

SŁAWOMIR RZEPCHYŃSKI

Ustka

### KREACJA POSTACI W *AKTORZE* NORWIDA

Postaci występujące w „komediodramie” *Aktor* można podzielić ze względu na świadomość teatralności świata i życia. Chodzi o świadomość tego, na ile człowiek w *theatrum mundi* podlega – by tak rzec – zewnętrznej reżyserii, a na ile sam jest reżyserem swojego życia. Człowiek poddany zewnętrznej reżyserii to marionetka. Człowiek reżyserujący sam swe życie to aktor-artysta. Wśród postaci przedstawionych w *Aktorze* mamy do czynienia z jednymi i z drugimi. Interesować nas będą w niniejszym opracowaniu przede wszystkim trzy postacie. Aktorem-artystą jest Gotard Pszonk-kin. Marionetek jest wiele, ale ważną rolę w przebiegu akcji odgrywa Nicka. Najważniejszą zaś postacią jest hrabia Jerzy, który w dramacie „przechodzi” z pozycji marionetki na pozycję aktora-artysty. To główny bohater utworu i pozostałe postaci są sfunkcjonalizowane względem niego, toteż głównie będzie nas interesowała kreacja jego postaci.

Ale przyjrzyjmy się najpierw, w jaki sposób wprowadza Norwid widza-czytelnika w świat przedstawiony. W pierwszej scenie *Aktora*, której akcja rozgrywa się przed kawiarnią teatralną, kilku anonimowych młodych ludzi zabawia się odgadywaniem społecznego statusu Wernera z jego sposobu bycia, widząc w nim to barona, to asesora, to podsędka. Dopiero chłopiec kawiarniany przynosi informację, że „Ten pan jest profesor / I nazywa się W e r n e r”<sup>1</sup>. Scena ta ma istotne znaczenie jako wprowadzenie do utwo-

---

<sup>1</sup> C. N o r w i d, *Aktor*, [w:] t e n ż e, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 4: *Dramaty. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 342 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; liczba pierwsza oznacza tom, druga – stronę).

ru. Zapowiada bowiem niejasną pozycję społeczną Wenera jako byłego gubernera, który, dzięki szczęściu w grze na loterii, zyskał fortunę i niektórzy zaczynają tytułować go baronem. Od początku dramatu mamy więc do czynienia z chwytem „teatru w teatrze” i sugestią, że ludzie są aktorami nawet wtedy, kiedy nie zdają sobie sprawy z tego, że oglądani są przez innych i przez innych „zgadywani”. Norwid rozszerza tym samym przestrzeń gry aktorskiej poza teatr, na cały – chciałoby się powiedzieć – świat ludzkiej aktywności. I wszystko, co dzieje się w przestrzeni jego dramatu, jest reprezentatywne wobec rzeczywistości spoza utworu. Oto widz obserwuje na scenie widzów, którzy z kolei obserwują jedną z postaci. Jakby domagał się Norwid, by odbiorca przeprowadził analogię pomiędzy tym, co przedstawiane, a tym, co dzieje się poza sceną. Aby wśród przedstawionych postaci zobaczył siebie i wokół siebie dostrzegł przedstawione postaci. Kawiarnia teatralna umieszczona została na scenie, ale i scena mieści się w teatralnej kawiarni.

„Zawieranie się” teatrów w sobie wydaje się nie ograniczone zarówno „w głąb” przedstawianej rzeczywistości, jak i „na zewnątrz”, w stronę rzeczywistego świata.

Warto w tym miejscu zauważyć, że u Norwida myślenie o świecie ściśle łączy się z myśleniem o sztuce. Jeśli poszukiwał jakichś praw rządzących światem, to były to dla niego te same prawa, które determinowały rozwój sztuki. Taką koncepcję wyraził wprost w *Milczeniu*, gdzie przedstawił prawa rozwoju dziejów, odwołując się do kolejnych pojawiających się form artystycznego wyrażania się człowieka. Podobnie rzecz się ma z jego myśleniem o dramacie i teatrze. Człowieka aktywizującego się w przestrzeni sceny teatralnej, a więc w „teatrze życia” czy w „atrium spraw niebieskich”, ujmuje poprzez koncepcje dramatu i teatru, które zaistniały już w kulturze. Pamiętamy, że we wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* deklaruje również swój wkład w rozwój sztuki dramatycznej jako twórca „białej tragedii”. Ale ma świadomość tego, że włącza się w proces rozwoju dramatu, proces, który sięga czasów starożytnej Grecji. Dlatego pojawiają się w *Aktorze* motywy nawiązujące do teatralnej i dramatycznej tradycji. Szczęście Wenera i nieszczęście Jerzego, znaczące nazwisko właściciela upadłej firmy Glückschnell – jako nawiązania do antycznego pojmowania tragizmu jako ludzkiego losu-igraszki Fortuny i do renesansowych reperkusji tego pojmowania w poezji Kochanowskiego. Jerzy, poprzez niefortunną lokatę kapitału w grze giełdowej, traci cały majątek, Wenera kupuje szczęśliwy los na loterii i zostaje bogaczem. Fortuna kołem się toczy i, jak pisał przywo-

ływany w dramacie Kochanowski (a czego nie dopowiedziała w swej tyradzie Eliza):

A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić,  
I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić.

Jest więc aktor-człowiek Norwida odwiecznym Edypem, który łudzi się, że kierując własnym losem, potrafi zapanować nad swym życiem. Łudzi się, że jest reżyserem swego losu, kiedy w istocie jest tylko marionetką zależną od kaprysów nieodgadnionych wyższych sił. Ale Jerzy nie jest Edypem. Przynajmniej w świetle *Epodu*, zachowanego zakończenia pierwszej wersji *Aktora*. Odnosi sukces sceniczny, który jest tożsamy z sukcesem życiowym. Warunek tego sukcesu jest jeden: musi podjąć wyzwanie losu i stoczyć walkę z samym sobą. Oczywiście, takiej walki wygrać nie sposób. Każdy jej rezultat wskazuje na tragizm. I jest w tym tragizmie coś z Arystotelesowskiego zbłądzenia i, w relacji twórca–odbiorca, coś z koncepcji *katharsis* jako oczyszczenia przez wzbudzenie litości i trwogi. Ale Norwid nie pisze tragedii antycznej. Wzbogaca kreację tej postaci o doświadczenia teatru późniejszego. Za Szekspirem powtarza, że *totus mundus histrionem agit*.

W *Aktorze* wielokrotnie przewijają się nawiązania do tragedii Szekspira, szczególnie do *Hamleta*. W rolę Hamleta wciela się Jerzy, najpierw kiedy powtarza słynny monolog, później, gdy występuje w przedstawieniu teatralnym w zastępstwie Gotarda, ale także kiedy gra wobec innych – przede wszystkim z obawy o matkę – własną sztukę teatralną, ale już w przestrzeni teatru świata; jego świata, który jest teatrem. Jerzy jest tu Hamletem w rozumieniu Goethego. Ma bowiem do wykonania zadanie przekraczające jego możliwości, obdarzony jest „piękną, czystą, szlachetną i w najwyższym stopniu moralną naturą”<sup>2</sup>, która uniemożliwia jednocześnie podjęcie zmagania z brutalnością świata. Tragedia zaś, czego jest świadomy, po szekspirowsku rozgrywa się w nim samym:

„P o ł o ż e n i e t r a g i c z n e”! – a moje? – a wasze?  
Dlatego że, sam grając, innych grą nie straszę,  
Dlatego że ma głowa i serce powoli  
Przepękają, bez tętna, gdy słowa me liczę,  
Słyszac je, nim wypowiem, by minąć, co boli,  
I widząc wzrok mój prędzej niż wy me oblicze!

<sup>2</sup> J. W. G o e t h e, *Lata życia Wilhelma Meistra*, cyt. za: W. L e w i k, [wstęp do:] W. S z e k s p i r, *Hamlet. Król wicz duński*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1986, s. 18.

Dlatego że kulisy zrobiwszy ruchome  
Przenoszę je i stawiam z tej lub owej strony –  
Dlatego wam są deski sceny niewidome  
I żyjemy jak w domu... tylko dom – zmyślony.

*Po chwili*

Czemuż się to odbiera takie wychowanie,  
Że nie można rzec prawdy, by nie zabić pyłem!  
Lub wygłaszać ją na co?... skoro serca drganie  
Nie trwa dłużej, jak mówisz... jać i to zgłębiłem...  
Gdy za wami, a przez step nie znany wam, chodzę  
I właśnie przeto ł u d z ę, że nie ja was z w o d z ę!  
Ot, śniadajcie spokojnie, pokąd czuwam w progu –

*Wstając*

I na aktora czekam – i sam w monologu – –  
(PWsz 4, 368–369)

Tragizm Jerzego wynika z konieczności – jak mu się wydaje – gry, z konieczności zachowania pozorów. Świadom tej konieczności życia w „zmyślonym domu”, podjąć musi decyzję bycia kim innym niż jest, pokazywania siebie światu w roli, którą narzucają mu okoliczności i dla dobra świata udawać musi kogoś innego. Ale godzi się tym samym być marionetką. Najpierw nie uświadamia sobie tego, później nie potrafi pozrywać sznurków, za które pociąga świat zewnętrzny. Dopiero Gotard demaskuje jego grę i godzi się wziąć w niej udział, ale po to, by – jak Hamlet – zastawić „pułapkę na myszy” i pomóc Jerzemu wypłatać się z jego pułapki. Dlatego też w konsekwencji on, hrabia Jerzy, godzi się zagrać w teatralnym przedstawieniu, podjąć wyzwanie losu do odnalezienia się w nowej sytuacji, podjęcia się reżyserowania własnego życia. Jest w sytuacji bohatera wiersza *Fatum* i powoli dochodzi do rozumienia tego, że powinien nieszczęściu „[...] odejrzeć [...], jak gdy artysta / mierzy swojego kształt modelu”. Ale do takiego rozumienia siebie i życia musi dopiero dojrzeć. Jednym aktorstwem musi przeciwstawić się drugiemu. Artysta musi zwyciężyć marionetkę. Dramat rozgrywa się w nim samym i można go nazwać dramatem dochodzenia do bycia aktorem – w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Bo Jerzy odegrał już dwie role. Najpierw w kawiarni, kiedy *ad hoc* zainscenizował sytuację, która miała mu pozwolić na zapłacenie rachunku za Olimpię. Ta jednak jest aktorką i bez trudu rozpoznaje w zachowaniu

Jerzego grę. Demaskuje jego aktorstwo, rozumiane tu jako udawanie, jako – by tak rzec – szczerą nieszczerość. Szczerą, bo chciał Jerzy wybawić Olimpię z kłopotliwej sytuacji, gdy zgubiła portmonetkę, nieszczerość zaś, bowiem sposób, jaki wymyślił, oparty był na fałszu. Jego szczerą nie szczerość zdemaskowana została ponownie przez aktora, tym razem przez Gotarda, gdy, o czym już mówiliśmy, starał się ukryć przed matką i siostrą sytuację finansową rodziny. Obawa o zdrowie matki i posag siostry każe mu udawać, że nic się nie zmieniło. Aktorstwo w pozytywnym sensie ma według Norwida demaskować aktorstwo rozumiane jako fałszywa maska życiowa. Dlatego Gotard podejmuje się aktorskiego wszakże zadania odegrania przed hrabiną i Elizą roli finansisty, barona Szychwica. Zmyślona przez niego historia o Infantce Brunszwiku, opowiadana Elizie, ma zdemaskować kruchość jej związku z Erazmem. Ale przede wszystkim – dać szansę Jerzemu na wywikłanie się ze złego aktorstwa. A jest ono determinowane nierozumieniem miejsca człowieka w świecie i roli, jaką musi przyjąć. Dlatego Norwid przywołuje inny kontekst: *Marii Malczewskiego* jako utworu o beznadziejności ludzkiej egzystencji. Oto świat jest dla Jerzego stepem, po którym chodzi z innymi. Step to, jak u Malczewskiego, tajemniczy, groźny, zwodniczy, nieokiełznany. Przestrzeń, w której człowiek nie znajduje dróg i powoli ginie. Wobec swoich domowników Jerzy chce zachować pozory, że tę przestrzeń zna i nad nią panuje. Przypomnijmy cytowany już fragment jego wypowiedzi.

[...] jać i to zgłębiłem...

Gdy za wami, a przez step nie znany wam, chodzę  
I właśnie przeto łudzę, że nie ja was z w o d z ę!  
(PWsz 4, 369)

Jeśli nie on zwodzi matkę i siostrę, to kto? Tego Jerzy – przynajmniej na razie – nie wie. Świat się sprzysiągł przeciw niemu. Nieznane siły rzucają mu kłody pod nogi. Trzeba więc przyjąć narzucone reguły gry i dostosować się do nich. Jeśli cały świat gra jakąś sztukę reżyserowaną nie wiadomo przez kogo, to trzeba tylko znaleźć miejsce dla siebie na tej scenie i zagrać narzuconą rolę. Tak postępują inni. Erazm dla pieniędzy żeni się z Felcią, ksiązę Filemon – z wdową po swoim dostawcy win. Takie role – po krachu finansowym – zagrać było im najwygodniej. Werner z trudem odnajduje się w roli, jaką przyniosła mu wygrana na loterii, nie potrafi bowiem zrzucić z siebie maski guwernera ani zaistnieć jako poeta-arystokrata. Ale Jerzy jest kimś innym. I nie chodzi tu przecież o to, że

jest hrabią, że jest wykształcony, że ma za sobą udane amatorskie doświadczenia sceniczne. Ważna jest jego szlachetność, zasygnalizowana już na początku w scenie z Olimpią. Wie, co należy robić, nie wie zaś – jak. Tu wprowadza Norwid na scenę Gotarda, którego charakterystykę przeprowadza w scenie rozmowy z Wernerem. Najważniejszy jest w tej rozmowie wątek o związku sztuki z życiem:

GOTARD

[...] – i oto  
Mam wakacje – na innych grę patrząc z ochotą,  
Uczę się...

WERNER

... Gdzież ci inni, którzy tobie szkołą?  
Świat ich nie zna...

GOTARD

...Bo świat się nie ogląda wkoło.  
Niedawno – dom więzienny jeden odwiedziłem,  
A teraz jedne bliskie miejsce historyczne,  
Gdzie widziałem tragedie leżące pod pyłem,  
Całe, ciche i dumne... dziś prozę-uliczną  
Przebiegałem, gdy jeszcze tak niedawno, pomnę,  
Patrzyłem na D o ż y n k i – – c h ó r y wiekopomne  
Cereryjskie szły nucąc d o-ś p i e w e m teorii  
Przed-dyjalogowanej, najstarszej w historii!  
Stary Goethe doprawdy płakałby! – Eschylus  
Z dała stałby i dumał, kładąc w usta stylus...  
.....

*Po przestanku*

I pan mnie mówisz, że świat nie zna sztuki-wzorów??  
(PWsz 4, 356-357)

Sztuka potraktowana została przez Gotarda jako swoista szkoła życia. Artysta jest więc tym, kto może wskazać innym drogę i taką rolę przyjmuje Gotard wobec Jerzego. Jakby mówił: zagraj rolę, ale pamiętaj, że miejscem gry jest teatr, który ma widzom pomagać w rozumieniu świata i życia. Ty zaś grasz poza teatrem, nie pomagasz tym ani innym, ani sobie. Zagraj w teatrze, gdzie będziesz, jak to ujęliśmy wcześniej – „zgadywany”, ale nie twoja konkretna osoba, tylko artystyczna kreacja, w której zawierać się

może życiowe wskazanie. Nie jest więc najważniejszy dochód, jaki uzyska Jerzy za swą aktorską pracę, choć w jego sytuacji materialnej nie jest bez znaczenia. Ważniejszy jest akt poznawczy, dla niego samego zaś – akt samopoznania, którego podstawowym wymiarem jest zrozumienie wymogu aktywności człowieka. Podejmowania wysiłku przeciwstawiania temu wszystkiemu, co ogranicza człowieczeństwo, co za znanym wierszem Norwida nazwaliśmy wcześniej marionetkowością. W *Aktorze* Norwid zdaje się mówić, że człowiek w starciu ze światem ma szansę na zwycięstwo, że możliwe jest – przywołajmy znów wiersz *Fatum* – owo „odejrzanie artysty”. Późniejsze dramaty nie mają już tak optymistycznych zakończeń. Oczywiście, bierzemy tu pod uwagę zakończenie pierwszej wersji utworu. Nie ma natomiast pewności, że wersję późniejszą planował Norwid zakończyć tak samo. Być może brak zakończenia wersji drugiej jest tu znaczący.

Pozostaje jeszcze przyjrzeć się postaci Nickiej, modystki, która uczestniczy niemal we wszystkich ważnych scenach *Aktora* i w *Epodzie* reżyseruje niejako scenę finałową. Choć nie jest to postać jednoznaczna i należałoby poświęcić jej osobne omówienie<sup>3</sup>, to marionetkowość jest jedną ze składowych jej osobowości; Nicka w jednym ze swych wcieleń jest kreatorką marionetkowości. Oto jak mówi o sobie:

[...] ja, która mam zwyczaj, iż czasu nie trwonię,  
Znać musząc i obyczaj, i najnowsze stroje,  
I wymagania wieku (nawet w Mód-gazecie  
Pisałam o p o m a d a c h, choć tego nie wiecie...),  
[...]

(PWsz 4, 428)

Rzemiosło krawieckie uprawiane przez Nicką Norwid zdaje się przeciwstawiać sztuce, którą reprezentuje Gotard i do której dorasta Jerzy. Ludzi Nicka traktuje jak kukły, które winny być jak najlepiej ubrane, przy czym ubiór odzwierciedlać ma nie tyle gust, ile „wymagania wieku”, zaś do ubioru, w jej opinii, człowiek winien się dostosować (rozmowa z Felcią o ogniu przy sukni). Nicka jest marionetką, tworzy marionetki i nie może przeboleć, że ze względu na utratę majątku przez rodzinę Jerzego straciła

---

<sup>3</sup> Być może Norwid przydzielił Nickiej funkcję zbliżoną do roli szekspirowskiego błazna, który, nie zawsze w pełni świadomie, wypowiada kwestie nacechowane dużym ładunkiem filozoficznej czy życiowej prawdy.

swą scenę i swą widownię. Nie może też zrozumieć obecności Jerzego w garderobie teatralnej inaczej, jak tylko w kategoriach schadzki. To jedyne dla niej wytłumaczenie, każde inne bowiem psułoby jej porządek świata. Być może po to reżyseruje wizytę Hrabiny i Erazma za teatralnymi kulisami, aby poprzez zdemaskowanie rzekomej schadzki zemścić się za to, iż autentyczny porządek świata okazał się inny, niż oczekiwała. Jej ocenę sugerować ma przestrzenne usytuowanie postaci w zakończeniu *Epodu*:

N i c k a i E r a z m zostają od strony stołu przykrytego pieniędzmi,  
J e r z y u n ó g H r a b i n y, jak był w modlitwie.  
(PWsz 4, 337)

Jest więc „strona pieniędzy” i „strona modlitwy”. To przeciwstawienie domaga się interpretacji, ma bowiem sens wartościujący. „Strona pieniędzy” to przestrzeń marionetek, „strona modlitwy” – człowieczeństwa, ludzkich uczuć.

Kreacja postaci w *Aktorze* podporządkowana jest widzeniu świata współczesnego jako degeneracji wobec tradycji. Tej tradycji, która dotyka istoty człowieczeństwa i ukazuje rozumienie sensu i celu bycia człowiekiem. Mówi o tym Gotard w rozmowie z Jerzym:

Jesteśmy objęci  
Prawami przyrodzenia, lecz i prac porządkiem,  
I obyczajów torem, i tradycji wątkiem;  
(PWsz 4, 369)

Aktorzy, którzy wcielią się w postaci wykreowane przez Norwida, nie mogą jedynie odgrywać ról zapisanych w tekście dramatu. Norwid, kreując swoich bohaterów, bardziej myślał kategoriami dramatu niż teatru. Niewiele wszakże jest w tekście pobocznych uwag, które byłyby jednoznacznymi dyrektywami dla reżysera czy aktorów. A te, które pojawiają się w tekście sztuki, same wymagają interpretacji, są bowiem nierzadko bardziej charakterystykami postaci niż uwagami inscenizacyjnymi.

\*

W opublikowanym w 1971 r. artykule poświęconym teatralnym inscenizacjom *Aktora* Irena Sławińska zastanawiała się, dlaczego *Aktor* od pierwszej publikacji w 1937 r. czekał na premierę teatralną do 1959 r.:



Czym tłumaczyć długotrwałą nieufność czy wstrzeźliwość teatrów polskich wobec sztuki tak nasyconej problematyką teatru? tak pełnej hołdów dla aktorów? iskrzącej się od efektownych gnom?

Brak zakończenia, dwie (ułamkowe) redakcje – to defekty, które mogą istotnie zniechęcać. Może bardziej jeszcze nacisk publicystycznych ilustracji, mnogość ledwie naszkicowanych postaci, z których każda egzemplifikuje jakieś rozwiązanie społeczne, wreszcie „barbarzyński” wiersz – barbarzyński w późniejszym odczuciu samego Norwida (rymowany, równozgłoskowy, „siekanka”). Wydawało się po prostu, że *Aktor* próby sceny nie wytrzyma<sup>4</sup>.

Istotnie, nie jest łatwo przenieść *Aktora* na scenę, ale nie jest to dramat, którego nie dałoby się grać z powodzeniem. Należy przede wszystkim wziąć po uwagę, że tekst sztuki teatralnej to dla Norwida zaproszenie do współmyślenia, najpierw dla zespołu, który podejmie się wystawienia dramatu, potem – dla uczestniczących w spektaklu widzów. Uczestniczących należy tu rozumieć dosłownie. *Aktora* nie można bowiem tylko inscenizować. Każde wystawienie musi być interpretacją. Nie tyle w kategoriach sztuki teatru, ile w kategoriach *theatrum mundi*. Sztuk Norwida, jak sądzę, nie powinno się wystawiać z uwagi na realia dziewiętnastowieczne. Norwid, poprzez odniesienia do tradycji, poprzez prezentację swojej współczesności, domaga się od aktorów, reżysera i widza refleksji nad ich współczesnością. Respektując realia sztuki, Norwida należy w teatrze aktualizować. I aktorska kreacja postaci scenicznej w *Aktorze* winna być w y p e ł n i a n i e m schematów osobowych nakreślonych przez autora.

---

<sup>4</sup> I. S ł a w i ń s k a, *Komediodrama „Aktor”*, [w:] t a ż, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 259.