania autora do podjęcia tak odpowiedzialnego zadania. Autor, z wykształcenia ekonomista, z fachu dziennikarz i literat, potraktował temat dość swobodnie, nieco powieściowo (o czym wielokrotnie świadczy styl książki), bez nadmiernej troski o weryfikację faktów. Wynikiem takich założeń stała się książka gładko napisana, czytelna, ale nie udokumen-

¹ S. Piołun-Noyszewski, *Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość*. Warszawa—Kraków 1928.