

IRENA SŁAWIŃSKA

„CHRZEŚCIJAŃSKA DRAMA” NORWIDA*

Użyta w tytule formuła jest zarazem i cytatem, i tezą, określającą najgłębszą istotę Norwidowskiej dramaturgii. Wybór tej formuły wyrasta z wejrzenia w słownictwo poety, w którym ta właśnie kategoria nazywa nową sztukę teatru, powstałą już w chrześcijańskiej Europie – równocześnie ogarnia jednak różne jej gatunki i odmiany. Sztuka dramatyczna grupuje się na nowo „około obrzędów religijnych”, „powstaje rodzaj dramy mistycznej, która na dnie uroczyste zajmuje i wzrusza publiczność”, powstają wreszcie „misteria, czyli tragedia chrześcijańska”. Misteria pasyjne przedstawiają „[...] najwyższą tragedię chrześcijańską męki Zbawiciela świata”. Tragedia Szekspira i Calderona to dalszy etap dramy chrześcijańskiej, powstałej z „mistycznych a dramatycznych legend”¹.

Wypadnie nam tu jeszcze przypomnieć ważną tezę Norwida, że w teatrze chrześcijańskiego świata „jedną i tę samą prawdę tragedia i drama przedstawiały w jej charakterze mistycznym, a komedia w jej stronie obyczajowej. Pierwsza – ideał, druga – realizację ideału i jej zdrożności krzywe”². Zbieżność zadań tragedii i komedii chrześcijańskiej w pełni urzeczywistni dramaturgia Norwida.

Jak blisko spokrewnia się teoria Norwida z koncepcją Mickiewicza, wyłożoną w Wykładzie XVI kursu literatur słowiańskich (z 4 IV 1843)! I u Mickiewicza „dramat chrześcijański” ma rozległe znaczenie jako główny i nieomal jedyny nurt rozwoju dramaturgii chrześcijańskiej ery. Dewiacją jest w oczach Mickiewicza teatr epoki Ludwika XIV: to nawrót pogaństwa, „objaw wtórnego

* Tekst ten jest polską wersją referatu, powstałego i przedstawionego po angielsku na Sympozjum Norwidowskim w Londynie w 1983 r.

¹ C. Norwid. *Widowiska w ogóle uważane*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1–11. Warszawa 1971–1976. T. 6: *Proza. Część pierwsza*. Warszawa 1971 s. 392–393 (dalej cyt. PWSz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga – stronę).

² Tamże s. 394.

wpływu pogaństwa na rozwój dramatu chrześcijańskiego³. W rozwoju swoim teatr czy dramat chrześcijański będzie jeszcze ulegał różnym przeobrażeniom: „Wolno wnosić, że dramat chrześcijański ma przed sobą jeszcze kilka epok”⁴. Nie wiąże bowiem Mickiewicz tego dramatu z określonymi formami, powstałymi w średniowieczu. Pada jednak uwaga, że to misteria zawierają „istotne jego rudymenty”, a „Dramat hiszpański i Szekspirowski udoskonalił niektóre części składowe tego rozległego działu twórczości”⁵. I ta ostatnia formuła warta byłaby obszerniejszej refleksji.

Przypomnijmy też, że słowiański dramat przyszłości jawi się Mickiewiczowi jako dramat chrześcijański, w którym świat nadprzyrodzony („nadziemski”, „nadnaturalny” w terminologii poety) będzie nie tylko obecny, ale obdarzony nadrzędną, kierowniczą rolą w stosunku do ludzkich losów. W różny sposób wyrażać się może jego obecność: Mickiewicz mówi o tym *explicite*, rozróżniając np. świat „pojęć gminnych” i „pojęcia, do jakich wiek nasz doszedł”. Obaj poeci, Mickiewicz i Norwid, przypisują dramatowi temu siłę żywotną, kontakt z prawdziwą rzeczywistością.

Do problemu religia – sztuka powraca Norwid często. Nieraz kontekst pozwala odnieść wypowiedź poety do sztuki wyraźnie sakralnej. O niej to mówi Norwid:

[...] wobec religii sztuka, samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, a na jej najjaśniejszym – tajemnicom wiary objawionej, jako uwidamiające ciało, postać i forma, postępuje. Ołtarz już kresem jest samoistnego sztuki bytu [...]⁶.

W dramaturgii swojej Norwid nie sięga jednak aż po kres, tj. po dramat liturgiczny. Natomiast we wszystkich jego utworach dramatycznych rządzi chrześcijański ład świata: odrzucony, gwałcony lub – rzadziej – w pełni akceptowany przez całą społeczność. Akceptowany – raczej *implicite* niż *explicite*, zwłaszcza gdy chodzi o świat wczesnosłowiański, który dopiero przeczuwa nową wiarę, ale już staje się chrześcijański *avant la lettre*; albo gdy postaci doznają naglej łaski poznania i wyrażają „chrześcijańską myśl wargami błędu”.

Odrębność strukturalna każdego dramatu oraz bardzo zróżnicowany sposób manifestowania koncepcji świata w każdym z nich domagałyby się też osobnego omówienia. Spróbujmy jednak ustalić pewne elementy wspólne wszystkim utworom dramatycznym (czy większości z nich), by potem dopiero odnotować

³ A. Mickiewicz. *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty. Rok 1842–1843. Wykład XVI*. W: *Dziela*. T. 11. Tekst ustalił, przełożył i objaśnił L. Płoszewski. Warszawa 1955 s. 118.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ C. Norwid. *O sztuce. (Dla Polaków)*. PWSz 6, 343.

indywidualne rozwiązania. Wspólny mianownik odnajdujemy w sytuacji modelowej i w koncepcji bohatera.

Sytuacją taką jest konfrontacja cichego bohatera, wirtualnego nieraz chrześcijanina, z siłą pogańską, a ściślej – przeciwchrześcijańską (który to termin w słowniku poetyckim Norwida ma ostrzejsze ostrze). Jest to siła agresywna, obdarzona materialną, fizyczną przewagą. Zgniecie ona cichego bohatera; do niego jednak należy moralne i ostateczne zwycięstwo. Śmierć bohatera czy jego pozorna klęska ma charakter świadomego i wolnego czynu, często dobrowolnej ofiary, i – jako manifestacja wolności – jest zarazem zwycięstwem.

Wszystkie dramaty, o których będzie tu mowa, wiąże też koncepcja bohatera. Nazwano go już dawno cichym bohaterem. Jest on cichy tą cichością, o której mówi Chrystus w Kazaniu na Górze. Realizuje także i inne błogosławieństwa Chrystusowe: służy prawdzie, sprawiedliwości i pokojowi; jest na pewno „ubogi duchem”, nawet jako książę Krakus czy królowna Wanda. Bohater Norwidowski a osiem błogosławieństw – to temat wart obszerniejszego opracowania. Na tym miejscu można go tylko zasygnalizować.

W koncepcję bohatera włączają się także różne inne formuły Norwidowskie, np. o kapłaństwie „bezwiednym i niedojrzałym” – choć cichy bohater jest tego kapłaństwa bardziej świadomy i bardziej do niego dojrzały. Lepiej niż inni potrafi też „w dyjademie przejść się pod jarzmem”. Milczy wobec majestatu „nie-wysłowionych rzeczy”.

Do spraw tych naturalnie wrócimy, jak też do konsekwencji artystycznych, wynikłych ze zróżnicowania splotu tych dwóch stałych czynników: modelowej sytuacji dramatycznej i modelowego bohatera. Implikacje tego zespołu czynników, który wolno uznać za constans dramaturgii Norwida, okażą się dalekosiężne; obejmą one zarówno sferę struktur głębokich, decyzje gatunkowe, jak i symbolikę, koncepcję czasu i przestrzeni, zjawiska ekspresji językowej. Oczywiście wypadnie nam zaledwie zasygnalizować tę rozległą problematykę, odsyłając po szczegółowe wywody do własnych dawniejszych studiów⁷.

Tylko jeden dramat Norwida (*Krakus*) został określony przez samego poetę terminem gatunkowym *misterium* (wymienne z terminem *tragedia*), znacznie później dopiero miano *misterium* odniosła krytyka literacka również do legendy dramatycznej o Wandzie, obejmując oba utwory wspólnym określnikiem⁸. Czujemy się jednak upoważnieni do włączenia do tej grupy również nie dokończonego *Zwolona*, jak też *Słodyczy*. Czy należałoby tu włączyć i *Tyrteja*? Czy to jednak zjawisko odrębne?

⁷ Zob. I. Sławińska. *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie”*. W: I. Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971 s. 210–227, oraz „*Podróż do kresu nocy*”. W: tamże s. 228–247. Oba studia przedrukowane w *Two Concepts of Time in Dramatic Structure: Turgeniev an Norwid*. W: For Wiktor Weintraub. *Essays in Polish Literature, Language and History. Presented on the Occasion of His 65th Birthday*. The Hague 1975 s. 479–492.

⁸ Z. Szmydtowa. *O misteriach Cypriana Norwida*. Warszawa 1932.

Misteria, dramaty hagiograficzne czy może martyrologiczne? Nie od takiej klasyfikacji należy zacząć, a może i nie do niej doprowadzić, choć pytania o cechy gatunkowe są przecież całkowicie uprawnione. Wszystkie jednak wyliczone przed chwilą gatunki dramatyczne zbliżają się czy niemal identyfikują w koncepcji i praktyce twórczej Norwida, gdyż wszystkie reprezentują odmiany dramatu chrześcijańskiego. Stała obecność sytuacji opozycyjnej, w której cichy bohater ściera się z przeciw-chrześcijańską siłą i zwycięża ją przez własną śmierć – stanowi zarówno pattern misterium, jak i dramatu martyrologicznego. Może dramat pasyjny byłby tu terminem najwłaściwszym? W każdym razie dobrze przystaje do *Śtodyczy*, *Krakusa* i *Zwolona*; przebita na Golgocie ręka Chrystusa, skłoniona ku północnym ludziom, jawi się Wandzie. A dramat pasyjny – to niewątpliwie dramat chrześcijański.

Cierpienia i śmierć bohatera w dramatach pasyjnych Norwida to zjawisko o wielorakiej motywacji. Zbliża je przecież kontekst społeczny czy narodowy, obecny w *Zwolonie*, *Krakusie* i *Wandzie*. Bohater, którego imieniem poeta sygnuje każdy z dramatów, ginie za naród, za „lud swój”, ginie w walce ze złem, w obronie prawdziwej wolności i dobra społeczności (a dotyczy to również *Tyrteja*).

Przyjrzyjmy się najpierw najmniej znanemu i najtrudniejszemu z dramatów pasyjnych Norwida. Mowa naturalnie o *Zwolonie*. Był on przedmiotem komentarzy, zmierzających przede wszystkim do rozszyfrowania dramatu jako „szarady politycznej”, sztuki emigracyjnej „z kluczem”. Przeciw takim interpretacjom protestował poeta. Jedynie uprawnione jest odczytanie w utworze wielkiej paraboli: takiej lektury podjęła się Maria Grzędzielska. Choć nie wszystkie elementy jej wywodu wydają się słuszne, zasadnicza teza jest z pewnością trafna. Teza ta dotyczy właśnie pasyjnego charakteru misterium. Czytamy w studium Grzędzielskiej:

Okoliczności śmierci Zwolona są dostatecznie wystylizowane, jeśli nie na Ewangelię, to na początek Dziejów Apostolskich. Ukamienowano tak np. św. Szczepana. A jednak trzeba też myśleć o przemilczanej paraleli z ukrzyżowania Jezusa, ponieważ Norwid znał romantyczną topikę krucyfikacji w *Dziadach*, *Księgach narodu polskiego* i w *Anhellim*. U Mickiewicza ukrzyżowany był naród polski, tu umęczono jednostkę. Tak, ale Zwolon to raczej personifikacja reprezentująca, symbolizująca nie tylko jednostkową postawę moralną⁹.

Oczywiście, samo imię bohatera wskazuje na ideę zwolenia, zespolenia z wola Bożą. Ale z imieniem bohatera i jego semantyką związał Norwid myśl o prawdziwej wolności; nie znają jej ludzie „zemstą przekarmieni”, tylko prawdziwi rycerze, którzy *Bogurodzicę* uczynili swoim hymnem. Wejście Zwolona do grobu zawiera zapowiedź dalekiego zwycięstwa, jest zarazem przekazem testamentalnym dla młodego pokolenia. Fragmentaryczny charakter tekstu nie pozwala

⁹ M. Grzędzielska. *Symbolika „Zwolona”*. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 93.

na koniektury strukturalnego charakteru. Na tym miejscu chodzi jedynie o wskazanie na pasywny zrąb misterium, którym rządzi „ordo passionis et resurrectionis”.

Należy chyba jeszcze dookreślić tę przeciw-chrześcijańską siłę, która zgniecie Zwolona. Rozłożył ją Norwid na kilka postaci, wskazując tym samym na zróżnicowane jej aspekty. Opozycyjną postawę reprezentują przecież i Bolej, i Szolom – ale właściwie tego ostatniego, demagoga, rzekomego inspiratora, a potem zdrajcę, należy uznać za przeciwstawną czy wręcz wrogą (przeciw-chrześcijańską) siłę. Wyposażył go Norwid w cały zespół cech opozycyjnych w stosunku do cichego bohatera – Zwolona: w krzykliwość, agresywność, pogardę wobec człowieka, służbę kłamstwu. Ten sam Szolom wystąpi również w *Krakusie* – i w podobnej roli.

Zrąb misterium pasywnego jest jeszcze wyrazistszy w *Wandzie* i w *Krakusie*. I tu problematyka śmierci jako ofiary za naród sprzęga się ze sprawą prawdziwej wolności i zwycięstwa nad złymi siłami. W *Krakusie* posłużył się poeta międzynarodowym symbolem smoka w krakowskim wariancie; motywacja dramatu Wandy ma bardziej mglistą tkanekę, choć oba misteria wywodzą się z polskich legend. Zresztą zarówno warstwa fabularna, jak i jej wiązania motywacyjne przesłonięte są tu nadrzędną koncepcją misteryjną, tj. supremacją sił wyższych nad siłą fizyczną czy militarną. Zwycięstwo to ma znamiona tajemnicy religijnej, choć „powleczone” jest i inną motywacją, bardziej „ziemską”.

Model ten realizuje się z większą klarownością w *Krakusie*, w starciu dwóch mocy, reprezentowanych przez dwóch braci: Krakusa i Rakusa. Pierwotny tytuł (*Wyścigi*) miał silniej uwydatnić tę koncepcję. Nierówne szanse zdają się przesądzać o wyniku. Rakuz jest świetnie uzbrojony, ma wspaniałego rumaka, dąży za wszelką cenę do zwycięstwa (zabicia smoka), które utrwali jego sławę i da mu królestwo. Ambicje te są całkowicie obce Krakusowi. Zabicie smoka uważa on za swoje zobowiązanie wobec konającego ojca i wobec narodu. Pozbawiony konia, pieszo wędruje przez puszcę. Jego nieoczekiwane zwycięstwo (Krakus przybywa pierwszy do smoczej jamy i zabija groźnego potwora) otrzymuje w dramacie nadnaturalne uzasadnienie: o zwycięstwie decyduje „spokój, sumienność i modły”, a przede wszystkim „zwolenie” z wola Bożą i przyjaźń z Jego stworzeniem (drzewa, zioła, źródło). Krakus zabija smoka – ale i sam ginie z ręki zazdrosnego brata, który na równi z Szolomem okazuje się sprzymierzeńcem zła, stąd nie może pokonać smoka.

Śmierć Krakusa nie jest jednak przypadkiem ani tylko rezultatem zazdrości brata: ma wszelkie znamiona ofiary. Wyrośnię z niej tumulus, symbol wiecznej pamięci ludu, mocny fundament tradycji narodowej i wezwanie do walki ze złem.

Dobrowolną i obrzędową ofiarą staje się też śmierć Wandy, w otoku jeszcze bardziej paradoksalnych uzasadnień. Decyzja śmierci przychodzi nagle, razem z wizją Chrystusa i Jego przebitej dłoni.

Dobrzy ludzie!... widziałam cień ogromny Boga,
 Przechodzący po polach jak szeroka droga,
 A to był tylko ręki jednej cień – ta ręka
 Jakby przebitą była, bo słońce padało
 Przez wnętrze dłoni, na wskroś, jak przez wypaść sęka.
 Ja stałam – i patrzyłam w to rozdarte ciało,
 Jak ptak z ciemności w jasną pogląda szczelinę,
 I dano mi jest wiedzieć – to...

Bierze gromnicę zapaloną z rąk Piasta i wchodzi na stos – potem, ciszej, kończy

...że dla was zginę...

Wanda. PWSz 4, 155–156

Paradoks polega jeszcze i na tym, że zgodnie z legendą „w Wisłę przelewa się ciało” królowy. Równocześnie – w błyskawicznym skrócie – śmierć Wandy odwraca groźbę najazdu germańskiego: Rytyger zawraca swoje wojsko. Ofiara cichej, milczącej, czystej dziewczyny, zapatrzonej w wizję Golgoty, przynosi triumf. To jej Wielki Piątek. Dlatego też *Wandę* nazwała s. Merdasówna – pierwsza – „misterium pasyjnym”¹⁰.

Misteryjna koncepcja obu dramatów znajduje wyraz w sakralizacji czasu i przestrzeni. Właściwie nie tylko cisi bohaterowie, Wanda i Krakus, ale i ich słowiańska wspólnota żyje wokół Świętej Góry, Wawelu, czy wokół stosu, który stanie się w końcu kopcem Wandy. Świętą rzeką jest też Wisła, która przyjmuje czystą ofiarę. W ofierze tej uczestniczy natura – lasy, zioła. Na łąkach i wzgórzach ustawiają się procesje i chóry, obrzędowe, niemal kapłańskie grupy. Zresztą i same sytuacje dramatyczne pozwalają na takie układy. W *Krakusie* są dwa, bardzo zróżnicowane, pogrzeby: pogrzeb wojownika – starego Kraka, i pogrzeb nieznanego zbawcy ludu – cichego Krakusa. Zróżnicowanie to uwyraźnia kontrast między pogańską i już chrześcijańską koncepcją bohatera.

Podobne elementy sakralizującej obrzędowości występują i w *Wandzie*: procesja z darami, która ma wyblagać u Boga uleczenie królowy. Procesja ta staje się prezentacją i apoteozą słowiańskiego świata w opozycji do germańskiego militarysty. Słowiańszczyzna ukazuje się tu poprzez płody rolniczej pracy i sztuki rzemieślników. Całe życie narodu i jego praca uzyskują sens religijny: koncepcję tę miał podjąć i zrealizować w XX w. Jędrzej Cierniak.

W sakralizacji przestrzeni uczestniczy także wiele innych elementów, jak efekty świetlne (ogień, pochodnie) i dźwiękowe (bicie w bębny, śpiewy chóru, rytmiczne lamenty pogrzebowe). Wspomniano tu już o świętej rzece – Wiśle, i o świętym wzgórzu – Wawelu. Otóż na skutek obecności smoka święta przestrzeń Wawelu została sprofanowana. Odzyskuje jednak swój hieratyczny charakter w procesie resakralizacji, dzięki czynowi i ofierze Krakusa. Proces ten można uznać za centralną sprawę misterium.

¹⁰ A. Merdas RSCJ. *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*. Lublin 1983 s. 118.

Sakralnych przestrzeni jest zresztą w dramacie więcej: jest nią grotą szmaragdowa, w której Krakus spędza noc w przyjaźni z naturą; las-puszcza; oczyszczające źródło; wreszcie Próg – dramatis personą. Zestaw ten znany jest dobrze antropologom; wydaje się, że Norwid świadomie sięga tu do baśniowej czy mitologicznej rekwizytorni.

Również – a może jeszcze bardziej – znaczące są elementy konstytuujące świątę czy a s misterium: jest on szczególnie wyczelowany w *Krakusie*. Bohater żyje właśnie w takim sakralnie pojętym czasie i dlatego przybywa w porę do smoczej jamy. Przybywa bez pośpiechu, spokojnie, po nocy spędzonej na modlitwie i kontemplacji. (Pamiętamy zresztą wiele ironicznych wypowiedzi Norwida o pośpiechu, właściwym dzieciom i tym, co nigdy nic na czas nie zrobili).

Właśnie Rakuz się spieszy, pędząc na swoim rumaku nieprzytomnie i bez zastanowienia. Dlatego też przybywszy do zamku natychmiast zasypia i zjawia się u wejścia smoczej jamy za późno. Krakus już go uprzedził i zabił smoka. Ten wynik „wyścigów” uzyskuje w misterium poety religijną motywację: Rakuzowi brak prawdziwej wiedzy o czasie, która jest tajemnicą, ukrytą w Bogu i dostępną tylko ludziom ośmiu błogosławieństw. Więc i Krakusowi. Jego energiczny brat, Rakuz, żyje w czasie świeckim, mierzonym zegarkiem i kalendarzem.

W czasie sakralnym chwila jest jak lat tysiąc, więc czyny i procesy mogą dojrzeć w jednym wieczystym momencie. Taki właśnie moment éternel decyduje o geście ofiarnym Wandy; taką chwilę udramatyzuje Norwid w *Stodyczy*. O tej miniaturze tragicznej jeszcze powiemy.

Norwidowską fascynację problematyką czasu potwierdzają liczne odniesienia, aforyzmy, aluzje rozsiane po całym jego dziele poetyckim. Słownictwo polskie wydało mu się zbyt ubogie, by oddać bogactwo pojęć z tym problemem związanych. Stąd właśnie liczne omówienia, peryfrastyczne formuły i nowe propozycje terminologiczne albo też reinterpretacja zapomnianych terminów, jak np. *wczesny*. Norwid przywraca temu słowu jego etymologiczne znaczenie (w należyтым czasie, *in due time*, nie: *early*), przydając temu słowu sakralną perspektywę, podobnie jak to czyni z terminem „zwolnienie” (zespoleń z wola Bożą i wyzwolenie).

Świecką czy zdesakralizowaną koncepcję czasu wydrwi Norwid przede wszystkim w swoich komediach: ironicznie wypunktowane są zawsze takie slogany, jak *energia*, *postęp* (*progres*), *pośpiech*, *sukces*. Wkłada je poeta w usta swoich negatywnych postaci, antagonistów cichego bohatera, kuzynów Szoloma i Rakuzę, różnych Glückschnellów. To mówiące imię celnie prezentuje ironiczne intencje poety.

Przynależność *Stodyczy* do grupy misterii czy dramatów pasyjnych wydaje się tak oczywista, że nie wymaga dowodów: sam temat – nawet w warstwie fabularnej – uzasadnia tę przynależność. A jednak, jak wiadomo, nawet subtel-

ny interpretator Norwida, Miriam, odmawiał *Słodyczy* miana tragedii – ze względu na brak akcji! W tej dyskwalifikacji znaczny udział miał zarzut przewidziany przez samego poetę: „tylko parę kart!” Procesy tragiczne muszą dojrzewać w czasie. Ale to rozumowanie zdradza świecką koncepcję czasu, właśnie wymierzaną zegarkiem. W sakralnym wymiarze jest inaczej: więziona chrześcijanka od dawna zamknęła się w swym milczeniu, jest już dojrzała do śmierci, o której się tu dowiemy; rzymski senator tak skamieniał już w swoich kategoriach myślowych, że odrzucił łaskę bezinteresownego poznania, ofiarowaną przez św. Pawła. Wystarczy jedna chwila, by potwierdzić klęskę senatora.

Miniatura tragiczna, której przed laty poświęciłam oddzielne studium¹¹, odchyła się znacznie od schematu sztuk martyrologicznych. Nie Julia Murcja jest podmiotem przeżywającym (cały czas ukryta w kulisach), ale arcykapłan Jowisza – prześladowca chrześcijan. Jego proces poznawczy stanowi właściwą akcję tragedii. A więzionej dziewczynie – westalce – senator pragnie wydrzeć nie ofiarę na rzecz rzymskich bogów i nie imiona współwyznawców, lecz tajemnicę jej siły. Wie, że to nie jest jej indywidualna siła – to z-aniełnienie, to to, „co oni zowią słodyczą i łaską”. Św. Paweł (w widzeniu senatora) obiecuje mu tę moc, której „nie przesilą katownie”. To niewątpliwie kulminacja utworu. Ale Veletrius chce zyskać tę łaskę, aby zniweczyć westalkę – i całe chrześcijaństwo – toteż łaska ta nie będzie mu dana. Śmierć Julii Murcji kładzie kres jego nadziejom. Dziewczyna wymyka się przez śmierć, która oznacza jej wolność i zwycięstwo nad prześladowcą.

I ta śmierć jednak ma znamiona szczególne: stanowi tajemnicę, ukrytą w Bogu, właśnie – misterium. Jest to tajemnica zwycięskiego cierpienia, udziału w krzyżu Tego, qui mortem moriendo destruxit. To także tajemnica wolności i nieugiętej mocy. Siła, którą reprezentuje tu bezbronna, uwięziona dziewczyna, ma tę naturę, że trzeba z nią walczyć albo jej ulec. Nie może jej znieść świat Veletriusa.

Koncepcja ta urąga naturalistycznej eksplanacji w każdym aspekcie: 1. zwycięża pogardzany „ginecej”, bezbronna słabość panuje nad męską i senatorską siłą Veletriusa; 2. zwycięża poprzez śmierć; 3. porażkę ponosi też siła intelektu: właśnie zła wola zamknie przed nim poznanie.

Drugą grupę dramatów Norwidowskich stanowią białe tragedie. Termin, jak wiadomo, pochodzi od samego poety, on sam też wyjaśnił go we *Wstępie do Pierścienia Wielkiej-Damy*, nawiązując do tragedii greckiej, ubroczonej „krwią wyraźną i czerwoną”. Pisał tam poeta:

Co do moralnego zadania mniemam, iż strona święta, budująca, religijna starożytnej tragedii nie ustala wcale ani może ustać, ale że gdzie indziej pośród utworów dramatycznych główne obrabiła miejsce swoje¹².

¹¹ I. Sławińska, „Słodycz” – miniatura tragiczna. W: K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949 s. 93–109. Przedruk w: *Reżyserska ręka Norwida* s. 149–166.

Za tę nową formę uznał Norwid właśnie białą tragedię, czyli wysoką komedię, która „[...] otwiera pole do budującego działania wobec chrześcijańskiego społeczeństwa”. Znamienna jest w tych formułach powrotność terminu budujący (Norwid nie boi się cnot, „od których cofa strach śmieszności!...”). Uderza tu także zbitka: święta, budująca, religijna, z pewnością warta szczegółowej egzegezy. Spełnienia takich właśnie zadań oczekuje poeta od białej tragedii – i w tym duchu ją tworzy.

Deklaracje te zawarte są we *Wstępie* do *Pierścienia Wielkiej-Damy* – jak się rzekło. Z całą pewnością wolno je przecież odnieść do innych wysokich komedii, jak *Aktor* czy *Za kulisami*, pozostawiając na razie poza zasięgiem naszej refleksji małe bluetki oraz tragedię „ponadszekspirowską” Norwida.

I w stosunku do białych tragedii wypadnie zrezygnować z pełnej analizy strukturalnej, poprzednio zresztą już przeze mnie podejmowanej¹³, na rzecz wypunktowania tych środków artystycznych, które decydują o przynależności tej grupy utworów do chrześcijańskiej dramy. Wyznaczniki te znajdziemy w konstytucji świata poetyckiego utworów.

Realizuje się w nich najwyraźniej sytuacja modelowa, przedstawiona na początku: starcie cichego bohatera, obrońcy prawdy, z przeciw-chrześcijańskim światem. Ta rzadko jawnie przeciw-chrześcijańska, a częściej pseudo-chrześcijańska zbiorowość wypiera go poza obręb „rzeszy”. Jest on dla niej wyzwaniem; nie sposób go tolerować. We wszystkich trzech dramatach to artysta, a więc pasożyt, nierób – w opinii Durejków czy Glückschnellów, wart pogardy i eksmisji (du beau monde). Mniej jaskrawa i bardziej zróżnicowana sytuacja wystąpi w *Aktorze*; najostrejsza – w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*.

Obcość bohatera w tym przeciw-chrześcijańskim świecie pochodzi z zupełnie innej skali wartości i nie tylko odmiennej, ale wręcz przeciwstawnej koncepcji człowieka. W świecie wielkich dam i finansistów, wyćwiczonych w zręcznościach tego świata, liczy się szybki sukces (materialny i towarzyski), ustalona pozycja społeczna, energia, tj. bezwzględność i agresywność. Wszelkie niepowodzenie natychmiast spycha jednostkę i wyłącza ją z towarzystwa. Arcymodelem tej postawy jest Glücksnell – wymieniony lub obecny aż w trzech wysokich komediach – świeży baron, spekulant, król giełdy. Ale wyznawcami jego ideologii są także „straszni mieszczanie” – Durejkowie i Nicka, jak również (mniej jawnie i mniej świadomie) piękne damy: Lia i hrabina Harrys. Nie sytuacja społeczna ani proveniencja klasowa decydują więc o przynależności do przeciw-chrześcijańskiego świata. Więcej znaczy nacisk opinii, „parcie chemiczne” zmaterializowanej cywilizacji, ale najwięcej – osobisty wybór jednostki.

Ów przeciw-chrześcijański świat zaludniają bardzo żywe i kolorowe postaci o groteskowych nazwiskach – i profilach. Noszą one, zgodnie ze starą tradycją

¹² C. Norwid. *Wstęp do: Pierścień Wielkiej-Damy*. PWSz 5: *Dramaty. Część druga*. Warszawa 1971 s. 186.

¹³ I. Sławińska. *O komediach Norwida*. Lublin 1953.

komediową, mówiące nazwiska: Glückschnell, Durejko (twardy, bezwzględny, głupi), Nicka. W misteriach pasyjnych Norwida tylko jedna postać miała takie „mówiące” nazwisko: Szołom.

Całą tę grupę łączy też wspólna koncepcja człowieka: pragmatyczna, funkcjonalistyczna, właśnie – antychrześcijańska. Stąd brutalna pogarda dla artystów – i biedaków („To nie są ludzie” – wymyka się hrabinie Harrys). Stosunek do sztuki, miłości i sakramentów przyjmuje zawsze Norwid za probierz, za papierek lakmusowy, który wywabia z każdego jego prawdziwą osobowość. Ale funkcję tę pełnią nieraz zdarzenia, a nawet drobne rekwizyty. Takim zdarzeniem probierczym jest w *Aktorze* bankructwo rodziny, w *Za kulisami* – klęska wyświstanego poety, w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* – zniknięcie pierścienia. Tradycyjny proceder komediowy służy tu również demaskacji – właśnie ujawnieniu pseudochrześcijańskiego stosunku do człowieka. Przy takich okazjach odsłania się okrucieństwo dam, zaangażowanych w wenty czy zbory miłosierne, wpisanych do wieczystej księgi w Towarzystwie Miłosiernym. Na propozycję hrabiny, która Mak-Yksowi chce zrobić ten zaszczyt i wpisać go na członka Towarzystwa, pada odpowiedź: „Ja – jestem nim... jestem Chrześcijanin!” Wydaje się, że hrabina zaczyna rozumieć właściwy sens tej riposty.

Takich sytuacji „błyskawicowych”, momentów epistemologicznych, jest w białych tragediach wiele; wszystkie stają się rewelacją prawdziwego chrześcijaństwa (czasem à rebours, przez demaskację fałszywego). Obfituje w nie *Pierścień Wielkiej-Damy* (refleksja o chlebie, kim jest człowiek?, o miłosierdziu, o prawdziwej drodze do przyjaźni, o miłości), ale także i *Aktor* oraz *Za kulisami*. Trudno byłoby tu je omówić, a nawet wymienić. Coraz rzadziej powierza poeta te refleksje monologowym wypowiedziom bohatera, częściej wplata je w potoczne rozmowy i zamyka kodą aforyzmu. To z dramatów pochodzą piękne, cytowane nieraz adagia: wierszowane w *Aktorze* i [*Hrabinie Palmyrze*], frazą prozy poetyckiej wyrażone w *Za kulisami*. Dotyczą poezji, teatru, słowa, miłości, a więc całej sfery życia człowieka i tworzonej przez niego sztuki.

Ale prawem do takich formuł obdarza poeta i antagonistów, reprezentantów przeciw-chrześcijańskiej cywilizacji. I Glückschnell sypie sloganami o „sztuczkiach z sensem pisanych”, o warunkach sukcesu teatralnego i kryteriach rozpoznania tego sukcesu... po frekwencji w bufecie! W ten sposób zaokrąglą się i nabiera kolorów cywilizacja współczesna, wielce praktyczna, ale bęka rarcia. Ma ona swój własny żargon i swoje idole.

Dwie przeciwstawne koncepcje człowieka i kultury ujawniają się nie tylko przez wypowiedzi słowne, ale i poprzez znaki wizualne, przeznaczone do teatralnej prezentacji: poprzez znaki gestyczne i rekwizyty. Poświęcono ich analizie sporo studiów; uczestniczyła w tym także autorka tego szkicu¹⁴. Gestyce

¹⁴ I. Sławińska, „Ciąg scenicznych gestów” w *teatrze Norwida*. W: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960 s. 35–90.

przypisywał słusznie Norwid szczególną funkcję demaskatorską i większą wiarygodność niż słowu. Spontaniczny gest nie kłamie. Podanie ręki, sposób wejścia i przywitania, spojrzenie zdradzają kłamstwo konwencji lub prawdę serdecznego wychylenia ku człowiekowi. Nagłą przemianę hrabiny Harrys – jej konwersję pod wpływem odczucia krzywdy przez siebie popełnionej – powierzył Norwid całkowicie procesowi gestywnemu, który prowadzi od pogańskiej obojętności ku chrześcijańskiej miłości.

Inaczej z rekwizytami: są one rezultatem świadomego wyboru i świadomej auto-prezentacji czy auto-inscenizacji. I dlatego mogą być wyrazem prawdy lub kłamstwa (jak różaniec czy mszał w rękach Wielkiej-Damy). Najjaskrawszy, ale może już zbyt uproszczony przykład ogrania rekwizytu spotykamy w [*Hrabinie Palmyrze*], gdzie bohaterka zmienia błyskawicznie scenerię na kolejne przyjęcie każdego z konkurentów. Dopiero w rozmowie z ubogim artystą muzykiem, który oczywiście nie wchodzi w grę jako ewentualny epuzer, odpadnie potrzeba inscenizacji, Rizzio zaś wyjaśni, co to jest styl wielki, styl religijny, który „surowym musi być koniecznie”.

Świat pseudo- czy przeciw-chrześcijański ma w komediach Norwida liczną populację: od wielkich dam po arywistów i finansistów. Inaczej w grupie reprezentującej chrystianizm. Wspomniano tu już o artystach cichych i upokorzonych, ale uparcie służących prawdzie. Poeci, artyści teatralni, muzycy mają wstęp do salonów raczej ze względu na swe pochodzenie społeczne niż rangę artystyczną – ale wstęp na etacie ubogich krewnych. Przeważnie kochają niedosiężną dla nich wielką damę – i to jest właśnie źródło upokorzenia i męki. Zresztą i cierpienia nie odwzajemnionej miłości uzyskują w dramaturgii Norwida religijną perspektywę – jak każde cierpienie. Są więc odniesione do Tego, „dla którego nic za wielkiego i nic za małego nie ma” i który odpowie kiedyś, czemu tu tyle katuszy. Ale *a more sacro* pozostaje w białych tragediach nie spełnionym marzeniem. Realizacja tego marzenia załśni tylko – z oddali – w „greckich” tragediach Norwida.

Chrześcijaństwo ma w wysokich komediach także innych przedstawicieli: stare ubogie kobiety. Podobnie jak artyści żyją one poza kłamstwem konwensów i – podobnie jak artyści – cierpią upokorzenia. Obdarzył je poeta (starą Salome w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* i starą hrabinę w *Aktorze*) głębokim życiem w Bogu i prostotą, która daje obu kobietom wyższą mądrość i dar rozumienia ludzkich niedoli – prawdziwe miłosierdzie. Dotyczy to zwłaszcza starej służącej Salome, jednej z najpiękniejszych kobiet Norwidowskich.

Krótko i tylko prawie mimochodem odnotowano tu problematykę rozmów, tak często potracającą o sprawy sztuki, cywilizacji, miłości, prawdy. Na innym miejscu pisząca te słowa miała okazję je bliżej rozważyć¹⁵. Niewątpliwie prze-

¹⁵ T. Makowiecki, I. Sławińska. *Za kulisami „Tyrtęja”*. W: Górski, Makowiecki, Sławińska. *O Norwidzie pięć studiów* s. 33–64.

cież wypowiedzi te, nieraz o deklaratywnym charakterze (monologi Omegitta w sali maskaradowej i rozmowy z maskami), budują chrześcijański wymiar białych tragedii Norwida. Usłyszymy tam np. wyrok na „bękarcią” cywilizację współczesnej Europy, gdyż „wszystkie inteligencje praktyczne są niechrześcijańskie – a wszystkie chrześcijańskie są niepraktyczne”. Pada tam też pytanie: „Zaś moc prawdy skąd idzie?” – i odpowiedź: „[...] prawda jest Ideą powodującą nieustannie równe sobie świadectwo...” (*Za kulisami*. PWSz 4, 532). Świadectwo to składa także znalezione przypadkiem na podłodze „częstochowski medalion święty”.

Znamienne, że sam termin chrześcijański pojawia się w tych dramatach oszczędnie i to, jak zwykle u Norwida, z dwojakim znakiem: jako chrześcijanin prezentuje się Mak-Yks jakby mimochodem („szukając kapelusza”); ale swoje „serce chrześcijańskie” reklamuje także bezwzględna i brutalna Durejkowa. Oczywiście dopiero słownik Norwidowski pozwoli na dokładniejsze poznanie rozrzutu semantycznego i tego słowa.

Czy tytuł i temat tej wypowiedzi upoważnia do pominięcia ponad sześćdziesięciu tragedii Norwida i jego dramatu o Tyrteju? dramatów w maskach antycznych? Nie sądzę. Przecież w tych właśnie tragediach jawi się z wielką wyrazistością wizja dwóch przeciwstawnych cywilizacji: żywej i martwej, skostniałej. I tylko w tych dramatach, w historycznej oddali, nie we współczesnym salonie, zarysuje się nadzieja pięknej miłości, a more sacro. W dialogi Kleopatry i Cezara wplecie poeta najpiękniejsze adagia o człowieku, miłości, heroizmie.

Dwie przeciwstawne cywilizacje w *Tyrteju* to Sparta i Ateny; w drugiej tragedii – Egipt i Rzym. Historycznie rzecz biorąc, w obu wypadkach chodzi o sytuacje i kultury przedchrześcijańskie, a jednak te historyczne parabole okażą się przydatne właśnie do określenia warunków kultury chrześcijańskiej, tj. opartej na wolności, szacunku dla człowieka, jego pracy, twórczości, rodziny. Pozytywnym modelem cywilizacyjnym stają się Ateny w *Tyrteju*.

Nawet chór ateński rozmawia „ustawnie z prawdy rytmem”. „przechadzając się po krańcach sceny żywota”; sędziwego patriarchę rodu, Kleokarpa, otacza miłość i szacunek dzieci; on sam zapatrzony jest w niebiosy. Ateny dają wolność swoim obywatelom, ale i przyciągają rozbitków. Sparta odtrąca nawet własnych synów, Parthenian, którzy wspominają jej imię z pianą na ustach. W Atenach szacunkiem otoczona jest sztuka, poezja i miłość jako ważne czynniki kulturotwórcze, zapewniające normalny i swobodny rozwój jednostki i społeczności. Jest to miłość ziemską, miłość kobiety i mężczyzny na każdy dzień trudnego życia i na dzień kłeski – nie zaś „śluby mistyczne” i „nadmystowe”, o jakich marzy hrabina Harrys, a co z ironią relacjonuje poeta. Istotą miłości chrześcijańskiej jest wcielenie.

Cywilizacji ateńskiej przeciwstawiona jest Sparta – autokratyczne państwo „zdrowych głązów żelazem dobrze skwadrowanych”. „Lud ten cały zżeleźniał”

i „człowiecze nie bije w nim serce”. W zmilitaryzowanym kraju panuje koszarowość życia, bezduszne, ślepe gladiatorstwo. Nie ma w tym świecie miejsca na zwykłą ludzką przyjaźń czy miłość ani na bezinteresowną sztukę. Toteż zwycięski wódz-poeta Tyrteja zostanie odepchnięty.

Wiemy, że parabola historyczna, jaką jest tragedia o Tyrteju, stworzona została w bardzo szczególnym momencie historycznym i dedykowana skrwawionej Warszawie, do tej sytuacji więc odnosi się obraz imperializmu i militarizmu rosyjskiego. Ale groźba dla kultury, którą ten militarizm reprezentuje, ma wyraźnie przeciw-chrześcijańskie dno. Jest jednocześnie wroga człowiekowi w ogóle, gdyż odbiera mu wolność i niszczy wszelką indywidualność i twórczość.

Opozycję dwóch kultur, egipskiej i rzymskiej, w *Kleopatrze i Cezarze*, pozabawił Norwid tak wyrazistego odniesienia. Obraz tych kultur rodzi się nie z aktualnej sytuacji polskiej, ale z refleksji ogólniejszej, historiozoficznej, choć na pewno nie bez myśli o współczesnej Europie. Problem zasadniczy sprowadza się, jak już wspomniano, do znamion żywej i martwej kultury. I tu decydują oczywiście nie założenia ustroju politycznego czy społecznego, lecz stosunek do człowieka. Naród wychowany między „Sfinksem a mumią”, nawykły do bizantyzmu (znowu *avant la lettre*), podległy sztywnym konwencjom i tradycjom – nie ma perspektyw twórczego rozwoju. Obiecuje go natomiast koncepcja Cezara.

Czy jest to opozycja pryncypiów chrześcijańskich i przeciw-chrześcijańskich? Lepiej zachować tu większą wstrzeźliwość i poprzestać na stwierdzeniu, że warunki żywej kultury, implikowane w koncepcji kultury ateńskiej i rzymskiej, są zbieżne z zasadami etyki chrześcijańskiej: podstawą i tu jest dobro, wolność, godność, swobodny rozwój twórczości człowieka i jego uczuć. Tylko taka żywa kultura gwarantuje też rozkwit pięknej miłości i rodziny.

Ale tragedie historyczne Norwida egzemplifikują opozycję kulturową również na poszczególnych obszarach życia społecznego: i tak zarysuje się tu profil prawdziwego władcy (Cezara) i żołdaka (Marka Antoniusza); różnica między rozkazem – i ukazem; różnica między dumą narodową – i pychą (Sparty czy Egiptu).

Martwa jest kultura zakuta w dogmatyzm doktryny i ślepy despotyzm, niszcząca człowieka. Naród taki nie może stworzyć nic oryginalnego – czeka tylko na „owoce Cywilizacji, nie jego otrzymywane wysileniem”, jak mówi Sofistoff o swojej ojczyźnie, Rosji (*Za kulisami*, PWSz 4, 543). I martwa, bezpłodna jest społeczność oderwana od żywego nurtu przemian i historii, wierna tylko konwencjom, z których wyciekła wszelka ożywcza treść religijna. Tak ocenia Norwid Egipt Kleopatry.

Tylko w wolnym świecie zrealizować się może miłość Tyrteja i Egeinei, jak również Cezara i Kleopatry. Miłość zupełna, która jest zawsze „szczęsna dlatego, że jest” – a widzi ją poeta w kosmicznych perspektywach – zdolna przywrócić zwichnięty ład świata. O niej to powie Tyrteja: „Miłość taka, o! Koryfeoo...

to Grecja cała – to wolność, to prawda i to świętość...” (*Tyrtej*, PWSz 4, 500). Paradoksalnie tę arcychrześcijańską apoteozę miłości i jej mocy wypowiadają „wargi błędu”, że użyjemy formuły Norwida.

Podobnie najcelniejsze adagia o człowieku, jego godności, jego słabości i mocy znajdują się w dialogu Kleopatry z Cezarem:

[...] człowiekiem być to także zacność,
To w dyjademie przejść się pod jarzmem – to więcej
Niżli dość... O, tak, Pani... Królowo-Kobieto!...
Być człowiekiem w obliczu ciebie – jest zarazem
Kłonić się i brać wieniec...

Akt II, scena 3. PWSz 5, 84

Ustami Kleopatry dorzuci poeta jeszcze jedną poetycką definicję człowieka:

[...] Człowiek jest niemowlę
Niewysłowionych rzeczy!! –

Akt III, scena 1. PWSz 5, 126

Te lśniące poetycką metaforą paradoksy o wielkim powołaniu i godności człowieka, sprzężonych z jarzmem słabości, mają oczywiście korzenie w metafizyce chrześcijańskiej, dobrze pocie znanej i głęboko przemyślanej. Unikamy zwięzającego terminu *katolicka*, który tu byłby całkowicie na miejscu, ze względu na Norwidowską preferencję – na pewno bardzo świadomą – dla określnika *chrześcijański*.

Tylko w kręgu tej metafizyki mogła też dojrzeć taka koncepcja heroizmu, jaką spotykamy w ustach Cezara:

...Heroizm

Podobno że jedynym prawdziwym spoczynkiem,
Alic on sam to tylko jest dziewictwo woli
I myśli!...

Akt II, scena 1. PWSz 5, 65

Dramat o Cezarze i Kleopatrze nazwał Norwid, jak wiadomo, swoją „ukochaną tragedią” i obdarzył ambitnym mianem „ponad-szekspirowska”. W jakim sensie i zakresie miałyby przekraczać Szekspira? Odpowiedź może być tylko hipotetyczna: wolno przypuszczać, że nie w pogłębionym rysunku psychologicznym postaci, ale w perspektywach historiozoficznych i filozoficznych tragedii. Należy ją przecież odczytać jako przypowieść i jako poetycką ekspozycję w pełni już dojrzałej refleksji o człowieku. Refleksji głęboko i pięknie chrześcijańskiej.

Stwierdzając religijny horyzont, szeroko, acz dyskretnie okalający dramaturgię Norwida, podkreśliłyśmy równocześnie wielką wstrzeźliwość poety w użyciu imienia Boga. Niemal nieobecne są bezpośrednie odniesienia do Niego, a nieczęste i aluzje biblijne, choć nieraz ogromnie ważne: to w *Aktorze* słyszymy wspaniałą interpretację Księgi Hioba, zamkniętą kodą: „Biblia jest cała z życia”. W drugiej wysokiej komedii zaś, w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, upokarzany (jako nierób, pasożyt) poeta Mak-Yks odpowiada – w monologu – oskarżycielom:

W Babilonie, za Ezechiela dni,
Najmniej czynnym, zaiste, ten bywał,
Kto z załamany mi nie stał dłońmi,
Patrząc smętnie, i kiwając głową,
I nie robiąc nic więcej – – więcej nic!

Akt I, scena 3. PWSz 5, 197

Z frazy tej wychyla się Norwidowska koncepcja pracy, obecna w całym jego dziele. Pominęliśmy tu ten problem, jak i wiele innych, integralnie należących do przesłania tych utworów.

Stwierdzono przed chwilą rzadką obecność słowa „Bóg” w dramaturgii Norwida. Częściej mówi się tu po prostu o Prawdzie, Prawdzie ostatecznie pierwszej. Bóg w późniejszej dramaturgii jest przede wszystkim Prawdą. Światem przeciw-chrześcijańskim zaś rządzi kłamstwo, fałsz, pozór, udanie, konwenans. Wyliczenie to ma oddać dyferencjację kłamstwa, jego różne maski. Przywdziewa ono różne barwy i pióra, przede wszystkim jednak zdradza się słowem, doborem słowa, intonacją, kontekstem sytuacyjnym i słownym. Kłamstwo „towarzystwie”, salonowe ma swój żargon, w którym wielki udział mają francuskie terminy (np. epuzer, amory, rendez-vous...). Poprzez te terminy ujawnia się konwencjonalny stosunek do małżeństwa (mężczyzna jako epuzer, panna jako partia), nawet gdy za chwilę usłyszymy z ust Hrabiny: „Przecież małżeństwo – to sakrament!”

W nawiązaniu do tej antynomii: Prawda – kłamstwo, można podsumować problematykę dramatów Norwida jako: 1. odsłonięcie sposobów, poprzez które prawda ujawnia się w historii i w życiu człowieka; 2. wskazanie na konsekwencje zdrady, kłamstwa, zakłamania – również w mikro- i makroskali; 3. proces dramatyczny polega na konfrontacji i zderzeniu tych dwóch postaw i światów – zderzeniu jawnym i brutalnym lub dobrze zakamuflowanym. W walce tej cichy bohater ponosi śmierć fizyczną (por. misteria pasyjne i tragedie) albo cywilną (*Za kulisami*). Odstępstwa od tej reguły są niejako wzięte w cudzysłów poetyckiego żartu: tak wolno odczytać konwersję hrabiny Harrys w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, gdy dotknąwszy palcem rany Mak-Yksa, jego upokorzenia, ofiarowuje mu swoją rękę. Podobnie i triumf artystyczny Jerzego (*Aktor*) w

roli Hamleta wolno uznać za *vishful vision*, za poetycką propozycję, nie rozwiązującą przecież losów Jerzego ani w skali indywidualnej, ani społecznej.

Czy jednak w dramaturgii Norwida nieobecny jest problem dojrzewania i przemiany człowieka? Przypadek hrabiny Harrys jest niemal odosobniony, ale i tu nie dochodzi do zupełnej metanoi. Ledwie naszkicowane – z oddali – jest dojrzewanie Kleopatry: wielka osobowość Cezara odsłania przed nią inne widzenie świata, ale głęboki wstrząs i tu przecież nie nastąpi. Na ogół postaci są już gotowe, tylko stopniowo ujawniają swoje rysy.

Czym wyjaśnić ten brak czy uproszczenie? Czy niewiarą Norwida w taką metodę? Czy raczej poetyką gatunku i założeniami poszczególnych dramatów? Oczywiście – tak. Misteria pasyjne, jak i białe tragedie sytuują się na antypodach sztuki psychologicznej: są to dramaty paraboliczne czy symboliczne. Poszczególne postaci reprezentują w nich ideał lub „źródności krzywe”. Przyporządkowano je więc statym znaczeniom.

W „świętych, budujących, religijnych” dramatach Norwida wyeksponowane zostały skutki dechrystianizacji współczesnej mu Europy, skutki zarówno doraźne, jak i dalekosiężne. Uzyskują one kosmiczne wymiary, gdyż proces ten narusza ład świata.

Konsekwencje dechrystianizacji ujawniają się zarówno przez gromy, jak i przez pyłki: gromy historii i dziejów cywilizacji oraz pyłki ludzkich uczuć i losów. A w dramatach Norwida – poprzez wszystkie elementy struktury: dobór słowa, akcenty, intonacje, milczenia, pauzy, drobne gesty. Okręt pod nazwą „Cywilizacja” pójdzie nieuchronnie na dno. Ocaleje tylko zakonnica z gromnicą w ręku. Cisi posiadą ziemię.

Teoria gromów i pyłków – jak i przywołanie ośmiu błogosławieństw – realizuje Norwidowską teorię kultury. Szukając adekwatnej formuły dla tej koncepcji, musimy nawiązać do nowej definicji, przyjętej przez Vaticanum Secundum i sformułowanej przez Jana Pawła II. Dawna koncepcja określała kulturę jako owoc intelektualnej twórczości człowieka, jako jego wytwór. Nowa definicja widzi w kulturze „modus istnienia człowieka”, gdyż człowiek jest równocześnie „jedynym ontycznym podmiotem kultury, jest też jedynym właściwym jej przedmiotem i celem”¹⁶.

¹⁶ Jan Paweł II. *Przemówienie w siedzibie UNESCO 2 VI 1980*. W: *Jan Paweł II we Francji i w siedzibie UNESCO 30 V–2 VI 1980*. Przekłady T. Żeleźnik. Warszawa 1984 s. 169. Tę teorię kultury rozwija Jan Paweł II w swej encyklice *Redemptor hominis* i w innych wypowiedziach.

W szkicu tym zaledwie dotknęliśmy tak ważnych problemów, jak koncepcja człowieka w widzeniu Norwida, jego hierarchia wartości, bardziej całościowe ujęcie kultury. Na szczęście sprawy te omawiane są w wielu pracach młodszych norwidologów, np. ks. A. Dunajskiego (ostatnio *Człowiek – „Boga żywego obraz”*. „*Studia Norwidiana*” 1:1983 s. 81–88), E. Kasperskiego (*Świat wartości Norwida*. Warszawa 1981) i in. Na tym miejscu pragnę też podziękować swemu koledze z KUL-u, doc. M. Maciejewskiemu, za inspirację jego studiów.

Teorię tę zawiera też implicite poezja dramatyczna Norwida: to dlatego stosunek do sztuki i do miłości w równej mierze sprawdzają człowieka, gdyż stanowią sposób jego egzystencji, a więc kulturę. Ideę społecznej integracji oddaje Norwidowski termin: całoczołowieczeństwo. Ale światu Glücksnellów pojęcie to jest zupełnie obce.

Po długich latach nieobecności w teatrze polskim zarówno wysokie komedie, jak i misteria wróciły lub weszły na scenę. Okazały się nie tylko teatralne: zadrgały aktualnością, żywym odniesieniem do współczesności, zwłaszcza dzięki metodzie prezentacji przeciw-chrześcijańskiego świata. Nie stępiło się ostrze ironii i paradoksu, nie zbladły wspaniałe gnomy i metafory.

Dotkliwy brak przekładów sprawił, że na międzynarodowych sympozjach norwidowskich w 1983 r. o dramatach się niemal nie mówiło (poza sympozjum w Londynie we wrześniu 1983 r.). Czekamy wciąż na chwilę, kiedy odsłoni się prekursorstwo Norwida jako autora wysokiej komedii, w którą zaszczerpiono problemy religijne. Tradycję tę – na forum światowym – reprezentują o pokolenie młodszy: Chesterton (*Magic*, 1913) i Eliot (*Coctail Party*, 1950).

NORWID'S "CHRISTIAN DRAMA"

SUMMARY

In the first part of this article Norwid's concept and use of the term "Christian Drama" are discussed. The author also connects the term with Mickiewicz's understanding of it as exposed in the well-known Lesson 16 of his Parisian course on Slavonic literatures. Both poets use the word in a very broad sense, in opposition to the pre-Christian period as well as to the anti-Christian contemporary theatre. No formal criteria such as literary kinds (e.g. a mystery play or a liturgical drama) seem to be taken into account by them.

Hence, all of Norwidian dramas may be considered and labelled as Christian, regardless of their diversity. They all have in common the two basic constituents: the dramatic situation and the tragic hero. In each and every one of Norwid's dramas, be it a mystery play, a tragedy or a high comedy, the hero has to cope with a powerful, aggressive and anti-Christian force, which eventually would kill him – but his is the final, everlasting victory. In every instance the hero incarnates the ideal man of the eight beatitudes, being meek, silent, humble, poor, humiliated and seeking peace with his persecutors.

The thesis can be substantiated by a closer insight into some specimens of Norwid's dramas or, rather, by a more synthetized examination of some groups of dramatic works. The latter issue seems more effectual. Therefore, three categories are discussed in turn: 1. mystery-plays, 2. high-comedies, 3. the „super-Shakespearean” tragedy on Cleopatra and Caesar.

Four of Norwid's early dramas (1845-1857) may be classified as mystery-plays; two of them particularly well-known, being based on popular Polish legends: *Wanda* and *Krakus*. In both, as well as in the two others, the hero would perish, crushed by a hostile power; however, his death, which appears to be a voluntary sacrifice for the community, results in an imminent triumph.

No blood is shed in Norwid's comedies (or white-comedies), but heroes have to suffer as much humiliation and agony. The two worlds are sharply opposed there: the worlds of real spiritual values and the world of anti-Christian idols such as the cult of quick success, wealth, energy and technological progress. In this conventional world truth, art and love are equally despised. Defenders of these values must be excluded from the herd.

The problem of civilisation recurs, also, in Norwid's tragedy on Cleopatra. The conventional, dead Egyptian world is shown against the new idea of the state as voiced by Caesar. The word „Christian” is never used; the new world is defined as vital, i.e. capable of developing and viable for people who live in it. No economic laws determine the fate of a nation but the concept of man and respect towards the individual, his freedom, his love and his creative work. This is not attainable unless in a country where man is recognized as the Image of God.