

MIRELLA KRYŚ

O ZWIEŁOKROTNIONYM SPEKTAKLU  
W *TYRTEJU-ZA KULISAMI* CYPRIANA NORWIDA

W poetyckiej wyobraźni Norwida nader często powraca myśl o świecie jako o całości, w obrębie której ujawniają się pewne szczeliny. Taka wizja nie jest zaskakująca dla czytelnika romantycznych tekstów powstałych, jak pisał artysta, diagnozując swoją współczesność: „[...] w Epoce, w której jest więcej/ Rozłamań – niżli Dokończeń.../ [...] w czasie tym, gdy więcej/ Jest Roztraskań – niżeli Zamknięć” (PWsz II, 148). Norwidowska wizja rzeczywistości obejmuje wyobrażenia budowane na dwutraktowej refleksji: o uniwersum ludzkim i boskim, o prawdzie i pozorze, o życiu i śmierci, o świecie i zaświatach. Wyrwy w organizacji wszechświata w pojęciu poety nie są przy tym wartościowane negatywnie. Wręcz przeciwnie – to, co najdonioślejsze, może wydarzyć się, jak w I części Mickiewiczowskich *Dziadów*, „na drogi połowie”<sup>1</sup>, gdzieś między dwoma rzeczywistościami – tą, którą percypujemy zmysłami, oraz tą niedostępną dla nich.

Dyptyk dramatyczny Norwida *Tyrtej-Za kulisami* już w swojej formalnej warstwie jest dwoisty. Opowieść o maskaradowym towarzystwie, które negatywnie ocenia teatralny debiut Omegitta, jest paralelna do historii jednookiego Tyrteusza, wieszca wybranego wołą wyroczeni, ale odrzuconego przez społeczeństwo. Nie są one jednak połączone ścisłymi odpowiedniościami ani też zbudowane na oczywistych kontrastach, a raczej oddają sobie wzajemnie pewne sensory.

Warto spojrzeć na *Za kulisami* i *Tyrteja* jak na dwa obrazy, które mają w ujęciu Norwida wyobrażać dwie rzeczywistości teatralne. Pierwszą jest teatr w jego ścisłym znaczeniu – teatralna maszyna, zabieg umieszczenia teatru w teatrze, rozmaicie wykorzystana terminologia teatralna. Druga to teatr wyobrażony, uogólniony, przeniesiony w sferę metafizyki. Należy przy tym uczynić pewne

---

<sup>1</sup> A. MICKIEWICZ, *Dziady. Widowisko*, [w:] TENŻE, *Utwory dramatyczne*, t. III, Warszawa 1979, s. 108.

zastrzeżenie – zastosowanie wielu teatralnych środków w różnych wariantach nie gwarantuje wcale spójności koncepcji autora *Promethidiona*. Niedokończone dramaty, których duże partie nie zostały odnalezione, pozwalają jedynie na lekturę fragmentaryczną, niepełną. Do celów tego artykułu nie należy dowodzenie potencjału scenicznego lub jego braku w utworach Norwida ani też budowanie wizerunku autora jako człowieka teatru, ponieważ w istocie nie dysponował on rozległą wiedzą na temat współczesnych spektakli<sup>2</sup>, a kulisy wyobrażał sobie raczej jak widz. Możemy jednak na autora dyptyku spojrzeć jako na twórcę, który refleksji poddawał zarówno teatralność rzeczywistości, jak i rzeczywistość teatralną. Należy zobaczyć Norwida, który te dwa repertuary znaczeń wykorzystuje, kompiluje, próbuje przedstawić we wzajemnych odbiciach. Trzeba widzieć w nim dramaturga budującego teatr zwielokrotniony, w którym estetyka harmonizowałaby z ideą, stając się składnikiem „wszelkiego dramatyzowania prawdziwego” (PWsz VI, 191), prowadzącego ścieżki swych refleksji od teatru wsobnego przez rzeczywistą scenę aż do teatralnego makrokosmosu.

Warto w tym miejscu porównać dostępny zasób wiedzy na temat organizacji teatrów, stanowiących ważną część kulturowego krajobrazu dziewiętnastowiecznej Warszawy, ich zmiennej sytuacji ekonomicznej, repertuaru, publiczności czy przestrzennego układu z okołoteatralnymi tropami zawartymi w dyptyku dramatycznym Norwida. Materiały źródłowe stawiają w tym względzie poważne ogra-

---

<sup>2</sup> Na doświadczenia teatralne poety składa się uczestnictwo w życiu kulturalnym Warszawy w latach czterdziestych, ale także wrażenia z wielu podróży po Europie. Najprawdopodobniej był Norwid na premierze *Tannhäusera* Wagnera w Dreźnie z 1845 r., w Rzymie widział *Makbeta* Giuseppe Verdiego (w 1848 r.), a w Paryżu *Andromachę* (1852). Oprócz tego obserwował sztuki grywane w ramach przedstawień teatru amatorskiego i jarmarcznego. W swoich pismach wspominał także nazwiska aktorów, m.in. Heleny Modrzejewskiej, Racheli, Edmunda Keana i Talmy oraz śpiewaczek operowych (np. Adeliny Patti). Dla wzbogacenia obycia teatralnego Norwida nie pozostawała bez znaczenia znajomość z Józefem Komorowskim – aktorem teatrów warszawskich, z którym utrzymywał kontakt jeszcze w Paryżu. List z 1863 r. do Mariana Sokołowskiego sugeruje, że miał informacje na temat sytuacji warszawskich teatrów (PWsz IX, 126). Jeżeli chodzi o krytykę dramaturgiczną, podjął się rozbiór dwóch dramatów (zanalizował *Balladynę* i *Wolodowie*). Niewykluczone, że razem z Antonim Kątskim stworzył nawet operę (E. NOWICKA, *Cyprian Norwid pisze operę*, [w:] TAŻ, *Zapisane w operze*, Poznań 2012, s. 191-209). Nie można mieć jednak złudzeń co do tego, że Norwid bywał często w teatrze. Fakt ten nie wyklucza jednak możliwości stosowania teatralnej terminologii, budowania wyobrażeń na temat gry na scenie i wykorzystywania uniwersalnej topiki z tego zakresu. Autor *Białych kwiatów* swoje teatralne doświadczenia wykorzystywał bardzo często, obudowując je rozmaitymi sensami. W późnej twórczości – podczas gdy artysta poszukiwał nowej formy dramatycznej – zyskały one centralne znaczenie i były na różne sposoby tematyzowane.

niczenia przed badaczem tematu<sup>3</sup>, dlatego w tej publikacji opisany zostanie teatr okresu przed- i międzypowstaniowego, z równoczesnym wykorzystaniem niektórych świadectw dotyczących funkcjonowania teatrów warszawskich za prezesury Sergiusza Muchanowa (czyli w latach 1868-1880). Są to realia teatralne, których Norwid nie mógł znać, jednak na potrzeby tego szkicu przyjąć można, że w ciągu kilku czy kilkunastu lat nie dokonano na tyle istotnych zmian, aby uczyniły one teatry zupełnie odmiennymi od tych, które poznać mógł autor *Czarnych kwiatów*. Nie będziemy przy tym rozstrzygali kwestii związanych z konkretnym umiejscowieniem opisywanych w dramacie *Za kulisami* zdarzeń, a jedynie wskażemy charakterystyczne elementy teatralnych budynków, których specyficzna architektoniczna organizacja mogła stać się podstawą Norwidowskiego wyobrażenia na temat teatralnego gmachu.

Punktem wyjścia będzie krótka charakterystyka publiczności teatrów warszawskich, która przez cały niemal XIX wiek zmieniała się tylko nieznacznie. Na przestrzeni dziesięcioleci różna była przede wszystkim jej liczebność. Opuustoszałe po powstaniu listopadowym miasto nie było bowiem z pewnością środowiskiem, które sprzyjało kulturalnemu rozwojowi. Poza tym okresem teatry miały jednak pewną liczbę stałych widzów, do których stopniowo dołączali aspirujący do podwyższenia swojego salonowego statusu warszawiaczy. Pod tym względem Norwid doskonale sportretował swoich rodaków, odwiedzających teatry z rozmaitych powodów. Są w *Za kulisami* dostojne damy i referendarz, jest urzędnik zagraniczny oraz gminny poeta, krytyk z dziennikarzem, ale i sekretarz ambasady, komisarz czy zwarta grupa szpiegów. Zmieniały się także gusta warszawskiej publiczności, choć przez lata w repertuarze prym wiodły sztuki o tematyce farsowej i komediowej. Natomiast niezmienna pozostawała jej moc stanowienia o tym, co ma zostać pokazane na scenie. Wyśmiany i „wyświastywany” *Tyrtej* w realnym świecie teatrów Warszawy byłby tylko jedną z wielu sztuk, które, wolą publiczności, po jednokrotnym wystawieniu znikają z teatralnego afisza już na zawsze. Podobny los spotykał zarówno ulubionych, jak i zniechęconych autorów oraz aktorów. Publiczność niejednokrotnie odbierała artystom szansę na zaistnienie, zaprezentowanie swojej twórczości większej grupie ludzi. Boleśnie odczuł to bohater Norwida i boleśnie musiał odczuwać to sam poeta, który nie doczekał się wystawienia na scenie żadnej ze swoich sztuk.

---

<sup>3</sup> Zob. B. KRÓL-KACZOROWSKA, *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986; E. SZWANKOWSKI, *Teatry Warszawy w latach 1765-1918*, Warszawa 1979; A. WANICKA, *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Kraków 2011 oraz – kontekstowo – J. PUDELEK, *Warszawski balet romantyczny 1802-1886*, Kraków 1968, A. WYPYCH-GAWROŃSKA, *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Częstochowa 2005.

Sytuacji funkcjonowania teatrów warszawskich po 1832 r. nie trzeba szczegółowo rekonstruować. To czas kryzysu, kiedy teatry zamykano bez nadziei na ich ponowne uruchomienie i przywrócenie dawnej świetności. Wtedy jednak szczęśliwym zrządzeniem losu prezesem Teatrów Rządowych został carski namiestnik Paskiewicz, który mozolnie i stopniowo rozwijał kulturalne instytucje. Za prezesury Józefa Rautenstraucha natomiast (w roku 1833) zakończono budowę Teatru Wielkiego. Układ pomieszczeń w nowym gmachu Eugeniusz Szwankowski opisał w następujący sposób:

Teatrowi brakowało okazałego *foyer*, a liczne zakamarki i korytarze tworzyły istny labirynt. Piękne sale readowe w lewym skrzydle gmachu przeznaczono na bale i reduty. W prawym skrzydle gmachu mieściła się dyrekcja i administracja, partery obu skrzydeł zajęły sklepy zwane „Pod kolumnami”<sup>4</sup>.

Już ten skrótowy opis, charakteryzujący kłębowisko sal i korytarzy w warszawskim Teatrze Wielkim, staje się pierwszą wskazówką dla interpretatorów maskaradowego dramatu Norwida. Można sobie bowiem wyobrazić Podróżnika i Quidama przemierzających readowe sale, błądzących w plątaninie pomieszczeń, w których niespodziewanie natrafiają na aktorów skomponowanych w żywy obraz albo bezładnie rozmieszczonych w kilku miejscach, gdzie w oczekiwaniu na wejście na scenę powtarzają wyuczone na pamięć kwestie.

Rok 1833 przyniósł także powstanie Teatru Rozmaitości. Jego siedziba mieściła się w balowych salach Teatru Wielkiego, a repertuar ograniczał się w zasadzie do dwóch tylko typów przedstawień: francuskich melodramatów oraz fars. Reżyser i zespół aktorski podejmowali tematy mniej poważne, sielskie, komiczne, wystawiając krotowile, fraszki czy wodewile. W antraktach widzom Teatru Rozmaitości zawsze towarzyszyła muzyka o podobnym, krotowilnym charakterze. Przywołajmy w tym miejscu Norwidowską maskaradę z dramatu *Za kulisami*. Glückschnell, rozczarowany jakością oglądanej na scenie tragedii, zapowiada przebieg dalszej części wieczoru, dzięki której goście powinni wyjść z teatru w stosunkowo dobrych nastrojach: „[...] ruszą do różnych komedijek, przeplatanych gdzieniegdzie baletem i kupletem –” (DW VI, 77).

Umiejscowienie Teatru Rozmaitości w salach readowych nie było jedyną lokalizacją owej prowizorycznej sceny w Warszawie. Pierwszą było Towarzystwo Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu. Bywalcem Teatru Rozmaitości w tej odsłonie był m.in. Juliusz Słowacki, zaś Stanisław Wyspiański uczynił zeń scenografię świata przedstawionego w *Nocy Listopadowej*<sup>5</sup>. Z tego okre-

---

<sup>4</sup>E. SZWANKOWSKI, *Teatry Warszawy w latach 1765-1918*, s. 82.

<sup>5</sup>B. KRÓL-KACZOROWSKA, *Teatry Warszawy*, s. 75.

su zachowały się świadectwa dotyczące spektakli, z których dochód przeznaczano „na wsparcie dzieci żołnierskich”. Oprócz gości teatralnych licznie pojawiają się tam agenci, szukający informacji o spiskach (także w *Za kulisami* można natknąć się na „szpiega z 27-ego okręgu i agenta konspiracji”).

Po powstaniu, kiedy teatry warszawskie zostały zamknięte, budynek Towarzystwa Dobroczynności zdecydowano się zaadaptować do dwóch celów. Stał się on miejscem, w którym organizowano rozmaite imprezy teatralne (zauważmy, że świadkami takiego właśnie wydarzenia są czytelnicy współczesnego dramatu zakulisowego Norwida). Jednocześnie sale na piętrze przeznaczono na występy teatrów amatorskich i przedspektaklowe próby zespołu aktorskiego Teatru Narodowego, a później Wielkiego. Mogło się wobec tego zdarzyć, że obecni na balu goście co rusz „potykali się” się o członków teatralnej trupy, którzy – w kostiumach – przygotowywali się do kolejnego przedstawienia<sup>6</sup>.

W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się możliwość przywołania w dramacie Norwida zapowiadanej przez członka teatralnej spółki komedii z towarzyszeniem tańca. Ale wspomina się tam także o krytykowanej tragedii. Taki zwyczaj łączenia gatunków można potwierdzić znajomością teatralnej praktyki w dziewiętnastowiecznej Warszawie, wedle której dramaty o poważnej tematyce przeplatano takimi, które podejmowały mniej istotne zagadnienia. Zwykło się również wystawiać więcej niż jedną sztukę, aby zagospodarować gościom cały teatralny wieczór, którego zwieńczeniem był na przykład maskowy bal. Ale można także powiązać symultaniczność odgrywanych sztuk z bliskim sąsiedztwem dwóch ośrodków – Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości. Ponieważ budowa tego pierwszego trwała dosyć długo, jeden z członków zarządu stowarzyszenia zaproponował, aby w gmachu Teatru Wielkiego wydzielić część Sali Redutowej, w której odbywałyby się spektakle Teatru Rozmaitości. Mogło się zatem zdarzyć, że kiedy Teatr Wielki wystawiał tragedię, sąsiadujący z nim Teatr Rozmaitości stawał się maskaradową areną. W *Za kulisami* tłumaczyłoby to obecność tak zróżnicowanych postaci i skonfliktowanej publiczności. Jednocześnie komplikuje to kwestie związane z ustaleniem kształtu tragedii, której autorem jest Omegitt – czytelnik nie ma bowiem pewności, czy w tym czasie nie jest ona odgrywana w innym miejscu, wobec czego nie widzimy jej. Co jednak nie oznacza, że nie można ulec wytworzonej przez rozgrywaną sztukę emocjonalnej atmosferze.

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 76. Barbara Król-Kaczorowska sugeruje także inne przeznaczenie teatralnych pomieszczeń: „często w salce produkowały się teatry *mechaniczne* i *optyczne*, dawano przedstawienia marionetek”. Takie miniaturowe teatry eksperymentalne przywodzą na myśl promieniste i lustrzane aluzje rozsiane po towarzyszącej dramatowi *Dedykacji*, która zostanie poddana krótkiej interpretacji w dalszej części tekstu.

Kolejną siedzibą Teatru Rozmaitości po 1843 r. stał się budynek przy ulicy Wierzbowej. Warto przytoczyć tutaj fragment relacji prasowej, dotyczącej wystrój nowej sali. Cytuje go Król-Kaczorowska w swojej monografii:

Jest to teraz śliczny, elegancki i dogodny salon. Parapety wyobrażające w płaskorzeźbie igrających amorków i grupy odznaczające sztuki piękne, jako to: poezję, rzeźbiarstwo, komedię, tragedię, astronomię, architekturę, taniec, muzykę i malarstwo, są pędzla Józefa Głowackiego i jego pędzla powszechnie chwalona kurtyna<sup>7</sup>.

Widzowie mieli zatem szansę podziwiania malunków i płaskorzeźb przedstawiających fantazyjne postaci. Wydaje się, że taka sceneria wyjątkowo ściśle przylega do wizji zawartej w dramacie Norwida. Upersonifikowane sztuki piękne uruchamiają zespół wyobrażeń dotyczących *septem artes liberales*, a ich posągowość harmonijnie zgrywa się z mitycznymi postaciami z *Tyrteja* oraz półwarszawską i pół-starożytną Atalantą z *Dedykacji*. Niestety, nie mamy pewności, co przedstawiały malowidła na kurtynie autorstwa Józefa Głowackiego, ale niewykluczone, że otwierały jeszcze inne, zakorzenione w kulturze, konotacje.

Dzięki temu, że zdecydowano o umieszczeniu Teatru Rozmaitości w tym samym co Teatr Wielki gmachu, w Warszawie powstał zwarty ośrodek teatralny, który stał się centrum życia kulturowego dziewiętnastowiecznej stolicy. Co ciekawe, w swojej drugiej lokacji w Salach Redutowych nowy Teatr Rozmaitości był manifestacyjnie wręcz chwilowy. Świadczą o tym ówczesne komentarze prasowe: „Scena i miejsca dla widzów są ustawione w wielkiej sali balowej, tak iż w potrzebie użycia sali na bal w ciągu 24 godzin wszystko bez uszkodzenia może być rozebraniem i ustawionem”<sup>8</sup>. Wiedza ta sprzyja wyobrażeniu ogromnej elastyczności przestrzeni, w której rozgrywa się współczesna autorowi drama Norwida. Wykreowana przez poetę scenografia spektaklowej rzeczywistości staje się i ponownie znika, gdy nadchodzi „naznaczona pora”, która będzie „maskaradowym dniem dzisiejszym” (DW VI, 80). Czytelnik w swojej wyobraźni może zatem przedstawić sobie taką oto sytuację: pewne elementy scenografii teatralnego spektaklu pozostają w salach redutowych i wkomponowują się w wystrój sali balowej. Wówczas – jak w traktowanym jako całość dyptyku<sup>9</sup> –

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 96.

<sup>8</sup> Tamże, s. 112.

<sup>9</sup> O koncepcjach równoległego lub rozłącznego czytania dramatów wybitnych badaczy i praktyków teatru zob. W. HORZYCA, *O inscenizacji „Za kulisami” Norwida*, „Teatr” 1947, nr 4/5, s. 65-76; K. BRAUN, *Kulturowy wymiar „Za kulisami” Cypriana Norwida*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 302-313; J.W. GOMULICKI, *Metryki i objaśnienia*, [w:] PWSz V, 357-431; I. SŁAWIŃSKA, T. MAKOWIECKI, *Za kulisami „Tyrteja”*, [w:] I. SŁAWIŃSKA, *Reżyser-*

dwie nakreślone na zasadzie kontrastu rzeczywistości zaczynają współistnieć, przenosząc refleksję quasi-teatralną na uogólniający poziom.

Agnieszka Wanicka, autorka monografii o teatrach warszawskich w latach 1868-1880, wspomina też o wzajemnym położeniu sal przeznaczonych do odgrywania spektakli w ramach Teatru Rozmaitości oraz Teatru Wielkiego, między którymi znajdowały się jeszcze Sale Redutowe. Do tego pierwszego można było dojść w dwojaki sposób. Jedna trasa okalała widownię Teatru Wielkiego, prowadziła przez Sale Redutowe oraz całe zakulisowe zaplecze – obok rekwizytorni, garderoby i „reżyserki”. Druga natomiast ciągnęła się wzdłuż wąskich korytarzy od sceny Teatru Wielkiego do sal Teatru Rozmaitości<sup>10</sup>.

Mając przed oczyma taki obraz, trudno uciec od porównań do sytuacji przedstawionej przez Norwida. Quidam i Podróżnik, znajdując się gdzieś pomiędzy tymi trzema pomieszczeniami, mogą spotkać członków zespołu aktorskiego w strojach oraz teatralną publiczność obu teatrów – ludzie ci mogą układać się w przeróżnych konfiguracjach, mieszając porządek *serio* i *buffo*. Wrażenie nadnaturalności potęgowane jest jeszcze przez pochodzące z różnych rejestrów przebrania. Ale wędrowcy, którzy mają dostęp do teatralnych kulis i z pewnością znają oba przejścia pomiędzy pomieszczeniami, mogą także mijać poustawiane w bezładzie elementy scenicznej dekoracji czy rekwizyty. Bohaterowie realnie zaglądną za kotarę, mimowolnie obserwując rytmiczną pracę teatralnej maszyny. W wymiarze metafizycznym zyskują szansę, aby zdemaskować marionetkowość publiczności, odgrywającej podwójną, a nawet potrójną rolę na scenie *theatrum mundi*.

W tekście dyptyku Norwida napotkać można na kilka przynajmniej sygnałów, które sugerują taką właśnie – opartą na wiedzy o funkcjonowaniu artystów i publiczności w konkretnym teatralnym gmachu – dosłowną i realistyczną jego lekturę. Pierwszym jest liryczny fragment z *Dedykacji*, której adresatem jest Warszawa:

Dlatego Tobie, o! Warszawo,  
Niosę dziś księgę mniej złoconą;  
Dotknij jej swoją ręką krwawą,  
Nie dziewczeczko, Ty – nie! – *Matrono!*  
– Syrena herbem twym zwodnicza,  
Lecz ja zmierzyłem Oceany,  
A pamiętałem Cię z oblicza,

ska ręka Norwida, Kraków 1971, s. 167-172; G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*. Toruń 2010, s. 47-63.

<sup>10</sup> A. WANICKA, *Dramat i komedia*, s. 49.

jak Ty, samotny! – zapomniany!...  
 [...]
   
Przyjm... i chęciami chęci zamień,  
 O! Ty, *młodości mej stolico*;  
 Z bruku twego rad bym mieć kamień,  
 Na którym krew i łza nie świecą!  
 (DW VI, 22-23)

Odniesienie to wskazuje na dwie możliwości interpretacyjne. Z jednej strony pozwala czytać dramat w kontekście popowstaniowych refleksji Norwida, przebywającego już wiele lat na emigracji. Z drugiej – zmienia zakulisowe zdarzenia w galerię obrazów i postaci pochodzących ze współczesnej Norwidowi stolicy. Odnajdujemy się więc w budynku oraz atmosferze Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości, całego zespołu teatrów warszawskich, w których poeta bywał lub o których mu opowiadano. Na wszystko nakłada się perspektywa emigracyjnego oddalenia od miasta, które romantyk darzy ambiwalentnymi, ale wciąż silnymi, uczuciami.

Postaci takie, jak Podróżnik, Malcher, Lia czy Glückschnell w sztuce Norwida nie są jedynie fantasmagorią. Wystarczy przytoczyć prośbę o zachowanie ostrożności w sali pełnej przebranych masek, kiedy Quidam zwraca się do Podróżnika: „Umknij nieco ramienia – – lękam się, ażeby mi nie połamali *albomu*, w którym życzę sobie mieć coś pióra twojego przed rozstaniem...” (DW VI, 14). Mężczyźni rozmawiają także o widzianych z pewnej odległości śpiewaczce i „przedsiębiorcy aplauzu”. Zarówno oni, jak i Lia z Emmą słyszą oklaski i wyświstywania („grzmot oklasków... czy słyszysz co ci mówię?”). Natomiast Omegitt zwraca się do maskaradowego towarzystwa, sugerując przebywanie w tłumie:

Odpowiedzi żądaj od Krytyka, który musi być ową postacią przyobleczoną w szatę z drukowanych papierów uklejoną – oto biegnąc wyprzedza się szelestem... wiele masek na prawo i na lewo, i naprzód pędzi przed nim, jakby się uchraniaty od pogoni i razów. (DW VI, 93)

Dzięki zarysowaniu kontekstu funkcjonowania teatrów warszawskich możliwe staje się jednoznaczne odniesienie tych sygnałów realności do faktycznych relacji pochodzących z dziewiętnastowiecznych czasopism i epistolografii. Na podstawie zachowanych opisów wystawnych balów reductowych, recenzji „wyświstanych” spektakli oraz opisów architektury i maszynierii teatralnej można zatem przypuszczać, że komentarze Norwidowskich postaci nie muszą – jak można by sugerować – odnosić się do tragedii fantastycznej, którą poeta umieścił w rękopisie po dramacie *Za kulisami*.



W scenie wstępnej *Tyrteja*, po zakończeniu rozmowy dwóch przyjaciół, w didaskaliach przeczytać można: „Omeg i Malcher uchodzą w stronę lewą, gdy od prawej wstępuje Chór-Ateński, a następnie we dwa półokręgi rozłamuje się” (DW VI, 29). Dla Wilama Horzycy<sup>11</sup> ten moment staje się punktem przesilenia, w którym w umysłach przybyłych na bal sformułowała się wizja antycznego świata. Zauważmy jednak, że na scenę wstępuje prawdziwy, kontrastujący z roześmianą maskaradową publicznością, chór prawy i lewy, syntetycznie wiążący się w epod. W otoczeniu kolorowych, dziwacznych masek musi on wyglądać wyjątkowo surowo, realistycznie, wydaje się nawet bardziej prawdziwy niż sztuczne w swojej powierzchowności oraz umysłowości reutowe towarzystwo. Czy wobec tego można przypuszczać, że opisywana sytuacja dzieje się na scenie? Konieczność ustąpienia miejsca grupie aktorów świadczy raczej o tym, że wcale nie mamy do czynienia ze spektaklem scenicznym w ścisłym tego słowa znaczeniu. Nie jest to także wyobrażenie pana na Omegach ani zbiorowa wizja wszystkich osób przebywających w Salach Redutowych. Rozmieszczenie postaci sugeruje raczej, że chóry i inne postaci, pochodzące z antycznego świata, tworzą coś w rodzaju żywego obrazu. Nie ma przy tym pewności, czy jest to widowisko zaprezentowane w pełnym swoim kształcie. Podróżnicy przebywają bowiem w kulisach albo teatralnym międzysionku, gdzie spotkać mogli aktorów powtarzających swoje kwestie. Taka koncepcja uzasadniałaby fragmentaryczność i nieuporządkowanie epizodów z fantastycznej tragedii. Mielibyśmy wówczas do czynienia z serią teatralnych kadrów, które mogą, ale nie muszą, ułożyć się w opowieść o antycznej Sparcie i Atenach. Skoro *Tyrtej* rozgrywa się w kilku różnych miejscach, o jakim spektaklu mówią osoby obecne na balu? Autorem jakiej sztuki jest kochanek Lii? Nie ma co do tego pewności. O zupełnym fiasku teatralnej inscenizacji dużo się mówi, ale Norwid nam, czytelnikom, nie daje do pełnej wiedzy bezpośredniego dostępu.

Hipotezę o tym, w jakim teatrze – realnym czy wyobrażonym – odbywa się sztuka autorstwa Omegitta warto uzupełnić wiedzą na temat zwyczajów dziewiętnastowiecznej teatralnej publiczności. Posłuży temu rekonstrukcja przebiegu teatralnego wieczoru w Redutowych Salach Teatru Rozmaitości. Przytoczmy w tym miejscu opis innego wydarzenia teatralnego, związanego z operą Offenbacha zatytułowaną *Opowieści Hoffmanna*:

---

<sup>11</sup> Por. *Za kulisami*, Teatr Ziemi Pomorskiej, Toruń, 21 grudnia 1946. Opracowanie tekstu i reżyseria Wilam Horzyca, scenografia Lech Torwid. A następnie: *Za kulisami*, Teatr Narodowy, Warszawa, 14 marca 1959. Opracowanie tekstu i reżyseria Wilam Horzyca, scenografia Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski.

Dzieło Offenbacha [...] składa się z pięciu części – trzech aktów otoczonych Prologiem i Epilogiem, które tworzą ramę zdarzeń rozgrywających się w winiarni sąsiadującej z teatrem. W teatrze trwa przedstawienie *Don Giovanni*, a właściwie dobiega końca pierwszy akt sztuki Mozarta. Wspomnienie poety „Hoffmanna” [...] o trzech kobietach, które były miłośnikami jego życia, wypełnia mu udrękę oczekiwania na ukochaną, primadonnę Stellę, śpiewającą Annę w *Don Giovannim*. Czas snucia opowieści przez poetę z opery Offenbacha jest więc tożsamy z czasem trwania aktu II arcydzieła Mozarta; zebrani w tawernie w czasie przerwy teatralnej widzowie *Don Giovanni*, zaintrygowani zapowiedzią bohatera, który chce opowiedzieć o swoich „trzech miłośnicach”, nie wracają już do teatru i pozostają w gospodzie. [...] Oto w tym samym czasie, w którym „Hoffmann” wspomina Olimpię, Antonię i Giuliettę, na scenie teatru toczy się akcja *Don Giovanni* z udziałem trzech kobiet, Anny, Elwiry i Zerliny, realnych istot i emblematycznych znaków pasji uwodzicielskiej Giovanniego<sup>12</sup>.

Odbiorcy są wobec tego świadkami potrójnego zdarzenia teatralnego. Słuchaczami narracji poety stają się widzowie teatralni. Współistniejące widowiska – *Don Giovanni* i wypowiedziany teatr wewnętrzny Hoffmanna są dla siebie uzupełnieniem. Historia trzech kobiet zwizualizowana zostaje w świadectwie miłosnych podbojów Don Giovanniego. Czy, wobec tego, możemy analizować wzajemny wpływ na siebie tych przedstawień? W zasadzie czytelnik dramatu nie ma przecież bezpośredniego dostępu do widowiska rozgrywającego się w teatrze. Zostaje gdzieś obok albo za kulisami spektaklu – podobnie jak publiczność, która zjawiała się tam po to, by posłuchać kompozycji Mozarta. *Don Giovanni* staje się jednak kontekstem, obramowaniem dla narracji poety. Nie jest pewne, co dzieje się na scenie, ale można się tego domyślać. I choć obie teatralne przygody wydarzają się realnie i niezależnie od siebie, to jednak nie jest dziełem przypadku ich simultaniczne istnienie. Towarzystwo Mozartowskiej opery nie przeszkadza rozgrywającemu się na scenie spektaklowi Hoffmanna, wręcz przeciwnie – tworzy system odniesień i coś w rodzaju emocjonalnej aury, która ułatwia zrozumienie sensów mniej znanej i niekanonicznej opowieści. Dla interpretacji *Opowieści Hoffmanna* nie jest konieczne ustalenie, czy historia Don Giovanniego jest przez publiczność oglądana, słyszana, czy istnieje jedynie jako zestaw kulturowych wyobrażeń na temat potępionego hulaki i jego kochanek. Już sama potencjalna bliskość tych zdarzeń zarysowuje odpowiedni kontekst i sygnalizuje, że nie ma konieczności rozstrzygnięcia o jej, realnym lub nie, istnieniu.

Podobnie dzieje się w maskaradowym dramacie Norwida. My – czytelnicy – nie możemy z pewnością stwierdzić, że zobaczyliśmy przedstawienie autorstwa Omegitta. Wiemy jednak, że gdzieś niedaleko – za ścianą, „w międzysionku”, między kulisami – toczą się jakieś teatralne opowieści. Stają się one barwnym tłem albo obramowaniem tworzącej się na scenie narracji. Są punktem odniesie-

---

<sup>12</sup> E. NOWICKA, *Cyprian Norwid pisze operę*, s. 137.

nia dla dyskusji maskaradowego towarzystwa. *Tyrtej*, podobnie jak *Don Giovanni*, funkcjonuje jak sztaluga, na której umieszczono kolejny teatralny obraz. W takim – kontekstowym dla dramatu *Za kulisami* – położeniu tkwi sztuka Omegitta. Wszystkie istnieją realnie, choć nie wszystkie można zobaczyć – przy czym przedstawienie bezimiennego autora kształtu nabiera dopiero w wypowiedziach jego i mało uważnej teatralnej publiczności. Natomiast postaci *Tyrteja* wkraczają w porządek zakulisowego spotkania, niekoniecznie tworząc pełny spektakl, a jedynie teatralne miniatury czy żywe obrazy rozmieszczone w różnych punktach Sal Redutowych.

Oto co udało się wykazać w toku refleksji na temat statusu istnienia opisywanych w dramatach zdarzeń w kontekście faktycznej rzeczywistości teatralnej dziewiętnastowiecznej Warszawy. Fantasmagoryczna wizja wyposażona w metafizyczne sensory, w której w pozaczasowym i niedookreślonym przestrzennie maskaradowym wirze przenikają się dwa światy, może mieć także swoje konkretne osadzenie w warszawskich realiach. I kiedy takie umocowanie uda się potwierdzić, jednocześnie nie oznacza to, że wydarto dziełu wpisana weń paraboliczność, a wręcz wzbogaca to jego metaforyczną semantykę. Lokując akcję dramatów w realnych przestrzeniach, Norwid nie odbiera przedstawianym zdarzeniom ich parabolicznego potencjału. Na tym założeniu opiera się druga propozycja interpretacyjna, która polega na takim czytaniu dramatów, aby w przedstawionej historii dostrzec konstytuującą je paraboliczność.

Metafizyczną lekturę *Za kulisami* i *Tyrteja* sugerować powinny przede wszystkim fragmenty *Dedykacji*. Otwiera ją obraz słonecznego promienia, który przenika „przez szyb brylanty”. Już w pierwszych dwu wersach pojawiają się dwa symbole, które kilkakrotnie powracać będą w różnych momentach Norwidowskiego dyptyku – światło oraz zwierciadło. Promień czy świetlane błyski pojawiają się zarówno w *Tyrteju*, jak i w *Za kulisami* jako metafory mądrości i poznania. W swoim monologu Omegitt wyjaśnia maskom, że świadomość oświetla nam nie tylko „tę stronę, która najwygodniej bywa przeciwko oku postawioną” (DW VI, 90), ale obejmuje go w całości. W odpowiedzi Diogenes pokpiwa z rozmówcy, nazywając go nie człowiekiem, ale latarnią. Lia zwierza się Emmie, że „w zawiązywaniu stanowczych węzłów Opatrzność nastęrcząc zwykła zdarzenia dziwne i oświecające jakoby błyskawicami od stóp do głów całe postacie charakterów” (DW VI, 80), przypisując niektórym zdarzeniom i rozmowom szczególną rolę jako tym, które pozwalają poznać prawdziwe oblicze człowieka. Błysk gwiazdy towarzyszy także Tyrteuszowi, podrzucającemu kamyk z kwiatem przed drzwi ukochanej Egeinei. Promień, który w *Dedykacji* ulega rozszczepieniu w zetknięciu z gładkim brylantem, zapowiada, że narodowy problem zostanie przez Norwida przepuszczony przez pryzma, oświetlony i uka-

zany pod różnymi kątami. Z przekornej apostrofy poświęconej stolicy wyłowić można kilka znakowych sygnałów zapowiadających zdarzenia dramatyczne.

„Szyb brylanty” odpowiadają zwielokrotnionemu motywowi zwierciadła. Lia odwraca się do zwierciadlanej ściany, podczas gdy wolałaby ukryć się przed Sofistoffem. Lustrzane ściany reductowej sali mają potencjał symboliczny. Maskaradowy wieczór jest dla Lii przełomowym. Spogląda w lustro, z którego odczytać może prawdę o sobie – nieczulej, zaborczej, odmieniającej swoje zdanie co do możliwości zaślubin tylko ze względu na fiasko sztuki jej narzeczonego. O tym elemencie wystroju pomieszczeń, w których odbywa się bal, wspomina także Krytyk (DW VI, 94), aby zobaczyć w nich tajemnicę natchnienia. Oznajmia Omegittowi, że dopiero rozdrażnienie inspiruje go do krytycznego działania. Światła i odbicia powracają wreszcie w maskaradowej piosence Mandolina, który z melancholią spogląda na posadzkę opustoszałej sali. Ta sceneria boleśnie podkreśla małość oraz umysłowy uwiąd teatralnej publiczności.

Rozbudowana sieć lustrzanych skojarzeń prowadzi myśl do analogii ze staropolskim zwierciadłem. Zakulisowy dramat zmienia się w krzywe zwierciadło. Przedstawiona w nim rzeczywistość nosi znamiona artyficyjności. Maski funkcjonują w przestrzeni społecznej gry. Jeżeli ktoś odkrywa prawdziwego siebie – jest to wyłącznie debiutujący dramaturg, który chciałby wpłynąć na ludzkie umysły, ale w zbyt dużym stopniu zależny jest od mocy ich zbiorowego głosu.

W Salach Redutowych odbijają się dwie rzeczywistości – perspektywa przeszłości i współczesności. Antyczna reprezentowana jest przez Spartan i Ateńczyków. Już na tym poziomie dochodzi do zakrzywionego odbicia w zbudowanych przez Norwida zwierciadłach. Partenianie – dzieci z nieprawego łoża, które zostały urodzone w Sparcie podczas wojny messeńskiej – stają się egzemplifikacją postaci wyklętych, wykluczonych, odrzuconych. Nieczysta krew nie daje im szansy na pełne uczestnictwo w życiu społecznym: „Bo żaden z nas matki nie miał, i nie miał ojca, i żaden z nas nie miał Ojczyzny!...” (DW VI, 28). Niejednoznacznie przedstawiony zostaje także lud ateński. Nie ma pewności co do tego, czy uznał posłannictwo jednookiego kaleki Tyrteja, czy też wybór wyroczni zostanie przez społeczność zlekceważony. Sam Tyrteusz ironicznie dystansuje się do rodaków, którzy jeszcze niedawno zamykali się na głos przynoszonej przez niego prawdy, a dzisiaj spoufalają się z nim jako wybranym (DW VI, 53).

Z kolei rzeczywistość współczesna zostaje zaprezentowana jako ta, która odbija jedynie haniebne cechy społeczeństwa starożytnego. Zdolności do działania przeciwstawiona jest umysłowa ociężałość, będąca aluzją do popowstaniowej sytuacji Polaków. Predestynowany poeta, który wieszczą Prawdę – w dramacie maskaradowym jest nim Omegitt – zostaje brutalnie odrzucony. Wewnętrznie

poróżnione społeczeństwo nie darzy nikogo zaufaniem, a w swojej obłudzie domina zastanawiają się, czy bezpiecznie będzie kupić lody od obecnego na balu szpiega.

Promień igra w opisanym w *Dedykacji* pomieszczeniu, zatrzymując się na chwilę na „rzeźbionym czole Atalanty”. Bohaterka mitów arkadyjskich pojawia się tutaj nieprzypadkowo. Atalanta – wojowniczką porzuconą przez swojego ojca na górze Partenion – odbija jak w lustrze losy Tyrteja i Omegitta, którzy także, choć nie zawinili, zostali odrzuceni. W szerszej zaś perspektywie nawiązanie odnosi się do trudnej roli wzgardzonego poety, który nie może dokończyć swojej misji. Waleczna Atalanta miała pewnego razu zostać uratowana od śmierci przez boginię Artemidę. Spragniona bohaterka uderzyła wówczas w skałę, z której wypłynęła woda. W *Tyrteju* przynajmniej kilkakrotnie pojawia się nawiązanie do wodnej topiki. Najważniejszy jednak jest moment, kiedy Laon opisuje swoje poświęcenie ojczyźnie, dla której z morskiej toni uratował Kleokarpa. Woda nie tylko staje się symbolem oczyszczającej ofiary, ale wpisuje się w ramy zwierciadlanej metafory. Płyńcie strumieniem, w którym także można przejrzeć się, aby poznać prawdę o człowieku. Światło i woda mają też moc utrzymywania przy życiu – w dyptyku te kulturowe znaki powołują do życia wyobrażone oraz realne rzeczywistości.

Skryształony i skroplony promień odbija się od złotej księgi, która „powstać chce z trumny święta”. Nie zostaje jednak otwarta. W zamian za to autor przynosi Warszawie „księgę mniej złoconą”. Przywołuje tutaj Norwid serię wartościujących kontrastów, ukazujących podwójne oblicze stolicy<sup>13</sup>. Najważniejszym z nich jest ten związany z fiołkami, które pojawiają się także jako chór w *Za kulisami*. Wykonane z krynoliny kwiaty są symbolem nietrwałości konstrukcji budowanego w pośpiechu „bękarciego” polskiego społeczeństwa. Nagrobne fiołki zwiastują upadek niechrześcijańskiej cywilizacji. Ten obraz przeciwstawiony jest kwiatom granatu, które w rękach Tyrteja reprezentują prawdę, piękno i wieczność.

Warszawa w *Dedykacji* jest charakteryzowana przez Norwida jako płochą dziewczynkę, która jednak ma w sobie młodzieńczą moc. Wsparta wieszczym przewodnictwem i chrześcijańskim objawieniem Warszawa – Matrona ma szansę na odrzucenie ciężaru cierpienia oraz trudnej historii, na kanwie której zbuduje nową rzeczywistość. Wpisana w symbolikę światła i wody młodzieńcza witalność Warszawy, w połączeniu z mądrością wieków, daje nadzieję na triumf tyrtejskiej odwagi nad maskaradowym fałszem i umyslową ociężałością.

<sup>13</sup> Por. G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Liryczne ramy dramatycznego dyptyku Norwida*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 273.

Norwidowska predylekcja do zawikłanego kompilowania wielu rzeczywiście jednocześnie prowokuje do poszukiwania innych jeszcze niż polskie ram dla stworzonych przez Norwida obrazów. Wobec niewystarczającej wiedzy na temat wizyt autora *Milczenia* w teatrach podczas jego podróży po Europie, trudno w dyptyku odnaleźć takie jego składniki, których źródłem są inne teatralne sceny. Można jednak wnioskować, że Podróżnik – Omegitt – Norwid czerpią z unikalnej atmosfery kulturalnej europejskich stolic, mającej wpływ na model teatralnego myślenia Norwida.

W *Białych kwiatach* zamieścił poeta ważne świadectwo swej obecności w rzymskim Teatro Apollo, w którym widział *Makbeta* Verdiego. Kazimierz Braun<sup>14</sup> wyłuskuje z tego zapisu dwa istotne dla interpretacji dramatów autora fakty. Pierwszy dotyczy uwagi jakoby artysta udał się *do teatru*, aby *publiczność widzieć* (DW VII, 66), co doskonale uzasadnia uczynienie teatralnych masek głównymi bohaterami *Za kulisami*. Rzadko bywający w teatrach, ubogi Norwid musiał być zafascynowany elegancją i wykwinnością tłumu rzymskiej publiczności operowej. Wyostrzając niektóre rysy, umieścił jej poetyckie odbicie w swoim dramatycznym utworze. Drugi fakt tłumaczy zafascynowanie konceptem „teatru w teatrze”, który zaczerpnięty został z Szekspira. W opisie wieczoru w Teatrze Apollo zaznacza się jednocześnie pomysł artysty, aby repertuar znaczeń oferowany przez ten zabieg rozszerzyć na realność. Przedstawienie operowe musiał Norwid obejrzeć 15 listopada 1848 r. w Rymie. W relacji z widowiska autor *Promethidiona* zaakcentował swego rodzaju socjologiczny fenomen bytności w teatrze. Próbuje on zdarzenia ze sceny przenieść do teatralnych łóż. Zauważa łączność między historią zaszytowanego ministra, który bywał w teatrze, z historią Makbeta. Oto sceniczny duch Banka miałby z wielką siłą wpłynąć na wyobraźnię widzów. Przedstawienie odbywa się na scenie, ale odgrywane jest także w teatralnych łóżach, w których brakuje zamordowanego ministra Rossiego, co wytwarza rodzaj szczególnego napięcia między publicznością a aktorami<sup>15</sup>.

Mając w pamięci wszystkie wcześniejsze ustalenia na temat niepewnej ontologii tragedii *Tyrtej* i sztuki autorstwa Omegitta, należy zmaterializować aurę kolejnej ważnej dla Norwida stolicy – dziewiętnastowiecznego Paryża. Wczytajmy się we fragment studium Siegfrieda Kracauera na temat emocjonalnego klimatu tego miasta za czasów Offenbacha (i Norwida):

---

<sup>14</sup> K. BRAUN, *Kulturowy wymiar „Za kulisami” Cypriana Norwida*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 303.

<sup>15</sup> E. NOWICKA, *Cyprian Norwid pisze operę*, s. 191-209.

Finały wielu *offenbachiad* unaocniają to, co społeczeństwo pokazało już na przykładzie własnego życia. Po bogactwie, do którego dochodziło się poprzez spekulację, mogło już jutro nie pozostać ani śladu; społeczeństwo pławiło się więc w luksusie, by przynajmniej z tego bogactwa jakoś korzystać. Nie chciało ono nic wiedzieć ani o przeszłości, ani też o przyszłości, nie zadowolając się konkretnymi przyjemnościami, wprowadzało się bez opamiętania w stan deliryczny. Celem szaleństw było odpędzenie złych myśli i jak najintensywniejsze przeżywanie dnia dzisiejszego; świadczy o tym moda na żywe obrazy, panująca na dworze, dzięki którym utrwalano ulotną chwilę życia i starano się ją uwiecznić. Gdy obrazy zniknęły, natychmiast utworzyły się wiry balów maskowych, na których muzyka *Offenbacha* pełniła dokładnie tę samą funkcję co w teatrze<sup>16</sup>.

Z takiej ilustracji wyabstrahować można kilka istotnych w kontekście czytania utworów *Norwida* kwestii. Poczynając od tej najogólniejszej – Paryż w XIX stuleciu stał się przestrzenią wielopoziomowej gry, która z operetkowej sceny przenosi się w przestrzeń stosunków społecznych, sytuacji gospodarczej, ukształtowania architektonicznego i wielu innych<sup>17</sup>. W obliczu zachodzenia dynamicznych zmian kulturowych i ekonomicznych w *Drugim Cesarstwie*, teatralność rzeczywistości stała się wszechobecna, wręcz uporczywa. Feeryjność nieustającego święta objęła rzeczywistość sceniczną oraz pozateatralną. Taka barwna, maskaradowa atmosfera odbija się u *Norwida* w krzywym zwierciadle, kiedy okazuje się, że mieszkańcy Warszawy, Paryża czy Wenecji „nie są jeszcze czyści... Są dopiero perfumowani...”<sup>18</sup> (przypomnijmy tutaj *Norwidowskie gromienie niechrześcijańskich cywilizacji*: „Europa jest to stara wariatka i pijaczka”).

*Kracauer* eksponuje także swojego rodzaju przywiązanie do obecnej chwili, które zmniejszało wagę historii i przyszłości. Przyczyną takiego stanu była wspomniana dynamiczność przemian oraz przyspieszone tempo życia nowoczesnego człowieka. Ale wynika to także z niestabilności warunków życia paryżan<sup>19</sup>. Szansa na szybkie wzbogacenie się (czy nie taka właśnie jest etymologia nazwiska członka teatralnej spółki – *Glückschnella*?) za sprawą wygranej w loterii staje się marzeniem wielu niepewnych o swój los ludzi. Taki przypadek *Nor-*

<sup>16</sup> S. KRACAUER, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, Warszawa 1992, s. 169.

<sup>17</sup> Na temat fasadowości i walki o utrzymanie pozorów u *Kracauera* i w twórczości *Norwida* zob. K. TRYBUŚ, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 102-103.

<sup>18</sup> C. NORWID, *Trylogia włoska*, oprac. W. Gomułicki, Warszawa 1979, s. 141.

<sup>19</sup> Jest to zresztą temat wyjątkowo płodny, pojawiający się w wielu dziewiętnastowiecznych dramatach. Takim samym wpływem podlega m.in. niemieckojęzyczny teatr wiedeński. Dzieje się tak z trzech powodów. W okresie wojen napoleońskich i późniejszym króluje w teatrze figura przybysza, który osiedlając się na obrzeżach miasta, narusza organizację wspólnot podmiejskich. Powstają wtedy fortuny nuworyszów, a jednocześnie bankrutują wielopokoleniowe majątki. Rozwijają się giełda i gry hazardowe. Możliwość nagłego wzbogacenia się i niespodziewanego bankructwa zalegoryzowana zostaje w figurze Fortuny.

wid analizuje także w *Aktorze*, kiedy nieprzywykły do życia w luksusie i przynależności do wyższej grupy społecznej guwerner Elizy trafia na szczęśliwy los w loterii. Werner wygrywa fortunę, podczas gdy hrabia Jerzy z powodu spekulacji traci rodzinny majątek. Zdarzenia tego rodzaju uświadamiają chwilowość sytuacji człowieka przebywającego na ziemi, który zależny jest od kaprysu w jakiegokolwiek postaci wyobrażonego reżysera spektaklu życia. Przywodzi to na myśl wirowanie marionetkowych postaci dramatu *Za kulisami*.

Dodatkowo, Omegitt i Quidam są w dramacie postaciami pochodzącymi z dwóch czasowych porządków. Z jednej strony ich obecność na balu jest chwilowa. Pojawiają się znikąd, jak gdyby „kawiarnia śpiewająca” (DW VI, 13) była tylko jednym z przystanków w ich długiej wędrówce, i równie szybko znikają z – *nomen omen* – teatralnej sceny, uciekając w popłochu. Można jednak przypuszczać, że po opuszczeniu teatru kontynuują swoją podróż, której cel i kierunek zdają się nieokreślone. Zgodnie z Norwidowską myślą o kolistości greckiej tragedii<sup>20</sup> – podróżnicy mogliby, jak w koncepcji wiecznego powrotu, nieustannie powtarzać swoje istnienie od antycznych wcieleń poprzez chrześcijańskie upostaciowienie w Chrystusowej ofierze aż do roli rewelatorów Prawdy o obłudnym społeczeństwie.

I wreszcie zastanawiać musi specyfika zjawiska nazwanego przez Kracauera „modą na żywe obrazy”, która miała być konsekwencją rozmiłowania w terażniejszości oraz afirmacji życia. Żywy obraz, jako forma parateatralna, która wykorzystuje osiągnięcia malarstwa, musiała dla Norwida – malarza i plastyka – być wyjątkowo pojemną figurą<sup>21</sup>. Jeżeli z kolei uświadomimy sobie wspólnotowy wymiar istnienia żywego obrazu, który staje się także zanurzonym w folklorze widowiskiem kulturowym, mieszczącym w sobie potężny potencjał symboliczno-alegoryczny<sup>22</sup> – należy uznać, że dla oddalonego od ojczyzny wędrowca taka formuła wyrażania może być bardzo pociągająca. Czy zatem w takim kontekście mieszczą się wyjątki z antycznej rzeczywistości, które wplecione zostały w sceny maskaradowe dramatu współczesnego *Za kulisami*? Okazałoby się wówczas, że mamy do czynienia ze współobecnością symultanicznie zagospodarowywanych wielu scen teatralnych. Żywe obrazy swoją ekspozycyjnością

---

<sup>20</sup> W *Widowiskach w ogóle uważanych* Norwid, przywołując historię antycznej tragedii, pisał, że „jest to koło, które się samo przeciwnymi końcami obrębu zawiązuje i nowe zeń wywija się” (PWsz VI, 391).

<sup>21</sup> Na temat Norwidowskiej syntezy słowa i obrazu zob. A. BOROWIEC, „*Album Orbis*” *Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016.

<sup>22</sup> Uwagi nt. kontekstów funkcjonowania żywych obrazów zob. M. PIOTROWSKA, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011.



tworzyłyby coś w rodzaju kadrów kulturowej pamięci, znaków antycznej przeszłości wkomponowanej w ramy realistycznego malowidła przedstawiającego czasy współczesne Norwidowi.

Dla zbudowania głębszego jeszcze uzasadnienia takiej koncepcji warto zajrzeć do relacji przebywającego na emigracji poety, który – co prawda już po napisaniu dyptyku dramatycznego – zwiedził ogromną ekspozycję. W 1867 r. w Paryżu odbywała się Wystawa Powszechna. Zafascynowany różnorodnością pokazanych tam dzieł Norwid, z właściwą sobie skłonnością do hiperbolizacji, opisał to wydarzenie w *Podróży po Wystawie Powszechnej [Do Joanny Kuczyńskiej]* (PWsz VI, 203-208). Artysta kreśli metafizyczną w swych źródłach wizję budynku w kształcie elipsy, która zawiera w sobie mniejsze całości tak samo zorganizowane. W oczywisty sposób ewokuje to skojarzenia z Dantejskimi Czyśćcem, Piekieł i Niebem. Wewnątrz, jak opisuje to Norwid, znajdowały się zgrupowane w jednym miejscu eksponaty. Uporządkowane zostały według swego pochodzenia. I tak – sztukmistrz wpatruje się w rozświetloną meksykańską świątynię, chłonie wszystkimi zmysłami atmosferę chińskiej herbaciarni, „czyta” tajemnicze egipskie hieroglify, przypatruje się rzemieślniczej pracy Etrusków, błądzi wśród rzymskich katakumb, przygląda się artystycznym eksponatom z kultur portugalskiej, hiszpańskiej, brazylijskiej i szwedzkiej, by wreszcie wstąpić do „tunizańskiej kawiarni” (PWsz VI, 207). Te uwagi potwierdzają, że Norwid odbiera sztukę w jej narodowej obudowie, że każda kultura ma dla niego swój specyficzny odcień. Stąd w *Tyrteju-Za kulisami* takie nagromadzenie obrazów-znaków, które mają charakterystyczne dla antycznej Grecji i Sparty rysy, za pomocą których tworzy się polski krajobraz kulturowy, ze wszystkim jego blaskami czy cieniami.

Warto do tego zestawu dodać jeszcze jeden istotny kontekst, pochodzący z paryskich *Pasaży* Waltera Benjamina<sup>23</sup>. Wszystkie postaci, które składają się na polifoniczny głos autora: Omegitt, Podróżnik, Tyrtej są przybyszami, wędrowcami, flanerami. Ale nie o figurę dziewiętnastowiecznego spacerowicza tutaj chodzi. Wspólnym mianownikiem tych dwóch opowieści jest mozaikowość. Skrawki rzeczywistości, z których Benjamin buduje narrację na temat stale formującego się Paryża, odpowiadają fragmentarycznemu kształtowi dyptyku dramatycznego, przedstawiającego tak różniące się od siebie światy, które jednak mogą – choć nieharmonijnie – uzupełniać siebie nawzajem. Prowadzi to do wniosku, że niezależnie od ustaleń co do rozpiętości czasowej kilku redakcji dramatów oraz co do kolejności scen, można czytać je fragmentarycznie. Nie ma

---

<sup>23</sup> Zob. K. TRYBUŚ, *Benjamin komentatorem Norwida*, [w:] *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina*, red. P. Śniedziewski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Poznań 2009, s. 195-204.

konieczności rozstrzygnięcia tych wątpliwości, jeżeli zgodzimy się na lekturę nie zdarzeniową, ale obrazową.

W dyptyku oprócz gry na teatralnej scenie, rozgrywają się także inne „teatralności” – w jednym zbiorze mieszczą się: teatralny *entourage*, teatralna sceneria wydarzeń, teatralne pozy uczestników balu, refleksja na temat recepcji teatralnych przedstawień, sceny maskaradowe, spektakle rozgrywane w teatrze świata, teatr wewnętrzny Omegitta, którego losy zależą od sukcesu sztuki. Dla Sławomira Świontka<sup>24</sup> te rozliczne teatralne konotacje są właściwym trzonem i sprawiają, że oba dramaty wzajemnie się oświetlają.

Pierwszy, najbardziej oczywisty stopień teatralizacji ujawnia się w ukształtowaniu przestrzeni. Czytelnicy znajdują się w budynku teatru, podслуchują rozmowy widzów i razem z nimi oglądają sztukę. Norwid zaznacza tutaj podstawową opozycję sceny i kulisy. Poznajemy mechanizmy recepcji przedstawienia teatralnego: od zgryźliwych uwag dyrektora teatru i uczestników balu poprzez „wyświstywanie” i głośne komentarze ze strony publiczności aż po tragedię autora sztuki, który ponosi porażkę nie tylko na płaszczyźnie artystycznej, ale i osobistej. Można jednak odnieść zupełnie inne wrażenia niż w tradycyjnym modelu takiego porównania, w którym scena jest przestrzenią gry. Uogólniając, w klasycznej odmianie takiej strategii obserwujemy z mozołem budowaną i konsekwentnie utrzymywaną teatralną iluzję, która konstruuje udającą realną, ale wciąż jednak sztuczną rzeczywistość. Zajrzenie za kulisy pozwala na zdekonstruowanie teatralnej maszynarii, daje odpowiedzi na pytania dotyczące teatralnej publiczności oraz twórców spektaklu. U Norwida scena i kulisy są wartościowane zupełnie inaczej. Rzeczywistość sceniczna, pomimo podniosłości w konstrukcji oraz odległego historycznie umiejscowienia, jawi nam się jako nieskażona fałszem, bliższa czystości lub prawdzie. Właściwy spektakl rozgrywa się właśnie podczas reductowego balu, kiedy to w sieć intryg wplątany zostaje autor sztuki. Fałszywy ton, teatralne zachowania, maski, które przywdziewają postaci – właśnie ta sfera charakteryzowana jest w dramacie Norwida przez obłudę i grę pozorów.

Kolejne teatralne asocjacje odnoszą się do maskaradowego towarzystwa. Role, które odgrywają tu bohaterowie, mają potrójny charakter. Najpierw jest to rola społeczna, którą wymuszają okoliczności spotkania postaci z różnych sfer – od dziennikarza i urzędnika poprzez poetę i krytyka aż do ambasadora albo słynnego francuskiego autora. Szczególną dbałość o zachowanie konwenansów zaobserwować można w zachowaniu Emmy i Lii oraz usłużnego Glückschnella. Natomiast w najmniejszym stopniu nie zajmują one Omegitta, którego kreacja

---

<sup>24</sup> S. ŚWIONTEK, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 106.

zbudowana jest na toposach podróżnika, artysty i kochanka – wszystkie trzy nieformalnie zwalniają go z konieczności zachowania pozorów w kontaktach z innymi ludźmi. Druga odpowiada maskom postaci, które próbują z różnymi efektami dostosować się do swojej powierzchowności. I wreszcie wyłania się trzecia rola osób dramatu – to ta odgrywana na *scena vitae*. Trudno ukryć nieporadność, z jaką postaci próbują wyemancypować się z roli miotanych bezlitośnie marionetek. Najbardziej chyba upodobniona do lalki jest Lia, której literackim rodowodem może być Szekspirowska Ofelia. Jej jedyną aspiracją pozostaje dostatnie i spokojne życie u boku powszechnie szanowanego męża. Kiedy okazuje się, że kandydat nie sprostał tym wymaganiom, Lia błyskawicznie odmienia swoje serce i zaręcza się z Sofistoffem. Ma wrażenie niezależności, panowania nad swoim przeznaczeniem, podczas gdy realizuje tylko ze wszech miar oczywisty dla jej postaci scenariusz.

Teatr realny i teatr wyobrażony stają się wespół scenerią zdarzeń obu dramatów Norwida. Teatralne gesty, uteatralnione dialogi, teatralna przestrzeń, pomieszczenie żywiołu lirycznego z dramatycznym i teatralne metafory bytu budują wielopoziomową opowieść, dopełniając każdy zawarty w utworach sens. Ich zadaniem jest przede wszystkim transpozycja dosłowności zdarzeń na uogólniającą refleksję o życiu jako teatrze. Ale dzięki takim chwytom podkreśla się także nieprawdziwość wszystkich przedstawionych tam rzeczywistości. Ich spotęgowanie jest tak uderzające, że artyficyjność może stać się pierwszym skojarzeniem czytelnika *Tyrteja-Za kulisami*. Hipotezy dotyczące genezy niektórych zdarzeń, ze szczególnym uwzględnieniem ich prawdopodobnego umiejscowienia, nie miały doprowadzić do udowodnienia autentyzmu. Celem prowadzonego tutaj wywodu było raczej pokazanie, że oba typy lektury – realistyczny i wizyjny – mogą znajdować w tym kontekście zastosowanie i że dla teatru Norwida nie ma znaczenia, czy na scenie coś się „dzieje”, aby odbywało się w grze wielu metaforycznych znaczeń.

#### WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- BOROWIEC A., „*Album Orbis*” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza, Gdańsk 2016.  
 BRAUN K., *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971.  
 BRAUN K., *Kulturowy wymiar „Za kulisami” Cypriana Norwida*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3, s. 302-313.  
 HALKIEWICZ-SOJAK G., *Liryczne ramy dramatycznego dyptyku Norwida*, [w:] *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 257-276.  
 HORZYCA W., *O inscenizacji „Za kulisami” Norwida*, „Teatr” 1947, nr 4-5, s. 65-76.  
 KOWALCZYKOWA A., *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.

- KRACAUER S., *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sądoliński, Warszawa 1992.
- KRÓL-KACZOROWSKA B., *Teatry Warszawy*, Warszawa 1986.
- MILKOWSKI T., *Teatr Norwida*, Toruń 2013.
- NORWID C., *Trylogia włoska*, oprac. W. Gomulicki, Warszawa 1979.
- NOWICKA E., *Zapisać w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
- PIOTROWSKA M., *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011.
- Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin 2007.
- SŁAWIŃSKA I., „Chrześcijańska drama” Norwida, „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-1986, s. 57-74.
- SŁAWIŃSKA I., *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 167-172.
- SZCZERBA W., *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*, Wrocław 2001.
- SZWANKOWSKI E., *Teatry Warszawy w latach 1765-1918*, Warszawa 1979.
- ŚWIONTEK S., *Teatr w świecie i świat w teatrze (Z problemów dramaturgii C. Norwida: „Aktor” – „Za kulisami”)*, „Polonistyka” 1983, nr 8, s. 712-721.
- ŚWIONTEK S., *Teatr w teatrze*, [w:] TENŻE, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 89-128.
- TRYBUŚ K., *Benjamin komentatorem Norwida*, [w:] *Wokół „Pasaży” Waltera Benjamina*, red. P. Śniedziewski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Poznań 2009, s. 195-204.
- TRYBUŚ K., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- WANICKA A., *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868-1880*, Kraków 2011.
- WYPYCH-GAWROŃSKA A., *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Częstochowa 2005.

#### O ZWIELOKROTNIONYM SPEKTAKLU W TYRTEJU-ZA KULISAMI CYPRIANA NORWIDA

##### S t r e s z c z e n i e

Przedmiot analizy w niniejszym artykule stanowi podwójnie rozumiana kategoria teatralności, która organizuje Norwidowską refleksję w dyptyku dramatycznym *Tyrtej-Za kulisami*. W tekście wskazano wpływ kontaktów Norwida ze sceną na kształtowanie teatralności w analizowanych dramatach. Swoje doświadczenia teatralne zapisywał poeta w tekstach krytycznych, utworach artystycznych, a także transponował je na obrazy i szkice. Artykuł przedstawia dwie propozycje lektury *Tyrteja* i *Za kulisami*. Pierwsza opiera się na założeniu, że przedstawione zdarzenia mają realistyczną motywację, ponieważ rozgrywają się w przestrzeniach dziewiętnastowiecznych teatrów warszawskich oraz europejskich. Druga polega na interpretacji metaforycznych i parabolicznych sensów wpisanych w dyptyk, ze szczególnym uwzględnieniem fragmentów *Dedykacji*.

**Słowa kluczowe:** Cyprian Norwid; *Tyrtej*; *Za kulisami*; teatralność toposu *theatrum mundi*.

ON THE MULTIPLIED SPECTACLE IN *TYRTEJ-ZA KULISAMI*  
BY CYPRIAN NORWID

S u m m a r y

The main object of analysis in this article is the doubly understood category of theatricality that organizes Norwid's reflection in a dramatic diptych called *Tyrtej-Za kulisami*. The present study shows the influence of Norwid's contacts with the scene on the shaping of theatricality in the examined plays. The poet recorded his theatrical experience in his critical writings and artistic pieces he conveyed it in his paintings and designs. The article presents two proposals of reading theatrical plays. The first assumes that the described events are realistically motivated because they take place in the space of the 19th century theatres of Warsaw and other European countries. The second proposal involves interpretation of metaphorical and parabolic senses inscribed in the diptych, with special emphasis on the extracts of *Dedykacja*.

**Key words:** Cyprian Norwid; *Tyrtej; Za kulisami*; theatricality; theatrum mundi.

MIRELLA KRYŚ – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury Romantyzmu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, rozprawę doktorską pisze pod opieką naukową prof. UAM dr hab. Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej; e-mail: mirella.krys@amu.edu.pl