

IRENA SŁAWIŃSKA *

O JĘZYKU KOMEDII NORWIDA (PRÓBA POSTAWIENIA PROBLEMATYKI)

I

Studium niniejsze chce zarysować ogólnie problematykę języka w komediach Norwida. Może wyniknie z tego jakiś metodyczny pożytek? Badanie nad językiem dramatu stanowi u nas bowiem teren szczególnie zaniedbany, a raczej zachwaszczony wskutek błędnego postawienia sprawy.

Te błędy metodyczne w studiach nad dramatem nie są oczywiście zjawiskiem izolowanym. Pochodzą przede wszystkim z długoletniej obojętności na sprawy języka i jego funkcji w ogóle w zakresie wszystkich rodzajów literackich, dalej zaś – z braku polskiej „poetyki historycznej”, która by pokazała ewolucję języka wzdłuż epoki historycznej i gatunków. Na terenie dramatu – jak się wydaje – konieczność historycznego widzenia nabiera szczególnej wagi ze względu na silniejszy i trwalszy nacisk konwencji literackiej, uwarunkowanej całym splotem konwencji teatralnych. Ów nacisk konwencji sprawia, że pewne typy struktur językowych przedłużają swoje trwanie wbrew ogólnym założeniom dramatu w tym okresie. Tym się tłumaczy na przykład tak wyraźnie heterogeniczna w stosunku do całości obecność mdłych dialogów miłosnych w komedii satyrycznej pierwszej połowy XIX w.¹ Tylko historyczne widzenie na tle współczesnego

* Artykuł został odszukany w papierach dotyczących Norwida, które Pani Profesor Irena Sławińska przekazała na początku lat 90. do archiwum Instytutu Badań nad Twórczością Cypriana Norwida KUL. Tekst nie był dotąd nigdzie opublikowany. Choć powstał stosunkowo dawno (zapewne między 1968 a 1976 r.) i siłą rzeczy nie uwzględnia aktualnego stanu badań, postanowiliśmy go wydrukować nie tylko ze względu na pamięć o naszej Drogiej Koleżance i znaczenie jej refleksji nad Norwidem, ale przede wszystkim z uwagi na niezaprzeczalne walory poznawcze tego studium (Redakcja).

Rzecz podał do druku P.Ch.

¹ Na terenie komedii rosyjskiej notuje to P. N. Berkov. T e n ż e. *O jazykie russkoj komedii XIX veka, Izvestija Ak. Nauk, Otd, Literatury i Jazyka*. T. VIII v. 1 1949.

dramatu i poprzedniej epoki właściwie ustawi te zjawiska, właściwie też zinterpretuje świadome łamanie konwencji językowej. Wiąże się ono oczywiście z bardziej zasadniczymi przemianami w zakresie dramatu. Nowy język, nowe słownictwo, inne struktury słowne rejestrują te przemiany w sposób najbardziej bezpośredni i najłatwiej uchwytny. Z kolei zmieniona problematyka języka postuluje w badaniach użycie coraz to innych kategorii, najbardziej adekwatnych w stosunku do tych nowych funkcji, jakie język na danym etapie przejmuje.

Wracamy do wstępnych stwierdzeń: do metodycznego nieporozumienia na terenie studiów nad dramatem. Nieporozumienia te polegały przede wszystkim na próbach mechanicznego przeniesienia abstrakcyjnych kategorii na wszystkie typy dramatu. Taką abstrakcyjną kategorią było zazwyczaj zagadnienie tzw. indywidualizacji języka. Polegała ona na zarejestrowaniu odrębnych właściwości (niemal wyłącznie słownikowych) w wypowiedziach poszczególnych postaci. Stwierdzenie tych właściwości prowadziło do pospiesznych wniosków – o przenikliwości psychologicznej autora, darze obserwacji itp. Problem indywidualizacji języka, sensowny w odniesieniu do komedii obyczajowej (ale oczywiście bez tych psychologicznych odnośników!), do *Moralności pani Dulskiej*, okazuje się całkiem pozorny na tle utworów o innych założeniach. Przykładem takiej inercji metodycznej w przenoszeniu gotowych problemów na dowolne utwory literackie stało się studium Ireny Szczygielskiej o Przybyszewskim², gdzie autorka z wielką brawurą pisze: „[...] w stylistyczno-językowym opracowaniu dramatu na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie indywidualizacji języka”³. Zgodnie z tym dydaktycznym stwierdzeniem autorka stara się rozróżnić język poszczególnych postaci Przybyszewskiego. Oczywiście fiasco kompletne! Wszystkie postaci Przybyszewskiego mówią, jak wiadomo, tym samym językiem. Nie na tej wcale linii leżą zasadnicze funkcje języka w jego dramacie (jak też w dramacie ekspresjonistycznym w ogóle!).

Inercja metodyczna w badaniach nad językiem dramatu prowadziła także w drugim kierunku: ku próbom czysto opisowego traktowania tego języka w kategoriach, praktykowanych na terenie innych rodzajów literackich, liryki czy prozy narracyjnej (tropy, obrazy). Takie ujęcie spotykamy w ambitnej pracy Z. Reutt-Witkowskiej o Korzeniowskim⁴ czy – później – w studium Szymdo-

² *Przybyszewski jako dramaturg*. Poznań 1936.

³ Tamże s. 10.

⁴ Z. R e u t t - W i t k o w s k a. *Studia nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego*. Warszawa 1921.

wej o misteriach Norwida⁵. Oczywiście analiza tego typu zapoznaje specyficzność struktur językowych dramatu oraz ich funkcj. „Obraz poetycki” na terenie liryki spełnia przecież zupełnie inne zadanie niż w dramacie!

Zasygnalizowaliśmy w ten sposób najbardziej zasadnicze grzechy w przedwojennych badaniach nad dramatem, ustrzeżmy się jednak grzechu zbyt łatwego uogólnienia. Oczywiście i wówczas spotykamy pozycje uchylające się spod ciężenia schematów. Mam na myśli przede wszystkim monografię Kleinera o Słowackim⁶, książkę Makowieckiego o Wyspiańskim⁷, studium Saloniego o *Nocy listopadowej*⁸. We wszystkich tych wypadkach (wyjąwszy Saloniego) sprawa języka dramatu wchodziła jednak w zakres badania tylko peryferycznie. Stąd też żadna z tych prac nie przełamała w trwalszy sposób owych metodycznych nieporozumień.

II

„Wysoka komedia” Norwida wyrasta w dość szczególnych warunkach: na emigracji, w odcięciu od rodzimej tradycji dramatycznej (która też oczywiście jakoś działała, ale z pewnością w zmniejszonym nasileniu), w odcięciu od scen polskich, od konkretnego życia literackiego w Polsce. Pamiętajmy, jak młodo poeta kraj opuścił! Co do tradycji dramatycznej, on sam w listach cytuje stale w temperaturze najwyższych hołdów nazwiska Calderona, Szekspira, Schillera, Goethego. Z pewnością wiele im zawdzięcza w zakresie ogólnej koncepcji dramatu, śmiałych pomysłów łączenia ze sobą różnych płaszczyzn rzeczywistości. Czy jednak również w zakresie struktur językowych? Refleksje te nie zmerają zresztą ku żadnym tezom o genezie Norwidowego dramatu, chcą tylko przypomnieć owe szczególne warunki rodzenia się komedii; komedia bowiem potrzebuje bardzo bliskiego kontaktu z odtwarzaną rzeczywistością i z teatrem, który tę poetycką wizję ma pokazać współczesności „jako zwierciadło naturze”. Przypomnienie tych warunków oświetla jakoś fakt odejścia od współcześnie obowiązującej w Polsce konwencji komediowej, łatwiejsze może uchylene się

⁵ *O misteriach Cypriana Norwida*. Warszawa 1932.

⁶ *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 1-3. Warszawa 1919-1923; t. 4 cz. 1-2, Warszawa 1927.

⁷ *Poeta-malarz*. 1935.

⁸ *Kompozycja „Nocy listopadowej” Stanisława Wyspiańskiego*. „Prace Polonistyczne” seria 4: 1940-1946 s. 73-92.

spod jej władzy. Norwid zresztą nie tylko się uchyla: bardzo świadomie i programowo konwencję tę łamie.

Ta rewolucyjna postawa przede wszystkim – nie oddalenie, brak stosunków literackich – przesądza o tym, że żadna z komedii Norwida nie trafia wówczas na scenę. Wiemy, jak usilnie poeta o to zabiegał, jak często próbował nawiązać kontakt z teatrem warszawskim, lwowskim i krakowskim, przesyłając dyrekcjom rękopis *Aktora*, potem zaś Komisji Konkursowej Krakowskiej w końcu 1872 r. *Pierścień Wielkiej-Damy*. Wszędzie spotkał się z odmową – nie wiemy, w jakich słowach została ona wyrażona, jakie motywy podały dyrekcje, jeśli w ogóle raczyły zareagować na oferty Norwida; dotąd korespondencji tej nie znamy. Znamy tylko bliżej sprawę konkursu dramatycznego, rozstrzygniętego w lutym 1873 r., na którym premiowano III nagrodą *Emancypowane* Bałuckiego, chyba najbardziej tradycyjną z jego sztuk. *Pierścień Wielkiej Damy*, który wymienia sprawozdawca „Czasu” (Estreicher?) wśród sztuk nadesłanych na konkurs, nie został nawet zakwalifikowany do wspólnego czytania! Nagrody komisji konkursowej krakowskiej uzyskują kolejno: Narzymiski (*Epidemia* i *Pożytywni*), Bałucki, Anczyc (*Emigracja chłopska*), potem Bliziński (*Pan Damazy*)... Zestawienie premiowanych utworów nie zostawia chyba wątpliwości co do kryteriów, jakie rozstrzygały przy udzielaniu nagrody. Wśród tych kryteriów na pewno nie chodziło o nowatorstwo, o próbę łamania szablonów ideowych i artystycznych!

Norwid natomiast, jak wiemy zarówno z jego deklaracyjnych sformułowań, jak i analizy tekstu, zupełnie świadomie i programowo chciał popробować dramatów nowego rodzaju, przeciwstawiając się „bufonom hrabiego Fredry”. Używa on terminu *komedia buffo* na oznaczenie tradycyjnej komicznej komedii, *comédie à rire*; przeciwstawia jej postulowaną i realizowaną przez siebie „komedię serio”, komedio-dramę, *haute-comédie*. W „komediach buffo, które po mistrzowsku kreślone są przez hrabiego Fredrę, warstwa jedna społeczna, przyglądając się drugiej, postrzega onę w jej śmiesznościach” (*Wstęp do Pierścienia*) – wysoka komedia ma pokazać „cywilizacyjną-całość-społeczną”.

Takie jest najogólniej założenie Norwidowskiej komedii. Ma ona udźwignąć wielką problematykę „społeczną” i „cywilizacyjną”, ma dać syntezę współczesności i w tym wyjść poza tradycje polskiej komedii obyczajowej, poza jej jednoaspektowość i jednoprzekrojowość. Ma poza tym (jak mówi *Wstęp do Pierścienia*) ukształtować „wykwintny dialog potoczny”, tj. język konwersacyjny, artystycznie przetrawiony, przynależny do sztuki, lecz i nie oderwany od życia, „potoczny”. Komedia ta jest przeznaczona zarówno do czytania, jak i do

„gry scenicznej”, co oczywiście implikuje przystosowanie języka do warunków sceny, do teatralnej akustyki.

Problematyka języka w komediach Norwida wiąże się ściśle zarówno z kręgiem zewnętrznych uwarunkowań, o których wyżej, jak i świadomych założeń Norwida. Wysokie komedie poety (mam na myśli przede wszystkim *Aktora*, *Za kulisami*, *Pierścień Wielkiej-Damy*, gdyż jednoaktówki są tu mniej reprezentatywne), podejmują ambitne zadanie odbicia całej współczesności – konfrontacji środowisk społecznych i „cywilizacyjnych”. Te środowiska, które Norwid ze sobą zetknie, to świat salonu i burżuazji (przeważnie świeżej daty) oraz świat artysty – twórczej inteligencji. Miejscem spotkania tych trzech światów stanie się salon (w *Aktorze* i *Pierścieniu*) lub też bardziej neutralny teren – sale reductowe (*Za kulisami*). Do konfrontacji środowisk użyje Norwid pewnych probierczych motywów: sztuki i miłości. To poprzez stosunek do nich, poprzez wypowiedzi o sztuce i miłości trzy światy odsłonią swoje właściwe oblicze.

W ten sposób zarysowuje się:

1. Pierwszy krąg zagadnieniowy w języku komedii Norwida. Oczywiście daleko jesteśmy od tradycyjnej „indywidualizacji języka”, widzianej jako sprawa rysowania sylwetek charakterystycznych drogą własnego słownika postaci, referencyjnych motywów rozmowy i komicznych „powiedzonek”. Mamy tu do czynienia raczej z typizacją niż indywidualizacją, z syntetyczną konstrukcją, o której zresztą szczegółowiej za chwilę.

W ukazaniu tych trzech światów, z których dwa (świat salonu i mieszczaństwa) mają być skompromitowane, użyje Norwid czasem komizmu, przede wszystkim zaś – ironii. Zetknięcie obcych światów środowiskowych znajdzie swój wykładnik w konfliktach dramatycznych:

a) artysta kocha wielką damę – w ten sposób realizuje się starcie artysty i świata salonu (w *Za kulisami*, *Pierścieniu*, *Palmyrze*);

b) mieszczaństwo nienawidzi artysty, uważa go za pasożyta, chce go upokorzyć lub zmusić do wyparcia się sztuki. Z kolei konflikty dramatyczne znajdują odbicie w ukształtowaniu dialogu i w jego typach. Dialog zależy więc każdorazowo od konfliktu, któremu służy, od konkretnej sytuacji scenicznej, od podmiotów mówiących i rodzaju ich reprezentatywności;

2. Ale tego typu zagadnienie (sąd nad środowiskiem poprzez język tego środowiska) nie wyczerpuje wcale problematyki języka w dramatach współczesnych Norwida. Poecie bowiem chodzi nie tylko o skompromitację świata salonu i burżuazji. Byłoby to przecież zacieśnienie do założeń, jakie Norwid przypisuje Fredrze, w którego komediach „warstwa jedna społeczna, przyglądając się dru-

giej, postrzega onę w jej śmiesznościach”. Ukazanie „cywilizacyjnej-całości-społecznej” wymaga szerszego spojrzenia.

W tym celu wprowadza Norwid obok przekroju poprzecznego – wzdłuż środowisk społecznych – także jakieś inne, podłużne czy raczej ukośne cięcia. Będą one reprezentować poglądy na sztukę, często różne w obrębie tego samego typu środowiskowego, który – jak pokaże Norwid – człowiek może przekroczyć, jeśli dojrzał samodzielnie do innych postaw. Norwidowi chodzi również o podanie obiektywnych prawd o sztuce. Stąd pewna deklaratywność wypowiedzi (rewia masek *Za kulisami*), wielki wkład refleksyjności, dążenie do analizy pewnych pojęć, ciążenie ku formom monologicznym, dającym możliwość takiej analizy, ucieczka do pomocy pewnych form poezji lirycznej dla skrótu i syntezy (użycie pointy i obrazu poetyckiego w funkcji metaforycznej).

Zanotowaliśmy przed chwilą dwie tendencje o przeciwstawnych kierunkach: analizy i syntezy. Ich ciągła interferencja będzie stanowić o wewnętrznym napięciu wypowiedzi – a także o ogólnym charakterze dramatu, na granicy między dramatem poetyckim a „realistycznym”;

3. Dwa sformułowane wyżej kręgi zagadnieniowe wiążą strukturę słowną komedyj Norwida z założeniami tematycznymi. Trzeci krąg spraw, wybranych do szczegółowego omówienia, dotyczy związku języka z teatralną wizją Norwida, a także ze szczegółowszą sytuacją sceniczną. I na tym planie słowo przypadła rola najbardziej zasadnicza, zresztą zmienna. Na przestrzeni bowiem od pierwszych dramatów po *Kleopatę* słowo to ulega znamiennej ewolucji, wyraźnej teatralizacji. W kręgu tego typu zagadnień znalazłyby się i sprawa stosunku słowa do środków ekspresji pozasłownej, przede wszystkim do gestu, który w dojrzałej twórczości Norwida coraz częściej słowo wyręcza. Stąd te obszary niedomówień, przemilczeń, specjalnych wyróżnień słowa, troska o wydobycie najwłaściwszego odcienia semantycznego. Tu będzie też należała sprawa „systemu znaków sygnalizacyjnych Norwida”, ów szczególnie, jemu tylko właściwy kod sygnalizacyjny, obejmujący znaki przestankowe, wyróżnienia graficzne i omówienia w tekście pobocznym.

Oczywiście te trzy grupy zagadnień, przed chwilą sformułowane, nie ogarniają całokształtu problematyki Norwidowego języka w komediach. Chcieliśmy tylko wydobyć sprawy, w jakiś szczególny sposób dla tych utworów znamienne i reprezentatywne. Szczupłość tych rozważań każe się decydować na selekcję, na bliższe rozpatrzenie tylko niektórych zagadnień. W stosunku do innych poprzestaniemy na ogólnym wypunktowaniu. I tak obok tych trzech kręgów sygnalizujemy:

a) sprawę zawiązywania konfliktów w dialogu, relacjonowania zdarzeń, poddania ekspozycji – są to jednak sprawy, przed którymi staje każdy utwór dramatyczny i jakoś je (oczywiście różnie) rozwiązuje zgodnie z panującą wówczas konwencją;

b) opisywaną analizę języka Norwida, jego słownictwa, składni, rytmicznego ukształtowania fraz, już w oderwaniu od „podmiotów mówiących”. Jest to jednak z pewnością zagadnienie ważne dla całej poezji Norwida, w związku z dramatami jednak – peryferyczne;

c) kapitalnej wagi zagadnienie dotyczy historycznych zestawień ze współczesnym Norwidowi dramatem. Zestawienia takie wydobyłyby wyraźnie nowatorstwo Norwida, rewolucyjną świadomość w realizowaniu nowej koncepcji dramatu, wyrosłej z nowego, wolnego od szablonu spojrzenia na kulturę współczesną. Tymczasem jednak po prostu nas na to nie stać ze względu na zupełny brak prac przygotowawczych, traktujących o dramacie tej epoki. Prace takie należą do pilnych postulatów polskiej historii literatury i, jak słychać, są już podjęte. Na tym miejscu powstrzymamy się jednak od zbyt pospiesznych uogólnień, poprzestając na wstępnym studium: analizie najznamienitszych postaci i funkcji słowa.

III

Pierwszy krąg zagadnień, związanych z językiem dramatów współczesnych Norwida, obejmuje – jak wiadomo – konfrontację środowisk i sąd nad nimi. Język jest zorganizowany tak, by demaskował, by ujawniał to, co w tych środowiskach już martwe. Poeta musi tego dokonać w sposób możliwie najbardziej ekonomiczny, przez staranną selekcję słowa, które równocześnie pełni przeciw różne funkcje dramatyczne. Funkcja charakteryzacyjna (czy „prezentacyjna”) nie może go przygnieść swoim ciężarem.

Selekcja ta pójdzie w kilku kierunkach:

a) Norwid wybierze w każdym środowisku „cywilizacyjnym” jedną postać, której każe je reprezentować. Język tej postaci będzie kształtować w sposób najjaskrawszy;

b) postaci zdemaskują się poprzez wypowiedź na dwa probiercze tematy – sztukę i miłość (małżeństwo);

c) ciężenie na nich stygmatu środowiska pokaże Norwid na przykładzie kilku wybranych wyrazów.

Tę metodę reprezentacji omówimy szczegółowej tylko w odniesieniu do świata salonu. Powraca on stale we wszystkich dramatach współczesnych Norwida, jest światem centralnym, z którym zostaną zestawione inne kręgi. Na nim też, na świecie salonu najwyraźniej znać odcisk rutyny, „dobrego wychowania”, konwencji towarzyskiej. W salonach hr. Harrys w *Pierścieniu* czy u hr. Palmyry (w odnalezionym niedawno przez J. W. Gomulickiego fragmencie) spotykamy wiele postaci. Nie wszystkie one jednak reprezentują świat salonu. Do takiej reprezentacji powołał Norwid – kobietę, „wielką damę”, której życie krąży wyłącznie po orbicie „recepcji”, „wenty miłosiernej”, której każde słowo jest „nie jej... [lecz] mimowolnym przejmowane tchnieniem od ogólnej świata atmosfery”. Stygmat salonu sprawia, że te wielkie damy myślą tymi samymi kategoriami i mówią tymi samymi słowami. Obecność tych cliches [ok. 20 wersów nie do odczytania] [...] świat salonów gardzi artystą, gotów go zawsze odtrącić, ilekroć artysta podniesie oczy – na Wielką Damę. Hrabina Palmyra nie rozumie, że dla artysty małżeństwo jest „zespołecznieniem z prostą prawdą życia”.

PALMYRA

Artysta jesteś... musisz w ciągłym być natchnieniu,
Natchnienia zaś przez Związek ustalony tracą:
One goreją raczej w uczuciu... w cierpieniach
I w marzeniach....

Hrabina Palmyra akt I sc. 2. PWsz 4, 305-306

Oczywiście Palmyra mówi tu cudzymi słowami: znalazła je w starej rekwizytorni romantycznej. A raczej – wcale ich nie szukała. Dostała je na jour-fixie wraz z filiżanką herbaty...

Z tej samej rekwizytorni (du bas romantisme) pochodzi pomysł i formuła grobu-altanki podwieczorkowej, rozwijany przez hr. Harrys. Rupieciarnia ta, dość długo, jak widać, eksploatowana przez konwenans towarzyski, przekaże kobietom-wielkim damom jeszcze jeden rekwizyt: teorię „miłości-czytej”, „nieziemskich uczuć”, obowiązujących jakoby anioły z dobrego towarzystwa, zwłaszcza zapewne niepokieszone wdowy. Swoją „nieziemskością” kokietuje Palmyra, frazes ten powtarza kilkakrotnie hr. Harrys. Ostatnia ściąga na ten wyraz szczególnie akcent, zaś swoją ironiczną intonację utrwała także w kapitalnym geście: hr. Harrys zapisuje w karneciku problem do rozstrzygnięcia z Ojcem Prowincjałem: „Czy różaniec ziemską jest rzeczą?”.

Podobnie w odniesieniu do sztuki szablonu myślowe świata salonów (i burżuazji) ujawnią się poprzez szablony słowne. Posłużą się nimi też baron

Glückschnell, „organizator aplauzu”. Tragedii o Tyrteju przeciwstawia on „rażne komedyjki” i „sztuczki z sensem pisane”, zdolne wywołać „furorę” i „suckces”.

Erazm (*Aktor*) oburza się znów na „szał dla aktora”, gdyż aktorstwo

[...] cóż jest? – proszę państwa! –
Jeżeli nie wymowną szkołą oszukaństwa.
Nie, żebym był przeciwnym słusznej rekreacji,
Zwłaszcza iż wszystko w mierze bywa użytecznym
(Owszem, dobra jest czasem pauza po kolacji)

Aktor, akt III, sc. 3. PWSz 4, 438

Koncepcja sztuki jako „rekreacji”, pauzy, rozrywki prowadzi oczywiście do pogardliwego, co najmniej zaś lekceważącego stosunku względem artysty. Stosunek ten natomiast zdradzi – słowo, jego wycieniowanie intonacyjne, kontekst. Hrabina (*Aktor*) nie może przyjąć aktora, Eliza z zażenowaniem stwierdza, że domniamanemu baronowi uśmiechnęła się t y l k o j a k a r t y ś c i e.

Stygmat salonu, wryty na słowie, pokaże Norwid na przykładzie kilku wybranych wyrazów, przede wszystkim takich, które z istoty swej mają wielki ciężar gatunkowy, np. *Sakrament* czy *człowiek*. Uzus wielkiego świata zwęził semantyczny obszar słowa *ludzie*. W ustach wielkich dam tej epoki znaczy ono tylko: le monde, bywalców recepcyj, których można spotkać w salonie. Na tym przesunięciu semantycznym buduje Norwid wstrząsającą scenę. Gdy rozdarłszy suknię, zmienia się w obecności Mak-Yksa i na uwagę Magdaleny: „Mogłażbyś ubierać się przy l u d z i a c h?”, odrzuca spontanicznie: „T o – n i e s ą l u d z i e – daj, proszę, szpilkę” (PWSz 5, 234). Mak-Yks udzieli wówczas Hrabinie obszernego wyjaśnienia w tej sprawie. Podobnie Rizzio we fragmencie o Palmyrze stwierdzi to szczególne poniżenie słowa:

Jak gdyby słowo l u d z i e – l u d z i e! – wielkie słowo
Tyle znaczyło tylko, co przymiotnik m i l i.

Pierścień Wielkiej-Damy akt II sc. 1. PWSz 5, 307

Świat salonu zatracił szacunek dla człowieka – i to właśnie miały pokazać dzieje tego słowa w komediach Norwida. Oto co z „poczciwości słowa” zrobiono!

Teza Norwida o braku kontaktu między poszczególnymi środowiskami społecznymi epoki znajdzie swój wyraz także w k o n s t r u k c j i d i a l o g u. Na pierwszy rzut oka zdziwić może fakt, że w dramacie obrazującym rozdarcie społeczne niemal brak dialogu kontrowersyjnego, w którym by się starły antagonistyczne postawy, gdzie artysta-twórczy inteligent zmierzyłyby się

ze światem salonu. Żeby jednak dialog taki mógł powstać, musi znaleźć się wspólny teren i wspólny słownik, przede wszystkim zaś możliwość utrzymania wspólnego tematu. Świat salonu uchyli jednak każdy temat, który by go zmusił do spojrzenia w twarz pewnym problemom, nawet najbardziej żywotnym i nawet najbardziej bezpośrednio go dotyczącym. Trudno o lepszy komentarz, tłumaczący niemożliwość powstania takiego dialogu, niż fraszka *Ostatni despotyzm* o wyraźnie dramatycznym tronie strukturalnym.

Wielokrotnie też stwierdza Norwid niemożliwość prawdziwego dialogu (sc. kontaktu, rozmowy) w wielkich zbiorowiskach ludzkich, miastach, gdzie każdy żyje we własnym zamkniętym kręgu. Z tego widzenia urodziły się takie formuły Norwidowskie, jak „ciszy wrzawa samotniczej”, „różnogłose monolog”, przede wszystkim zaś najważniejsza teza: „Prawda jest dziś w monologu”.

Na terenie salonów norwidowskich obserwujemy więc zjawisko stałego rozbijania wszelkich prób dialogu kontrowersyjnego. Konwencja towarzyska zakazuje takich napięć, każe omijać drażliwe tematy. Artysta nie będzie mógł swobodnie nawet wypowiedzieć swych uczuć, zwłaszcza że w „godzinie przyjmowań” co chwila próba kontaktu urywa się, gdyż kogoś anonsują. Stąd też nawarstwienie „bólów niewymownych” – niewymownych dlatego, że się „ich wypowiedzieć nie miało szczęścia” (*Noc tysięczna druga*). Wielka Dama natychmiast przy użyciu wieloznacznych (i banalnych) aluzji, półsłówki, klisz słownych salonowego flirtu rozładuje napięcie, zwekskuje rozmowę na bezpieczniejsze tory. Obserwujemy to i w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, i we fragmencie o Palmyrze, gdzie Hrabina uziemia wielką problematykę Rizzia, jego wypowiedź, która staje się oskarżeniem jej samej i całego jej świata.

Ale kontrowersyjny dialog nie może powstać nawet tam, gdzie nie działa już nacisk konwencji – np. przy zetknięciu Szeligi z arcykołtunem Durejką (*Pierścienień*). W rozmowie tej Szeliga chce przeciwstawić się kołtuńskim teoriom Durejki o literaturze, jego wrogości wobec poetów. Durejko jednak nie jest w stanie zrozumieć jego metafor i miał bronić swojej postawy – „bezrozumnie potakuje”. Wypowiedź Szeligi zmienia się właściwie w monolog.

SĘDZIA

– U nas jak Radziwiłł, to Radziwiłł,
Nie potrzebujemy w i e l u... j e d e n d o ś ć!...

SZELIGA

powolnie

Tak – – lecz ileż w kopalniach trzeba
Piasku podrzędnego wagi różnej,
Aby tam był rodzimym dyjament,
Nie – zgubionym przypadkiem z pierścienia?

SĘDZIA

bez-rozmyślnie potakując
Ślicznie to pan mówi, u nas jest tak,
Mości dobrodzieju, jak w kopalniach.

Pierścień Wielkiej-Damy, akt I sc. 4. PWSz 5, 203

Najobficiej reprezentowany jest w dramatach współczesnych Norwida dialog konwersacyjny, płynący na pozór swobodnie, wiązany konwencjonalną uprzejmością, komplementem, aluzją sytuacyjną. Ten biegun dodatni to rozmowa, która istotnie nawiązuje kontakt, „ukrótca czas i przestrzeń”, pozwala nawet na posadzce salonu znaleźć prawdziwe braterstwo. Takie zbliżenie stanie się udziałem Szeligi i Magdaleny (w sc. 5 aktu II *Pierścienia*). Ale Magdalena nie jest Wielką Damą.

Ujemny biegun konwersacji towarzyskiej ukazuje się w dwóch odmiennych strukturach językowych. Jedna z nich obrazuje zupełne mijanie się słów i myśli. Ostateczne, najjaskrawsze konsekwencje takiego rozmijania się, „różnogłosego monologu”, pokaże Norwid w szopkowej technice *Za kulisami*: każda z masek automatycznie niemal wygłasza swoją kwestię i ucieka czym prędzej, by nie słyszeć odpowiedzi. Drugi typ dialogu salonowego ma – dzięki poetyckiej hiperbolizacji – odtworzyć zupełną, mechaniczną zgodność reakcji towarzyskiej. Proces automatyzacji sprawia, że wszyscy goście recepcji mają na ustach jednocześnie te same wyrazy. Wykładnikiem tej automatyzacji staje się bardzo szczególna w komedii współczesnej struktura językowa – mianowicie chór. Pewne reakcje towarzystwa zebranego u hr. Harrys organizuje poeta w partię chóralne:

DRUGI I INNI

chórem

Pierścień pani podoba się wszystkim.
– Wszystkim się podoba pierścień pani.

Pierścień Wielkiej-Damy akt III sc. 1. PWSz 5, 273

We fragmencie o Palmyrze ten proces petryfikacji całych gotowych zespołów słownych wyraził się jeszcze inaczej: włożył tu Norwid w usta wszystkich kolejnych gości hrabiny tę samą dosłownie dłuższą partię, dotyczącą tajemniczej przepowiedni. Reakcja hrabiny jest też we wszystkich wypadkach identyczna. Każdego ze swych wielbicieli zapewnia, że jest on jedynym posiadaczem sekretu: „o tem prócz ciebie nie rozmawiam z nikim”.

Ukształtowanie języka komedii służy więc satyrycznym założeniom autora: kompromitacji świata salonu przez ujawnienie ciężaru konwencji. Osiąga to

Norwid przez szczególny dobór motywów wypowiedzi, ironicznie akcentowane słownictwo, celowe zorganizowanie struktur dialogowych (chóry, refreny). Nie są to środki jedyne. Konieczność selekcji sprawiła, że pominęliśmy tu wiele zagadnień: ironiczne pointy w zestawieniach, neologizmy Durejki, konstrukcję komizmu i patosu. Omówiono bliżej sprawy szczególnie właśnie dla Norwida znamienne, dotychczas zaś nieomal lub też nawet zupełnie w literaturze o nim pomijane.

IV

Drugi krąg problematyki w omawianym przekroju wiąże się z drugim założeniem komedii Norwida. Ma ona – jak wspomniano wyżej – nie tylko satyryczne cele. Ma też podać – nieraz już bez realistycznej motywacji – prawdę o sztuce, jej istocie, celu, warunkach istnienia, ma nad wszystkimi szczegółowymi przesłankami nadbudować syntetyczny sąd o kulturze współczesnej.

Realizacja tych celów wymagała innych środków artystycznych. Przede wszystkim nieprzydatne okazały się „postaci reprezentatywne”. Oczywiście, istota struktury dramatycznej zmusza do tego, by każdą wypowiedź przypisać jakiemuś podmiotowi mówiącemu. Ale związek wypowiedzi z podmiotem mówiącym, motywacja psychologiczna będzie w tym przekroju o wiele słabsza, zwłaszcza w wypadku wypowiedzi, mających podać prawdy obiektywne. Usłyszymy je z ust bohatera-artysty: Omegitta, Mak-Yksa, Rizzia, także Szeligi. Prócz tego jednak rozda je Norwid anonimowym gościom kawiarni teatralnej, oznaczonym tylko numerami: pierwszy, drugi, trzeci (zapewne aktorów). To w dialogu tych anonimów padną najbardziej ważkie, najczęściej cytowane formuły o sztuce dramatycznej.

Nieco mniej anonimowe – ale znów nie „realistyczne” – są postaci, których jedyna funkcja polega na prezentacji błędnych koncepcyj sztuki. Postaci te zjawiają się na balu maskowym w *Za kulisami* jako uczestnicy maskarady – to jest jakaś „realistyczna” motywacja. Ale oczywiście poeta nie krępuje się względami na umotywowanie ich obecności czy charakteru ich wypowiedzi. Wbiegają na scenę tylko po to, by wypowiedzieć swoją deklaratywną kwestię, po czym znikają już na zawsze. W tej rewii pokażą się kolejno: Fiołki (epigońska poezja romantyczna), Feuilleton (jednodniowa publicystyka), Poeta Gminny (fałszywa koncepcja sztuki ludowej), Polak-urzędnik zagraniczny (fałszywa koncepcja sztuki narodowej), Krytyk (destruktywna krytyka). Struktura ich wypowiedzi wiąże się ściśle z ich funkcją: każda maska wygłasza zazwyczaj tylko jedną kwestię, ilustrującą jej pojęcie sztuki. Rewię tę przyjmuje

Omegitt, on też czasem dorzuca słowo komentarza. Rolę konferansjera dzieli zresztą z Fiołkami, wciąż obecnymi na scenie.

Na tle tej rewiowej struktury scenicznej wyodrębnią się jeszcze inne szczególne partie, również zasadniczo monologowe. Omegitt – niewątpliwie porte parole autora – wypowiada prawdy ogólne o cywilizacji współczesnej, istocie prawdy itp. Wypowiedzi te rozrastają się, przybierają czasem ogromne rozmiary i taki charakter, jakby były wyjęte z rozpraw Norwida. Zaciera się pamięć o podmiocie mówiącym, zatracą kontakt z konkretną sytuacją sceniczną i innymi postaciami, obecnymi na scenie, słuchaczami tych partyj. Zresztą monologowy charakter tych wypowiedzi wzmacnia jeszcze ten fakt, że obecne na scenie postaci (długich rozważań Omegitta słuchają Fiołki i Feuilleton) nie są wcale ich adresatami: nie rozumieją tych wypowiedzi, natychmiast przechodzą do innej tematyki. Konstrukcja tych scen ma potwierdzić formułę: „Prawda jest dziś w monologu”. Tylko w dalekiej wizji greckiego świata, w wyświstany przez maski *Tyrteju* możliwe jest wspólne dążenie do prawdy, możliwy więc jest prawdziwy dialog – Tyrteja i Eginei – na którego tle obszerniejsze wypowiedzi Tyrteja nie są zerwaniem kontaktu, nie są jeszcze monologiem w tym gorzkim, przez Norwida używanym znaczeniu.

Poza tymi partiami monologowymi w samym tekście dramatu wystąpią u Norwida także liczne wstępy, dedykacje, motta, struktury zupełnie już oderwane od podmiotu mówiącego, mające charakter zamkniętych całości – samodzielnych wierszy lirycznych. Wiążą się one tematycznie z dramatami, które poprzedzają, dążą do bardziej syntetycznych ujęć, spojrzenia ogólnego na problematykę kultury współczesnej (*W Pamiętniku*) czy zadań poezji (*Dedykacja do Tyrteja*).

Stale bowiem czuwa pasja uogólnienia. Przecież wszystkie postaci, zdarzenia, rozmowy mają charakter metonimiczny: jest to egzemplifikacja całej kultury współczesnej, „pars pro toto”. Norwid pragnie najpełniej to założone „totum” – kulturę współczesną – odsłonić, także w tych przekrojach, których nie mogą zaprezentować postaci ani zdarzenia. Są to założenia trudne do realizacji w ramach zwykłych struktur językowych dramatu, więc dialogu. Toteż poeta ucieka się do szczególnych środków, skrótowych: do g n o m y i m e t a f o r y.

Wiele takich sentencji, dotyczących sztuki teatralnej, przewija się przez dialogi *Aktora*, zwłaszcza przez rozmowy Gotarda z Jerzym. Dochodzi w nich do sformułowania istoty prawdziwego patosu, realizmu, „rzemiosła” sztuki, wartości wyrazów. W niektórych ujawnia się pasja etymologiczacyjna Norwida:

[...] T e a t r, ile wiemy,
Jest *atrium* spraw niebieskich – i stąd tak go zwiemy.

Aktor akt II sc. 2. PWsz 4, 370

Sentencje te mają różną formę. Niekiedy tworzą bardzo poetycką frazę przy użyciu świeżej metafory, jak np. fraza Gotarda o łzach połkniętych, które są „Politowaniem wielkim dla niziny świata: / Tam się już nie d o c h o d z i, lecz tam się d o l a t a” (*Aktor* akt II sc. 2). Obok bardziej rozwiniętych obrazów poetyckich (zwłaszcza w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* dość częstych) spotykamy gnomy surowe, dążące do ścisłej zwartości w poetyckim sensie wyrazu. Takie właśnie zgoła niepoetyckie formuły padają z ust Omegitta w dialogach z maskami: „Francja jest narodem wielkich przeznaczeń, a Paryż jest tylko stolicą europejskiej cywilizacji”, „Cywilizacja europejska jest bękartem”. Surowość i celowa niepoetyckość tych formuł świadomie przeciwstawia się fałszywej, kliwej poetyckości Fiołków.

Rzadko wysuwa Norwid takie sentencje na bardzo reprezentatywne miejsce. Ogólnej tendencji do ściszenia efektów odpowiadają w tym zakresie bardziej błahe lub co najmniej stonowane zakończenia scen i aktów. Najpiękniejsze, najbardziej znaczące wypowiedzi występują często w takim kontekście słów czy gestów, że mogłyby ująć naszej uwagi. Norwid niezmiernie rzadko stosuje pointę.

Zanotowaliśmy wyżej w związku z dialogiem konwersacyjnym znamiennej dwoistość: biegun karykatury i biegun apoteozy. Podobnie i z gnomą. Gnomiczność, która u bohaterów-artystów jest upartym przebijaniem drogi ku prawdzie i próbą jej ostatecznego stwierdzenia, może stać się odbiciem tępej płycizny umysłowej Nickiej, Durejki czy Glückschnella. Łatwa, gotowa, skamieniała formuła uwalnia od obowiązku szukania i myślenia. Gdy Nicka wygłasza sentencje o „żanrze” i „sziku” czy moralności, gdy słyszymy z usta Glückschnella, jakimi kryteriami należy oceniać sztukę, gdy wreszcie Durejko raczy nas swoimi poglądami na poezję i poetów – pękają z trzaskiem nadęte, puste wewnątrz frazesy. Za tym frazesem stoi pustka myślowa, ale i złośliwość, godząca w artystę. Są to przecież antagoniści bohatera. Stąd stale aluzyjny charakter takich sformułowań jak np. Durejki:

Są złe książki i dobre – są, tak rzekę:
„Z d r o w e - t r e ś c i” i „p r ó ż n e f r a z e s y”.

Pierścień Wielkiej-Damy akt I sc. 4. PWsz 5, 202

Zresztą gnoma była zawsze orężem w walce słownej, orężem tradycyjnym w greckiej tragedii i komedii. Zieliński⁹ (w monografii o Sofoklesie) mówi o gnomie dogmatycznej i agonistycznej. Otóż u Norwida stanowczą przewagę ma ta pierwsza, dogmatyczna, formułująca obiektywne prawdy. Gnomę agonistyczną traktuje Norwid niemal zawsze parodystycznie. Jest to pusty frazes w ustach antagonistów bohatera.

Bardzo znamiennej cechą Norwidowego stylu jest skłonność do paraboli. Właściwość ta rozciąga się na całą poezję Norwida, co zresztą stale podkreślano. W skłonności tej – jak zauważa Makowiecki – ujawnia się poczucie „łączności organicznej” zjawisk. Z jabłka czy kwiatu wyczytać można „wszech prawo świata”. Stąd szczególna doniosłość drobnych i słabych na pozór zjawisk, dających świadectwo prawdzie, stąd pokrewieństwo rzeczy i możliwości wymiennego ich użycia, a także wymowa szczegółów. Z tym wiąże się też właściwy sens Norwidowej metaforyki.

Jej zasięg w języku dramatów jest oczywiście różny. Czasem pokrewieństwo zjawisk znajduje wyraz w obszerniejszej opowieści czy przypowieści, czasem w zwięzłej metaforze. Nasilenie paraboliczności także jest nierówne. Najwięcej przykładów znajdziemy w fantazji *Za kulisami* i w białej tragedii *Pierścień Wielkiej-Damy*. Właściwość ta przejawia się w bogatej symbolice scen maskaradowych oraz wypowiedziach poszczególnych masek. Pozornie dotyczą one spraw odległych, niezwiązanych z zasadniczą tematyką utworu, a jednak szczególny akcent upewnia o ich ogólniejszym znaczeniu.

Gdy po prozaicznej uwadze o służbowym policjancie Astrolog rzuca mimochodem: „O! Niedźwiedzico Wielka... gdzież podziejesz się za wnijsciem słońca!”, to czujemy w tych słowach żal nad bezdomnością rzeczy wielkich i pięknych. Kapitalne i już zupełnie jednoznaczne „apologi” rozwija Szeliga w *Pierścieniu*: o różańcu jerozolimskim, przede wszystkim zaś o życiu literackim. Potrzebę życia literackiego, kultywowania różnych form sztuki i opieki nad artystami uzasadnia Szeliga dwiema metaforami: cytowaną wyżej metaforą o kopalniach (i potrzebie „piasku podrzędnej wagi różnej, aby tam był rodzimym dyjament”) i metaforą o obeliskach:

Obeliski jednak pojedyncze
Miewają tę niedogodność znaczną,
Że z nich d o m u stawić niepodobna...
I za ledwo p r ó ż n e zdobią place.

Pierścień Wielkiej-Damy akt I sc. 4. PWSz 5, 204

⁹ T. Zi e l i ń s k i. *Sofokles i jego twórczość tragiczna*. Kraków 1928.

Proces parabolizacji słów i zdarzeń odbywa się zresztą zazwyczaj jakby przypadkiem, niezależnie od intencji rozmówców. Ale intencja poety jest tu wyraźna: odbija się ona także w graficznym wyróżnieniu tych na pozór błahych motywów. Do takich metaforycznych motywów należy też sprawa sztucznych ogni, zwłaszcza pomysł pierścienia, rozwijany przez pirotechnika: „My w sztuce nic „zerem” nie zowiemy, lecz pierścieniem” (*Pierścień Wielkiej-Damy* akt II).

Sformułowanie, sentencja, obraz poetycki samodzielnie rozwinięty czy też zwięzła metafora, prezentująca pewne ogólniejsze prawdy – to nie jedyne środki poetyckiej syntezy. Użyje Norwid jeszcze bardziej ekonomicznego sposobu: nowych formacji słownych. Stworzy własne nowe słowa i zestawienia na oznaczenie tych kategorii pojęciowych, które jeszcze nie mają jednoznacznych odpowiedników słownych: „cywilizacyjna-całość-społeczna”, „Prawda-ostatecznie-pierwsza”, „róznobronny bój”. Te rozbudowane neologizmy przynoszą jednocześnie jakieś nowe, syntetyczne ujęcia zjawisk.

Słowo w dramatach Norwida obsługuje więc przede wszystkim wielką problematykę „cywilizacyjną” w różnych przekrojach. Podporządkowane jest zarazem całej jego teatralnej koncepcji. Przyjrzyjmy się pokrótce, jak się ta zależność wyraża, do jakich zjawisk prowadzi.

Z konkretną sytuacją sceniczną, układem postaci na scenie wiąże się przede wszystkim *d i a l o g s y t u a c y j n y*. Uzyskuje on zazwyczaj u Norwida bardzo szczególny akcent właśnie ze względu na zanotowaną przed chwilą „paraboliczność”. Oto jakie perspektywy znaczeniowe uzyskuje często pozornie sytuacyjna wypowiedź jednej z masek (*Za kulisami*): „Szukam m a r k i paltotu mego, a znajduję częstochowski medalion święty na podłodze...” (PWsz 4, 528). Podobnie na pozór z sytuacji wyrosła fraza maski Noc: „Zawadziłam czarne mroki moje i gwiazdami pstrzone opony gaz moich, zawadziłam o ostrogę żandarma!...” (PWsz 4, 545).

Z sytuacyjnego dialogu, oplecionego dokoła spraw najbardziej potocznych, wystrzela nieraz akcent bardzo wstrząsający. Na początku III aktu *Pierścienia* Mak-Yks przychodzi do hrabiny Harrys jako zgłodniały nędzarz, toteż pierwszym jego ludzkim odruchem jest wyciągnięcie ręki po ciasto. Wydaje się, że nareszcie będzie mógł zaspokoić swój głód. Ale nie: przeszkodzi mu Hrabina: „Nie jedz tego; może ci zaszkodzi”.

Z dialogiem sytuacyjnym, służącym bezpośrednio konkretnej zdarzeniowości, ruchowi scenicznemu, wiążą się także inne sprawy: kwestia zbliżenia do rozmowy potocznej, użycia wyrażeń eliptycznych, niedomówień, zaimków wskazujących itp. Są to jednak zjawiska wspólne całemu dramatowi współczesnemu w ogóle – na linii ku realizmowi. Na większą uwagę zasługują Norwidowskie

niedomówienia i przemilczenia, już zresztą dawniej w związku z teatrem Norwida zanotowane.

Bardzo szczególną formacją we wczesnym dramacie Norwida jest dialog opisowy. Bardzo szczególną, gdyż chodzi tu o słowny opis sytuacji scenicznej, która jednocześnie ma być pokazana ad oculos. Z punktu widzenia ekonomii dramatycznej – zbędna amplifikacja, dublet. Wprowadzenie takiego dialogu uzasadnione jest tylko troską o najpełniejszy efekt. Wydaje się, że Norwid nie dowierza innym tworzywom i dlatego sięga po pomoc słowa. Oto Emma opisuje sylwetki Lii i Sofistoffa (*Za kulisami* cz. IV): „Czy widzisz ich, baronie, tam, gdzie kolumn dwie... tam ich dwoje... a istnie, że są piękni! – Oto Heloizy czoło pochyla się i tonie w cieniu framugi – oto Abelarda ramię wyskoczyło w smug światła rannego – szepczą coś...” (PWsz 4, 546). Można tu oczywiście szukać różnych uzasadnień: że sylwetki te mają się ukazać w najgłębszym planie, więc subtelne efekty świetlne umkną widzowi, albo też można w tym widzieć skłonność do Lesedrama w owej epoce twórczej. W ostatnich utworach tego typu dialog opisowy już się nie pojawi.

Wielka problematyka kultury zostanie *expressis verbis* sformułowana w długich partiach refleksyjnych. Ale wielka problematyka miłości umknie wszelkim bezpośrednim sformułowaniom. Sięgnie dla niej Norwid po jakies inne, zastępcze formy wyrazu. Dla niej przede wszystkim powstaje cały *system równoważników* w dramacie Norwida, bardzo znamieny dla teatru poety, zupełnie oryginalny i jedyny na tle polskiej komedii współczesnej.

Ten system równoważników obejmuje na wcześniejszym trochę etapie (*Za kulisami*) wiersze liryczne w zastępczej funkcji – wyrażania uczuć bohatera, w późniejszym okresie (*Pierścień Wielkiej-Damy*) – przede wszystkim gest, który wyprze słowo, i bardzo staranne opracowanie elementów intonacyjnych wyrazu słownego.

Wiersze liryczne mają charakter samodzielnych całości (spotykamy je zresztą poza tekstem dramatów w niezmienionej postaci). W dramatach – jak wspomniano – są jedyną formą wyrazu niewyrażonych inaczej uczuć miłosnych. Dotyczy to zwłaszcza utworu *Za kulisami*, gdzie te drobne erotyki wystąpią w największej ilości, poprzydzielane zgoła abstrakcyjnym postaciom (Mandolin, Paź). Sięgnięcie do tych z istoty swej pozadramatycznych form wiąże się oczywiście z całą koncepcją dramatu poetyckiego, jaka patronuje tej fantazji. W jednoaktówkach (*Noc tysięczna druga*, *Miłość czysta*) wiersze te włożył Norwid w usta postaci poetów, postarał się więc dla nich o jakąś motywację realistyczną. W scenie mimicznej między Arlekinem i Pierrotem (*Za kulisami*) teksty żartobliwych wierszyków odtwarzają już nie uczucia bohatera, lecz

historię Lii i jej przejścia do innego świata, świata marionetek. Jest to parodystyczna zapowiedź jej małżeństwa z Sofistoffem.

Począwszy od *Pierścienia* kurczy się rola słowa – bardzo wiele jego funkcji przejmą tworzywa pozasłowne. Wycieniowanie gestu hrabiny Harrys w III akcie *Pierścienia*, drobnych poruszeń głowy i ręki, pokaże dzieje jej moralnego przebudzenia, jeszcze zanim stwierdzi to słowo. Gest powie prawdę o człowieku stokroć pewniej niż słowna formuła. W późniejszym okresie twórczym coraz częściej ucieka się Norwid do tego najbardziej ekonomicznego środka prezentacji. Znamienne okażą się też pewne połączenia gestu ze słowem, nieraz na pozór paradoksalne. Hrabina Harrys śmiertelnie ugodzi Mak-Yksa... zapinając suknię; Mak-Yks złoży najbardziej ważką deklarację ideową („jestem chrześcijaninem”)... szukając kapelusza. Oczywiście sens tych powiązań w obu wypadkach jest inny: w pierwszym chodzi o wydobycie ironicznego zgrzytu, w drugim – o ściszenie patosu, o „biały kwiat”.

Coraz bardziej rośnie też i różnicuje się w dramacie Norwida t e k s t p o b o c z n y. Wyraża on troskę o rysunek gestu, o ustawienie postaci, ruch sceniczny, on wreszcie sygnalizuje stałą pamięć poety o wieloznaczności słowa. Najwłaściwsze dla danego kontekstu znaczenie ma być wydobyte za pomocą intonacji. Stąd to w tekście pobocznym tak wiele wskazówek, jak ma być to słowo podane: „zimno”, „z przekąsem”, „ogólnie”, „solennie”, „dobitnie”, „poufnie”, „z krzywym uśmiechem” itd. Ale i te określniki okażą się wielopokładowe i wieloznaczne. Gdy sędzia Durejko (*Pierścień Wielkiej-Damy*) zwraca się do Mak-Yksa zimno, to ten chłód ma żądło pogardy w sobie, rani i upokarza. Natomiast zimne odpowiedzi Mak-Yksa i Szeligi oznaczają tylko samoobronę przed zbyt agresywną ciekawością ludzką. Jeszcze inny odcień chłodu mają zimne słowa „nieziemskiej” Hrabiny, gdy postanowiła ziębić zbyt ziemską miłość Szeligi.

I te wskazówki poety, podobnie jak gestyka, mają służyć wierniejszemu, głębszemu odczytaniu podtekstu w dramacie. Wydaje się, że ewolucja dramatu Norwida prowadzi do redukcji tekstu na rzecz pełniejszego, bogatszego podtekstu. Norwid stara się wskazać na te „podwodne złoża” i pomóc w jednoznacznej ich percepcji także poprzez inne środki – przy użyciu wspomnianego wyżej „kodu sygnalizacyjnego”, kodu operującego szczególną interpunkcją, zwłaszcza częstymi myślnikami i wielokropkami, markującymi pauzę. Funkcję semantyczną słowa wydobywa też poeta poprzez graficzne wyróżnienia – użycie majuskuły, podkreśleń itp. Te sygnały graficzne mają być przetransponowane na szczególne akcenty, zawieszenia głosu, mają wskazać na przepaść między obiektywną semantyką słowa a intencją mówiącego czy też między pozornym a istotnym sensem wypowiedzi.

W teatralnej koncepcji Norwida wszelkiego typu momenty foniczne odgrywają ważką rolę. Chodzi tu nie tylko o wycieniowanie intonacyjne, przestrzeń ciszy, lecz także o umyślne łamanie zwykłego toku rytmicznego czy też interpolacje o innym ukształtowaniu rytmicznym. Ten „zwykły tok rytmiczny”, panujący w danym utworze, jest też zresztą bardzo zróżnicowany: od prozy, użytej w najwcześniejszych komediach, po ostatecznie ustalony u Norwida wiersz biały, nie rymowany. Stadium przejściowe, później przewyciężone, stanowi regularny wiersz rymowany, który później – z dystansu – nazwie Norwid „barbarzyńskim”.

Wśród tych interpolacji (należą tu też wstawione wiersze liryczne) warto zanotować przynajmniej jedno zjawisko: szczególne, kataryniarskie zrytmizowanie partii chóru towarzyskiego w *Pierścieniu*. Podobnego chwytu użył już Norwid w *Zwolonie* dla podobnych celów: zobrazowania procesu mechanizacji myślowej. Zjawisko to przywodzi na myśl tradycję literacką: pewne partie balu u Senatora w *Dziadach*.

Od *Nocy tysięcznej drugiej* po *Pierścień* teatr Norwida ulega znamiennej ewolucji: prowadzi ona ku wielkiemu rozszerzeniu problematyki i wielkiej selekcji i oszczędności w zakresie wyboru postaci, motywów, zdarzeniowości, słowa. Widowiskowość, długo obecna i – jak się zdaje – bardzo dla Norwida kusząca, ustępuje jednak na rzecz sceny kameralnej. „Gromy” wielkich prawd o współczesności ujawniają się poprzez „pyłki” zdarzeń i słów.

Na tym polega własny, samodzielny realizm Norwida, owo „same nagie, wielkie serio”: rezygnacja z doraźnych efektów, melodramatycznego patosu, techniki pointowej, umyślne tonowanie jaskrawszych zdarzeń i słów, kulminacji, zaufanie, okazane „bezkolorowemu” słowu i drobnym gestom, milczeniu, intonacji zdania, gra raczej podtekstem niż pełnym sformułowaniem. W ten sposób wyraża się bezwzględny sąd nad epoką, żyjącą tak całkowicie w kręgu kłamstwa, że słowo prawdy zabrzmieć tam nie może. Jeśli się pojawi, to najczęściej w przebraniu poetyckiej metafory, która stanie na miejscu wcześniejszych rozważań monologicznych czy gnomicznych sformułowań. Realizm Norwida bowiem dla wyrażenia syntetycznych prawd o epoce sięga po syntetyczne środki wyrazu. Stąd sygnalizowany wyżej proces rozszerzania znaczeń postaci, motywów rozmowy, szczególna symbolika zdarzeń, słowa, gestu, dialogów sytuacyjnych. Przenośniki tych wielkich znaczeń – słowa, zdarzenia, gesty – są teraz coraz skromniejsze, bardziej niepozorne. W ten sposób realizuje się dążenie do prawdziwego s e r i o w sztuce.

Przyczynę do teorii realizmu Norwida, patronującej nowej koncepcji dramatu, stanowią rozważania zawarte w wypowiedzi publicystycznej o zgoła innej tematyce. Ze względu na zupełną niedostępność tego tekstu [*Znicestwienie*

narodu], druk w unikatowym egzemplarzu siódmego tomu *Pism wszystkich*)¹⁰ warto może ją przytoczyć:

[...] ześliżnięcie się ostateczne z udaremnionego gruntu odbywa się przez wytracenie wszelkiego s e r i o.

Mniemanie niektórych jest, iż tam s e r i o być przecie musi, gdzie groźna odgrywa się t r a g e d i a! – i takowa apostrofa wydaje się być imponującą. Wszelako, przy rozejrzeniu bliższym i istotnym, wie się, iż w tragedii właśnie dlatego brzmi p a t h o s, że w niej istotnego s e r i o nie ma. I że gdyby tragedia była serio, tedy miałaby tylko sam ciąg i rozwój (albowiem s e r i o jest to właśnie s a m c i ą g i r o z ó j, sama potoczność), lecz nie miałaby ona ani węzła dramatycznego, ani finalnego aktu, i przeto właśnie, gdyby była serio, nie tragedią byłaby!...

Ani tragedia, ani komedia nie stanowią wcale żywiołów serio – te nie wrażeń, lecz sumień dotyczą, i stąd to dzieją się, że tak utęskliwych lamentów, jako i wysmiewek można nadużyć, czyniąc je zupełnie zobojeźnionymi, gdy tymczasem serio nigdy obojętnym nie bywa ani jest.

Nowatorstwo Norwida ujawni się oczywiście dopiero w kontekście współczesnego mu dramatu, ściślej: polskiej komedii krajowej. Podjęty przez niego typ „wysokiej komedii” nie jest w tej epoce nowy – przeciwnie, począwszy od Augiera (*Gendre de M. Poirier*, grany po raz pierwszy 8 kwietnia 1854 r.) komedia o aktualnej tematyce społecznej ustala się coraz bardziej. Po bojowych wystąpieniach Dumasa-syna w polemice przeciw Scribe’owi i jego pièce bien faite (*Préface au Père Prodigue*) teatr społeczny jest po prostu modny i obowiązujący wśród młodych. A teatr społeczny – to właśnie komedia. „La comédie est la peinture des moeurs et le drame – celle des passions; la comédie c’est la societé; le drame c’est l’humanite” (*Preface aux Annales des Noel et Stoulig*, par Dumas).

Obowiązuje ona również w Polsce. Za pierwszego jej reprezentanta zwykliśmy uważać J. Narzyskiego od chwili wydania *Niekomicznej komedii* (Poznań 1863). W latach powstania komedii społecznej Norwida (w przybliżeniu 1864-1874) ukazuje się już Bałucki (od 1876 r. jest już autorem sześciu komedij, w tym dwóch premiowanych na konkursach), od 1869 r. na deski sceniczne dostaje się Sarnecki (*Zemsta pani hrabiny*, grana w Teatrze „Rozmaitości”), w tym samym roku debiutuje Zaleski (szkicem dramatycznym *Bez posagu*). Pierwsza sztuka Blizińskiego ukazuje się w druku w 1860 r., na scenie zaś w 1871 r.¹¹ To jest właściwy kontekst Norwida.

¹⁰ Tekst I. Sławińskiej pisany przed 1973 r., a po r. 1957. *Pisma wybrane*. T. IV. Warszawa 1968. Tu cytowane według PWSz 7, 90.

¹¹ Daty z przygotowywanego przez P.I.S do druku dykcyjnarza L. Simona. T e n ż e. *Dykcyjnarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*. Warszawa 1935.

Komedia tych lat zarejestruje również znamienne procesy ekonomiczne i przesunięcia społeczne... próbując je zatrzymać i odwrócić w swoich rozwiązaniach. Ukarze i upokorzy kapitalistę-spekulanta (*Epidemia, Niekomiczna komedia*), nawróci „pozytywnych” i skłoni inżyniera do rezygnacji z zawodu na rzecz opieki nad rodzinnym majątkiem (*Pozytywni*), emancypantkom każe się wyrzec nierozsądnych marzeń o studiach wyższych za granicą i potulnie się poddać błogosławionej męskiej władzy (*Emancypowane*). Zbankrutowane ziemiańskie rodziny zdołają się wyrwać z rąk spekulantów-Goldbergów i w przerwie przed III aktem odzyskać majątek. Procesy ekonomiczne, przepłószone dobroduszością i troską dydaktyczną autorów, pośpiesznie zwracają z drogi.

Autorzy komedii krajowej nie widzą jeszcze związków między faktami, nie widzą ich uwarunkowań, nie rozumieją nieodwracalności procesów, proponują rozwiązania nietypowe. Nie sięgają po wielkie syntezy, gdyż ich nie dostrzegają. Analizują jedno zjawisko (np. emancypację kobiet) jako zjawisko autonomiczne i izolowane. Z jednorodnością problematyki wiąże się ubóstwo struktur słownych. Tą zasadniczą strukturą jest wciąż dialog, dążący jeszcze do ideału *piece bien faite*. Dydaktyzm i wyraźna deklaratywność komedii odchyli dialog od tego bieguny i rozszczepi w dwóch kierunkach: ku rezonerstwu pozytywnych postaci i karykaturalnej autocharakterystyce negatywnych. Zasadniczo jednak strukturalom słownym patronuje wciąż normatywny ideał Freytaga: „dramatycznego” dialogu o wielkich napięciach, ideał odbijający woluntarystyczną koncepcję dramatu poprzednich lat. „Napięcia” te bazują zresztą nieraz na wyraźnie melodramatycznych sytuacjach.

U Norwida, jak wiemy, właśnie takich „dramatycznych”, kontrowersyjnych dialogów brak. Jego „cisi” bohaterowie nie prowadzą żadnej walki, żadnej akcji; podlegają „chemicznemu parciu Europy” i komentują je. Poza tym jeszcze kochają, cierpią i usiłują odnaleźć prawdę o człowieku i epoce.

Komedia Norwida różni się więc przede wszystkim od swoich krajowych rówieśnic bogactwem problematyki, syntetycznym założeniem, które prowadzi ku syntetycznym środkom wyrazu. Znajdzie je Norwid w gnomie, metaforze, obrazie poetyckim, wierszu lirycznym, obok tego zaś w pozasłownej ekspresji – geście, mimice, intonacji. Różni się też oryginalną, własną koncepcją realizmu, której komedia krajowa tych lat jeszcze nie ma. Teatr Norwida rozwija się w kierunku coraz większej selekcji słowa, subtelnych cieniowań, ściszenia patosu, bezkolorowej potoczności, której waga rośnie przy parabolizacji „pyłków”. Poeta realizuje samodzielnie postawioną koncepcję dramatu i własną poetycką i malarską wizję sceniczną. Komedia krajowa drepce jeszcze konwencjonalną ścieżką.

Zejdzie z niej dopiero w następnym pokoleniu twórców. I ona rozszerzy horyzonty drobnych nawet zdarzeń, sięgnie po syntetyczne rzuty, odkryje wielopokładowość słowa (Rittner), podzieli jego funkcje między inne tworzywa. Najpierw jednak przyjdzie wczesny dramat Zapolskiej, gdzie wszystko będzie dobitnie, z krzykiem, najjaskrawiej powiedziane – gdzie podniesiona zostanie istotnie poetycka, symboliczna, syntetyzująca godność słowa.

Dlatego wolno chyba mówić o prekursorstwie Norwida – o wskazaniu tej drogi poetyckiego realizmu, który dramat polski dopiero później odnajdzie.

ABOUT THE LANGUAGE OF NORWID'S COMEDIES
(AN ATTEMPT AT FORMULATING THE PROBLEM)

S u m m a r y

The study sketches in a general way the problem of language in Norwid's comedies. The concept of language is understood here very broadly and goes far beyond purely linguistic categories. The article discusses a number of selected issues. The first set of problems is connected with showing characters in Norwid's comedies by giving them their own kind of speech, by introducing comical "sayings" and a sort of refrains in conversations. Through characters' language Norwid assesses the 19th-century society, but also he leads the reader to much broader approaches connected with the civilization, social and cultural perspective. Another issue concerns the connection between language and the theatrical vision. It is first of all about commencement of conflicts in the dialogue, relating events, but also about analyzing the author's language as detached from the "speaking subjects", and also about comparing Norwid's plays with the drama of the time.

In the article it is pointed that in contemporary small dramas, close to the poetics of realism, Norwid concentrates on great issues of civilization. He subjects all his theatrical conception to this problem. Hence the problem appears not only in the situational dialogue, but also in the descriptive dialogue, and even in marginal texts (ones that serve showing characters' gestures and movements).

Norwid's comedy differs from its Polish counterparts in richness of problems and in the synthetic assumption leading towards synthetic means of expression. Norwid finds them in the gnome, metaphor, poetical image, lyrical poem, and apart from this in extra-verbal means of expression – gesture, mime, intonation. He also differs from other dramatists in his own original conception of realism that comedy in Poland does not yet have. Norwid's theatre develops towards ever more intensive selection of words, subtle shades, calming down the pathos, and colorless informality that becomes important with parabolization of "specks".

Transl. Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Norwid, komedia, teatr, dramat, dialog, język, postać.

Key words: Norwid, comedy, theater, drama, dialogue, language, character.

IRENA SŁAWIŃSKA (1913-2004) – prof. dr hab., Katedra Dramatu i Teatru KUL.