

KRZYSZTOF TRYBUŚ

NORWID W TEATRZE ŚWIATA – KILKA PYTAŃ

c'est n'est pas du théâtre
Sarcey

[...] wszystko współczesne jest... w s z y s t k o... i n i c¹.

Wyobraźmy sobie, że słowa te rzeczywiście padają ze sceny. Oto znajdujemy się w teatrze i oglądamy sztukę Norwida *Tyrteja*. Przytoczone tu słowa Quidama z *Prologu* wypowiedziane są ponad czasem. Wszak mówi je człowiek wieczny. Odnoszą się zatem także i do nas. Już za chwilę razem z Quidamem zobaczymy, jak kurtyna idzie w górę, po czym ukaże się nam antyczna Grecja Tyrteja. Na tym nie koniec iluzji. Trzeba jeszcze zapytać, jakie miejsce zajmiemy w naszym teatrze wyobraźni, po której stronie kulis. Czy mogłoby się bowiem stać tak, że okazalibyśmy się publicznością teatralną w scenach maskaradowych, które są ramą dla *Tyrteja*? Wydaje się, że zależałoby to nie tylko od reżysera tego spektaklu, ale również od nas samych. Zależałoby to również od tego, kim jesteśmy i skąd przychodzimy. A także od tego, jakie są nasze maski i co wyrażają.

Ten nieco prowokacyjny pomysł inscenizacji uwzględnia wcześniejsze próby scenicznej prezentacji *Tyrteja*. Zarówno w przedstawieniach Wilama Horzycy z 1946 r. w Toruniu i w 1959 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie, jak i w przedstawieniu z 1970 r. reżyserowanym przez Kazimierza Brauna w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, *Tyrteja* stanowił całość z *Za kulisami*. Kazimierz Braun przejmująco pisał o słynnej scenie z przed-

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 1-11. Warszawa 1971-1976 (dalej cyt. PWsz z odesłaniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, druga bądź kolejne – strony). Tu PWsz 4, 454.

stawienia swego wielkiego poprzednika, kiedy do sali balowej reżyser kazał wtargnąć chórowi Parthenian:

Piękno i teatralna poetyckość tej sceny nie dawała mi spokoju przez lata. Wiedziałem, że tkwi w niej sedno Norwidowego, nie tylko Horzycy, widzenia teatru poetyckiego. Była jednak oderwana od reszty spektaklu, zawieszona w pustce².

Wydaje się, że scena ta stworzyła wizję całości w inscenizacji Brauna. Zdecydowała o jej współczesności. Tym razem Tyrteja i Omegitta zagrał ten sam aktor. Całe przedstawienie było dziełem jednego zespołu aktorskiego, bez jakichkolwiek zmian w charakteryzacji. Współcześnie ubrany Quidam uchylał różnice w czasie pojmowanym historycznie. Jego postać integrowała przedstawienie, którego podbudowę stanowiła współczesność, mogąca być przejawem każdej epoki. Właśnie w tym przedstawieniu dialogi z maskami były grane z udziałem rzeczywistej widowni, co wzmagало iluzję współuczestnictwa w spektaklu przybyłej do teatru publiczności.

Kiedy Leszek Herdegen w kostiumie Tyrteja mówił monolog Omegitta, zwracał się zarówno do dawnej Sparty, jak i starej Europy Norwida, a także do naszej XX-wiecznej rzeczywistości. Z całą pewnością udało się reżyserowi wypracować integralną koncepcję widowiska zawieszzonego w wiecznym teraz. Tyle tylko, że gdzieś poza sceną pozostał świat archeologicznej prawdy o antycznej Grecji Tyrteja.

Ten świat, przeniknięty troską o odtworzenie obrazu starożytnych czasów w całym bogactwie szczegółu, zmierzał na kartach utworu Norwida do epickiej pełni, na tyle rzecz jasna, na ile ten rodzaj przedstawienia możliwy jest w dziele dramatycznym. Mieli przecież rację autorzy klasycznego dziś studium *Za kulisami Tyrteja*, gdy stwierdzali, że znajdujemy się tu „na linii *Quidama*”³ – najobszerniejszego poematu Norwida, napisanego prawie dziesięć lat przed *Tyrtejem*. To z epickiej rzeczywistości przybył do greckiego świata tytułowy bohater tamtego poematu. Jakby chodziło nie tylko o dopełnienie obrazu początków europejskiej cywilizacji z *Quidama*. Tamta próba podróży w czasie wydaje się w porównaniu z *Tyrtejem* mniej wnikliwa. Nie ma w rzymskim poemacie tak głębokiego zanurzenia w krąg wierzeń i oby-

² K. B r a u n. *Poetycki teatr Norwida*. W: t e n ż e. *Cypriana Norwida teatr bez teatru*. Warszawa 1971 s. 260.

³ T. M a k o w i e c k i, I. S ł a w i ń s k a. *Za kulisami Tyrteja*. W: K. G ó r - s k i, T. M a k o w i e c k i, I. S ł a w i ń s k a, *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949 s. 39.

czajów antycznego świata. Sprzeciwiała się temu paraboliczna struktura *Quidama*. A także ukazana w tym utworze rozległa panorama kultur: judaistycznej, greckiej i rzymskiej. Autor *Tyrteja*, pozostając w kręgu starożytności greckiej, prezentuje rzeczywistość oglądaną w skróconej perspektywie. Już bez tamtego dystansu. Konfrontując kulturę Aten i Sparty, przybliży różne oblicza tego samego świata w jego istnieniu poszczególnym. To jest jak odkopywanie zapomnianego języka. Nie umiemy nim mówić. Któż z nas pamięta o Korebie, Pnyksie, Pentakontarkach? Jak ocalić na scenie barwę, światło i ruch, które stwarzają w tekście *Tyrteja* życie całej tamtej epoki?

Niech nas nie zmyli wyrażona w utworze Norwida diagnoza, że ów czas starożytnej Sparty, a przede wszystkim jej lud „cały z-żeleźniał”. Dramat o Tyrteju mocno akcentuje przekonanie o możliwości przewycięzania martwych form krępujących rozwój cywilizacji. Autor tego utworu głosi narodziny innego świata, w którym stanie się człowiek⁴.

Zauważmy, że działa tu zupełnie inna niż w maskaradowych scenach zasada przedstawiania świata. Odpominanie wieków w *Tyrteju* polega na odsłanianiu, oświetlaniu odległego od nas w czasie ładu, który stanowi kolebkę europejskiej cywilizacji. Nawet wtedy, gdy Tyrteja wyznaje:

Cedr nie ogrody, lecz pustynie rodzą,
Próżnia – kołyską olbrzyma;
W i e l c y - p o e c i... dopiero przychodzą,
Kiedy ich nie ma!...
.....⁵

powtórzmy – nawet wtedy – pozostajemy w aurze odkrywania, odsłaniania. Stanie się przecież jasne, że grecka maska kryje oblicze współczesnego poety. Maską bowiem zostaje zdjęta. Głównie po to, by wskazać na całą rzeczywistość głębię ukrytej za nią osoby.

Zupełnie inaczej istnieją maski w fantazji *Za kulisami*. Są po to, by ukryć przedstawianą rzeczywistość. Skrywają coś, czego tak naprawdę nie ma, skrywają do końca i na zawsze, pozostając jedyną realnością. Cóż ma wspólnego „tłum pustek” ze światem Tyrteja?

Jak łączą się te dwie, tak odmienne w swej estetyce sztuki? Silnie obecna w maskaradowych scenach dążność do zastępowania jednej iluzji rzeczywi-

⁴ Podobne odczytanie przesłania *Tyrteja* proponuje S. Sawicki w szkicu *Tyrteusz Wielki Norwida*. W: t e n ż e. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986 s. 121-132.

⁵ PWSz 4, 495-496.

stości inną iluzją rzeczywistości oddziałuje na świat *Tyrteja*, przekształca obraz tego świata. Temu przecież służy zastosowana tu technika teatru w teatrze, która sprzyja przekraczaniu tradycyjnych granic pomiędzy sceną a widownią⁶. Technika ta powoduje, że przeszłość przelewa się w teraźniejszość i na odwrót, a przedstawienie o Tyrteju przestaje być przedstawieniem samoistnym. Aby takim pozostało, trzeba by przyznać *Tyrtejowi* prawo do samodzielnej prezentacji – co proponował niegdyś Stefan Sawicki⁷. Zauważmy, że obie sztuki grane razem tworzą całość, której elementy znoszą się wzajemnie. Trochę tak jak w „*A Dorio ad Phrygium*”⁸.

Powiedzmy to jasno: maskaradowe sceny fantazji *Za kulisami* nie tylko reinterpretują *Tyrteja*. Sceny te otwierają tradycyjną formę przedstawienia i jednocześnie likwidują jego autonomię. Ironiczna tonacja tych scen burzy świat greckiej harmonii. Oczywiście, można powiedzieć, że burzenie jest tu sposobem budowania, jak wiele razy w twórczości Norwida. Ale czy budowanie tym razem zwycięży? Gdzie jest kres zastępowania jednej iluzji następną? Czy dotrze do nas główna myśl wielkiego widowiska, jakim jest *Tyrtej*, czy też wszystko przesłonią wirujące maski? I od kogo to zależy: od autora, wydawcy, reżysera, publiczności? Od nas?

Gdzie szukać odpowiedzi na wszystkie te pytania? W jakim obszarze wiedzy – dotyczącym psychologii artysty czy socjologii odbioru, estetyki dzieła czy stylów recepcji? Wydaje się, że trzeba by odtworzyć czas powstania tych utworów i właściwą temu czasowi aurę, która otaczała ich twórcę. Historyk literatury ma przede wszystkim obowiązek odtworzyć sytuację genetyczną tego i innych dramatów Norwida. Zrozumieć „tu i teraz” poety, sięgnąć do jego współczesności. Posłuchajmy zatem raz jeszcze:

⁶ Zob. uwagi na ten temat w książce J. Zach-Błońskiej *Monolog różnogłosej. O dramatach współczesnych Norwida*. Kraków 1993 s. 124 i n.

⁷ „Wydaje się zresztą, że teatr – niezależnie nawet od stanowiska historyków literatury – mógłby go [tzn. *Tyrteja* – K. T.] potraktować jako rzecz osobną. W łączności z *Za kulisami* łatwiej uwypuklić jego kulturową (kontrast dwu modeli kulturowych) i erotyczną (Tyrteusz–Eginea) problematykę, a także analogie narodowo-patriotyczne. W samotnej prezentacji narzuca się przede wszystkim dyskusja z mitem idealnego wodza i z mitem Tyrteusza, z symbolem poety walczącego”. Zob. S a w i c k i, jw. s. 131-132.

⁸ Na temat formy „*A Dorio ad Phrygium*” zob. S. S a w i c k i. *Jak rozumieć „A Dorio ad Phrygium”?* w *Od Kochanowskiego do Różewicza. Prace ofiarowane Arturowi Hutnikiewiczowi*. Pod redakcją J. Kryszaka. Warszawa 1988 s. 67-76. K. T r y b u ś. *Epopeja w twórczości Norwida*. Wrocław 1993 s. 106-128. Tak jak w tamtym poemacie wzorzec eposu został przywołany w konwencjach poematu dygresyjnego, tak w dyptyku *Tyrtej-Za kulisami* wzorzec tragedii antycznej jawi się w żywole ironii scen maskaradowych.

QUIDAM

[...] należało nam zboczyć tu na chwilę – gdzie, i owszem, wszystko współczesne jest...
w s z y s t k o... i n i c.

PODRÓŻNIK

Jak to współczesne? co?... współczesne – – te różnobarbne marmury-afrykańskie drobnych lombardzkich kolumn?... marmury?... których się już ani kopie więcej...

QUIDAM

To ogipsowana cegła i pomalowana z wierzchu!

PODRÓŻNIK

Te czworogranne nagłowia kolumn, ryte bogobojnym dłutem majstrów z dwunastego stulecia?

QUIDAM

To odlewane hurtem z cynku, a potem okryte złoceniami za pośrednictwem galwanizmu. Gmach taki, jak go widzisz, stawia się dziś w przeciągu ośmiu miesięcy.

I nazywa się to k a w i a r n i ą - ś p i e w a j ą c ą [...]⁹.

Daremnie pytać, gdzie dzieje się akcja tego utworu. Słusznie wskazywano na aluzje zarówno do realiów warszawskich, jak i paryskich. Rzeczywiście, przychodzą na myśl sale redutowe Warszawy, jak i paryski café-chantant. Kiedy słuchamy tekstu Norwida, nie udaje się nam pozostać w jednym wymiarze czasu. Podobnie trudno nie przekroczyć granic świata przedstawionego. Chyba najbliższy prawdy był Zbigniew Raszewski, gdy pisał, że „wszystkie sztuki Norwida z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozgrywają się na dwóch planach, zarówno w Polsce i gdzieś w Europie”¹⁰. Czy możemy powiedzieć coś ponadto?

Przytoczony fragment z *Tyrteja* pozornie tylko dotyczy realiów architektonicznych. Idzie tu przecież o dignozę rzeczywistości, którą rządzi prawo kulturowej repetycji. Czy cesarski styl, kształtujący się na oczach Norwida – mieszkańca europejskiej stolicy, ma w tym fragmencie, a także w innych dramatach, jakieś odwzorowanie, ślad swego istnienia?

Zapewne triumfalny powrót antyku, tak widoczny w architekturze przebudowywanego przez Haussmanna Paryża¹¹, miał jakiś wpływ na kształtowanie świata utworów Norwida. Chodzi nie tylko o szczególne upodobanie poety do

⁹ PWsz 4, 454-455.

¹⁰ Z. R a s z e w s k i. *Aktor, ale człowiek sławny*. Program do inscenizacji *Pierścienia Wielkiej-Damy*. Państwowy Teatr im. J. Osterwy w Lublinie. Lublin 1965 s. 19.

¹¹ Zob. B. M a r c h a n d. *Le ville modernisée (1850-1890)*. W: t e n ż e. *Paris, histoire d'une ville (XIX^e-XX^e siècle)*. Paris 1993.

greckiej kolumny czy rzymskiego łuku. Ważniejsze wydają się obecne w tej twórczości wzory widzenia rzeczywistości miasta, w którym antyczny kostium podkreślał spektakularność w kształtowaniu urbanistycznej zabudowy. Wyrażane często przez historyków kultury przekonanie o tym, że Drugie Cesarstwo miało teatralny charakter, dotyczy tego faktu właśnie – nieustającej teatralizacji w życiu miasta¹². Obejmowała ona nawet oddawanie do użytku ulic, które, wcześniej zakrywane płótnem namiotowym, odkrywano niczym pomniki¹³. Kostka brukowa, zastąpiona drewnianą, oraz fantasmagoria sztucznego światła lampy gazowej przemieniały place i ulice Paryża w rodzaj sceny, na której przedstawieniem stawało się każde publiczne wydarzenie.

Jeśli mówimy o tej epoce jako o *fête impériale*¹⁴, to mamy głównie na myśli ten szczególny rodzaj obyczajów zbiorowego istnienia, kształtowanych w obrębie wyizolowanej kultury miejskiej, gdzie wszystko się przedstawiało i grało zarazem. Doprawdy trudno znaleźć w XIX w. podobny przykład społeczeństwa, które tak dalece odwołuje się do decorum zachowań, ukierunkowując swoje emocje. Siegfried Kracauer w swym dziele o Offenbachu pisze:

Jak wiadomo, ludzie stale odczuwają potrzebę ratowania fasady; w Drugim Cesarstwie zewnętrzne pozory odegrały jednak rolę szczególną. Skoro bowiem brakowało odwagi, by

¹² Zob. S. K r a c a u e r. *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*. Przełożył A. Sapo-
liński. Warszawa 1992; u podstaw tej opowieści o życiu i twórczości Offenbacha leży
przekonanie o tym, że Drugie Cesarstwo miało teatralny charakter. Warto w tym miejscu
odwołać się do innych źródeł i świadectw epoki Ludwika Bonaparte, zob. M. R o u f f,
Th. C a s e v i t z. *La vie de fête sous le Second Empire. Hortense Schneider*. Paris 1930;
A. W o l f. *La capitale de l'art*. Paris 1886; A. H o u s s a y e. *Les Confessions,
souvenirs d'un demi-siècle (1830-1890)*. T. 1-6. Paris 1885-1891; A. B e l l e s s o r t.
La Société française sous le Second Empire. „La Revue hebdomadaire” 1932 nr 4-15; P. de
L a G o r c e. *Au temps du Second Empire*. Paris 1935; P. C r o i s s e t. *La vie pari-
sienne au théâtre*. Paris 1929; Ch. S i m o n d. *La vie parisienne au XIX^e siècle. Paris de
1800 à 1900*. T. 1-3. Paris 1900-1901.

¹³ Zob. M. J a n i o n. *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa
1984 s. 152; W. B e n j a m i n. *Paryż Drugiego Cesarstwa według Baudelaire'a*. W:
t e n ż e. *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski. Przełożyli H. Orłowski, J. Sikorski.
Poznań 1975 s. 177. Z. Węgierska często wówczas spotykane w Paryżu określenie „art
industriel” uważa za *contradictio in adiecto*, zob. A. K ł o s k o w s k a. *Francja i Paryż
drugiego cesarstwa na łamach „Biblioteki Warszawskiej”*. „Kronika Paryska” *Zofii Węgier-
skiej (1853-1869)*. W: *Z historii i socjologii kultury*. Warszawa 1969 s. 111. Kłoskowska
wskazuje na narastający z czasem u Węgierskiej krytycyzm wobec rzeczywistości Drugiego
Cesarstwa.

¹⁴ Zob. A. P l e s s i s. *De la fête impériale au mur des fédérés 1852-1871*. Paris
1979.

spojrzeć w oczy prawdzie o rzeczywistości, to przestrzeganie konwencjonalnych form stało się po prostu wyższą koniecznością; w przeciwnym razie cały gmach mógłby runąć¹⁵.

Źródłem dramatyzacji życia dla społeczeństwa zamkniętego w miejskiej przestrzeni była dwupoziomowość tej przestrzeni, która z jednej strony łączyła ludzi w formach wspólnego bytowania, ale też przeciwstawiała ich w konkurencji interesów, w walce o pieniądze i władzę. Wtedy przecież miasto-potwór daje początek jednej z literackich legend nowoczesności¹⁶. Przesunięcie, jakie dokonuje się w literaturze od Balzaka do Baudelaire'a w sposobie prezentacji miasta, jest znaczące. Przestrzeń miejska staje się przestrzenią mitu. Podlega też – jak każdy mit – demaskacji. Z całą pewnością teatralność epoki Ludwika Bonapartego przyczyniła się do fantasmagorycznych przedstawień Paryża, stwarzając jeden z ważniejszych mitów w literaturze XIX w.¹⁷

Tendencja do odgrywania stosunków międzyludzkich w okresie Drugiego Cesarstwa była w dużym stopniu efektem upowszechnienia się obyczajów paryskiego dworu. Życie tego dworu „[...] miało charakter improwizacji, brakowało w nim ostoi i gwarancji; nagle zaistniało, a za chwilę mogło równie nagle zniknąć”¹⁸. Panująca na dworze moda na żywe obrazy z udziałem mitologicznych postaci, a także wiry balów maskowych wywoływały aurę nieustającego święta, które było rodzajem socjofanii. Wyrażało ideę państwa, podkreślając na oczach całego społeczeństwa charyzmatyczną rolę władcy.

Czy stąd właśnie, z feerii wiecznego święta, przybyła teatralna publiczność na karty fantazji *Za kulisami*? Myśleć w ten sposób to przekreślać cały wielopiętrowy układ odniesień Norwidowego tekstu. Świat przedstawiony *Za kulisami Tyrteja* żyje głównie dzięki konwencjom od dawna znanym literaturze. Komuś, kto chciałby zajrzeć pod maski, by dociec ich tajemnicy, może odpowiedzieć, jak w pieśni Malczewskiego, „wrzawa i śmiech pusty”. Stare greckie maski mieszają się z włoskimi maskami *commedia dell'arte*. Osobliwa w tej fantazji Norwida o życiu masek jest niezwykłość połączeń, swoisty

¹⁵ K r a c a u e r, jw. s. 167-168.

¹⁶ Cz. M i ł o s z. *Legнды nowoczesności*. Kraków 1996 s. 18-34.

¹⁷ Warto tu przytoczyć fragment rozważań R. Caillois (ze szkicu *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938): „Wydaje się rzeczą dopuszczalną twierdzić, że istnieje fantasmagoryczne przedstawienie Paryża, a biorąc ogólnie, wielkiego miasta, dość potężnie władające wyobraźnią, aby nigdy nie została wysunięta sprawa jego dokładności, we wszystkich szczegółach zaczerpnięte z książki, dość jednak powszechne, by tworzyło część kolektywnej atmosfery umysłowej [...]”. Cyt. za: M i ł o s z, jw. s. 26.

¹⁸ Zob. K r a c a u e r, jw. s. 163.

synkretyzm właściwy estetyce święta, które zezwala na spotkania znaków odległych pod względem kulturowym¹⁹.

Ten właśnie synkretyzm decydował o stylu epoki, zamieniał rzeczywistość w kostium, a życie w „maskaradę żywota”.

Charakterystyczne, że maska, taka jak w fantazji *Za kulisami*, to znaczy przyrośnięta do twarzy i niczego nie wyrażająca poza tym, że jest maską, staje się w czasie współczesnym Norwidowi sposobem mówienia o człowieku i świecie. Myślę tu o powieści Wiktora Hugo *Człowiek śmiechu*. „Maski uformowanej w ciele zdjąć nie można. Ukryć kogoś pod wieczną maską z jego twarzy”²⁰ – oto przerażający pomysł autora tej powieści. „Masca eris, et ridebis semper”. Człowiek-maską, zamaskowany własnym ciałem – rzecz nie do pojęcia.

A gdyby tak spojrzeć na maski z fantazji *Za kulisami* z punktu widzenia historii teatralnego kostiumu? Szybko by się pokazało, że wszechobecne w tej sztuce maski wiążą się nie tylko z problematyką egzystencji, autentyczności i stygmatu. Maski Norwida w najoczywistszy sposób dotyczą także ówczesnego teatru, w którym kostium przestał pełnić rolę argumentu, stając się wszystkim. Wtedy właśnie obserwujemy początek tego procesu, który Roland Barthes nazywa patologią kostiumu teatralnego²¹. Oklaskiwany przez widownię kostium staje się celem samym w sobie, zaś optyczna strona spektaklu przejmuje ciężar argumentu w sztuce. W taki oto sposób mieszczański romantyzm, pomniejszając zaufanie do możliwości intelektualnych odbiorcy, zredukował prawdę teatralnego znaku, który odtąd koncentrował uwagę widzów tylko na sobie samym, na materialnej stronie swego istnienia. Czy fantazja *Za kulisami* jak w krzywym zwierciadle pokazuje ów proces?

Pytanie o naturę związków kostiumu czy w ogóle mody z rzeczywistością drugiej połowy XIX w. musiało być ważne dla pisarza, który w komedii *Aktor* każe wypowiadać krawcowej następującą kwestię:

[...] historia jest modą ludzkości:
Rewolucja hiszpańska dała beret z piórem,

¹⁹ Na temat symbolicznego synkretyzmu estetyki świąt zob. J. D u v i g n a u d. *Dramatisations sociales*. W: *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*. Paris 1973, cyt. za wydaniem *Kostiumy, maski, gry, dramatyzacje społeczne*. Przełożył R. Forycki. W: *Maski*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986 s. 42-58.

²⁰ Zob. komentarz M. Janion w antologii *Maski*, t. 2 s. 395 i n.

²¹ Zob. R. B a r t h e s. *Les maladies du costume de théâtre*. W: t e n ż e. *Essais critiques*. Paris 1964, cyt. za: *Choroby kostiumu teatralnego*. Przełożyła E. Szary-Matywiecka. W: *Maski*, t. 2 s. 85-94.

Gdy Napoleon trzeci krynolinę prości,
 A Abd-el-Kader bernus podaje z kapturem –
 Kongresów wpływ widoczny na dworskie ogony,
 Kreta wstaje – bierzemy spódnice z kretony...
 Tak dalece, że nawet systemat Darwina
 Ma swój udział... przynajmniej na *fracta pagina*²².

Krynolina i szminka w epoce balów cesarzowej Eugonii decydowały nie tylko o dworskiej modzie, ale także współtworzyły królewski styl ówczesnego teatru²³. Cóż wspólnego miał Norwid z tym teatrem? Niełatwo odpowiedzieć na to pytanie.

Może rzeczywiście teatr naszej wyobraźni jest lepszym miejscem dla wszystkich sztuk Norwida niż teatr realny. Nie sposób się bowiem oprzeć wrażeniu, że właśnie z punktu widzenia historii teatru utwory dramatyczne Norwida są jakąś zupełnie nieznaną kartą, jakby istniały tylko światem swojej iluzji, poza czasem. Trochę jak ów Quidam z *Prologu*, który zjawia się na scenie z wieczności, by po skończonym przedstawieniu znowu odejść w wieczność.

Nasza wiedza o stosunku Norwida do współczesnego mu teatru właściwie nie istnieje. Dotychczasowe próby odtworzenia jego „biografii teatralnej” wyjaśniają niewiele, nie wytrzymują porównania z tym, co wiemy o teatralnych doświadczeniach wielkich poprzedników – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego²⁴.

Sztuki Norwida, często wprost oskarżane o niesceniczość, wylaniają się historykom literatury zazwyczaj z próżni, jaką odnajdują pomiędzy romantyczną rewolucją sceny a początkami teatru mieszczańskiego. A przecież wszystkie te sztuki w swym zasadniczym korpusie powstały w okresie niezwykle ważnym dla historii teatru. Sławomir Świontek trafnie zwraca uwagę na to, że gdy rozpatrujemy twórczość dramaturgiczną Norwida, należy wyróżnić przede wszystkim dziesięciolecie 1862-1872²⁵. W tym czasie powstają wszystkie cztery „pełnospektaklowe” dramaty: *Aktor* (1862-1867),

²² PWSz 4, 412.

²³ Pojęcia „styl królewski” używam w znaczeniu szerokim, dotyczącym nie tylko teatru, zob. S. C a l l o w a y, S. J o n e s. *Royal Style. Five centuries of influence and fashion*. London 1991 s. 148-154.

²⁴ Zob. przede wszystkim Z. R a s z e w s k i. *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*. W: *Starożytność i postęp czasu. O teatrze polskim (1765-1865)*. Warszawa 1963; J. T i m o s z e w i c z. *Krasiński o teatrze*. „Pamiętnik Teatralny” 1959 z. 1-3.

²⁵ Zob. S. Ś w i o n t e k. *Norwidowski teatr świata*. Łódź 1983 s. 92 i n.

Za kulisami-Tyrtej (1865-1869), *Pierścień Wielkiej-Damy* (1872), *Kleopatra i Cezar* (1869-1872). Tak więc okres największej aktywności twórczej Norwida-dramatopisarza przypada na rozkwit i zmierzch Drugiego Cesarstwa.

Właśnie na tle doświadczeń teatralnych Drugiego Cesarstwa i całej kultury tego czasu, tak silnie związanej z estetyką teatru, propozycje polskiego pisarza wydają się zdumiewające. Jest w tym jakiś paradoks współczesności Norwida. Jego sztuki są tak uderzająco inne od tego, co dzieje się na scenie cesarskiego Paryża, że cała ta odmienność musi zastanawiać.

Z punktu widzenia ówczesnej estetyki teatru propozycje autora *Tyrteja* czy *Kleopatry i Cezara* wydają się niszczeniem teatru i destrukcją panującej formy. „C'est n'est pas du théâtre” – tym słynnym zdaniem Sarceya²⁶, głównego kodyfikatora pièce bien faite Drugiego Cesarstwa, można by skomentować propozycje Norwida. Ten ideał sceniczności, któremu autor *Tyrteja* pragnął być wierny, przechowywał pamięć o kathartycznej funkcji dramatu i teatru. Zapewne Norwid bliższy był tu romantycznej tradycji niż swojej współczesności, dla której najważniejsza była scène à faire²⁷. W jego sztukach nie ma tej sceny, a wszelkie nawiązania do niej tracą typowy dla scène à faire sens. Tak jakby projektem swoich komedii bez węzła dramatycznego i kulminacyjnego punktu chciał przeciwstawić się triumfowi pièce bien faite. Czy tajemnicę objawianą publiczności w prawdzie teatralnego efektu chciał zastąpić prawdą przemilczenia?

Dramaty Norwida zapewne nie są prostą antytezą sztuk dobrze zrobionych. Jednak bez przywołania podstawowych kategorii decydujących o estetyce pièce bien faite nie można do końca zrozumieć wyrażanego przez autora *Tyrteja* sprzeciwu wobec współczesnego mu teatru. Ten sprzeciw manifestuje się przede wszystkim w negacji teatralności dającej prymat scenicznym efektom oraz iluzorycznej prawdzie zdarzeń. Trudno przyjąć, że taką reakcję polskiego pisarza sprowokowały dzieła ówczesnych rzemieślników paryskich scen – Scribe'a, Sardou, Augiera czy Dumasa-syna. Cóż mogłaby obchodzić Norwida *Dama kameliowa*, *Żona Klaudiusza*, *Zięć pana Poirier* albo *Ćwiartka papieru* czy *Kamień probierczy*? Cóż mogłyby znaczyć te sztuki dla autora, który zadedykował swego *Tyrteja* skrwawionej Warszawie? Zapewne nic. Tyle

²⁶ Zob. uwagi na temat sceniczności współczesnych mu sztuk w: F. S a r c e y. *Quarante ans de théâtre*. T. 1. Paris 1884 s. IX i n.

²⁷ Na temat znaczenia tej sceny w postulowanej przez Sarceya koncepcji teatru zob. E. U d a l s k a. „Pièce bien faite”: termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w. W: *Dramat i teatr pozytywistyczny*. Pod redakcją J. Błońskiego, J. Deglera, J. Popiela, D. Ratajczak. Wrocław 1992 s. 26 i n.

tylko, że wszystkie te i im podobne sztuki stanowiły zjawisko dominujące. Kształtowały europejską scenę, w tym również i polską. Dość wspomnieć na zwycięski pochód twórczości Augiera w teatrze lwowskim za czasów dyrektury Miłaszewskiego. Czy to nie z tą twórczością przegrał wystany do Lwowa w 1864 r. Norwidowski *Aktor*?

Przyglądając się kulturze Drugiego Cesarstwa z ówczesnej perspektywy, trudno wskazać na zjawisko bardziej w tej kulturze zakorzenione niż właśnie królująca wtedy sztuka dobrze zrobiona. Z perspektywy dzisiejszej ten rodzaj scenicznej twórczości obnaża narastający w drugiej połowie XIX w. kryzys dramatu i teatru. Obok klasycznej formy wykorzystywanej przez pièce bien faite znalazła się nie tylko twórczość Norwida, rozminęli się z nią także późniejsi: Ibsen, Czechow, Strindberg²⁸.

Zatrzymajmy się jeszcze tylko na chwilę przy pièce bien faite. Czytając wypowiedzi Sarceya, trudno nie zauważyć tej szczególnej uzurpacji wobec klasyków, wobec antycznego teatru²⁹. Wszak odnajdywanie starożytnych początków we wszystkim, co działo się na scenie teatralnej, a także politycznej Drugiego Cesarstwa, było nakazem racji stanu. Czy taki pisarz jak Norwid, z własną filozofią antyku, mógł pozostać obojętny wobec rozgrywającej się wokół niego parodii kultur? Czy jego sztuki nie tłumaczą się także poza polskim kontekstem, w rzeczywistości, która swe przywiązanie do tradycji antycznych wyrażała najchętniej w operetkach Offenbacha – w *Orfeuszu* i w *Pięknej Helenie*?

Widział, musiał widzieć, jak kurczy się bohater nie tylko paryskiej, ale całej europejskiej sceny. Wydaje się, że „biała tragedia” miała odzwierciedlać ten proces, ukazując go w krzywym zwierciadle ironii. Zamiast antycznych i romantycznych tytanów – cisi bohaterowie duchowej pracy. Zamiast wielkich wydarzeń – konwersacja. Zamiast wielkich przestrzeni i cudowności – przestrzeń salonu i ex-machina-Durejko.

I już kończąc. Tak naprawdę – nie wiadomo. Nie wiadomo nie tylko, co oglądał, ale nawet, czy w ogóle chodził do paryskich teatrów. Jeśliby jednak przyjąć paradoksalnie, że z całego życia ówczesnej sceny dane mu było oglądać jedynie odsłonięcie fasady nowej Opery³⁰, to i tak byłby to fakt

²⁸ Zob. P. S z o n d i. *Teoria nowoczesnego dramatu*. Przełożył E. Misiótek. Warszawa 1976 s. 18.

²⁹ Zob. U d a l s k a, jw. s. 25-26.

³⁰ Odsłonięcie fasady nowej Opery (budowanej w latach 1862-1875) odbyło się 15 kwietnia 1867 r., na 15 dni przed inauguracją Wystawy Światowej. Zob. cyt. wcześniej pracę *Royal Style*: „[...] the great showcase of the Second Empire style in architecture and decoration, is the new opera house begun in 1861 to designs by Charles Garnier. This was

niezmiernie znaczący. Nic bowiem tak dobrze nie charakteryzowało tendencji właściwej dla ówczesnego stylu empire, jak owa fasada i związane z jej odsłonięciem nieustające święto Drugiego Cesarstwa.

NORWID IN THE THEATRUM MUNDI: SOME QUESTIONS

SUMMARY

Norwid' plays, which have often been accused of being non-stageable, usually appear to literary historians to emerge from a void which they believe existed between the Romantic revolution of the stage and the beginnings of bourgeois theatre. And yet, the bulk of his dramatic work was written in a period which was very important for theatrical history. Sławomir Świontek quite rightly points out that in dealing with Norwid's drama we should first of all concentrate on the ten years from 1862 to 1872. Those years saw the creation of all four of Norwid's "full-size" dramatic pieces: *Aktor* (1862-1867), *Za kulisami – Tyrtej* (1865-1869), *Pierścień Wielkiej-Damy* (1872), *Kleopatra i Cezar* (1869-1872). Thus, the peak of Norwid's creativity as a playwright coincided with the flourishing and decline of the Second Empire. It is when they are seen against the background of the Second Empire's theatrical experiences and of its culture at large, tightly connected as it was with the aesthetics of the theatre, that the Polish writer's proposals turn out to be truly astounding. Therein lies the paradox of Norwid's modernity. His plays are so strikingly different from what was happening on the stage of imperial Paris that one must stop and reflect.

From the point of view of the contemporary aesthetics of the theatre, the proposals of the author of *Tyrtej* and *Kleopatra i Cezar* would have appeared destructive of the prevailing form, indeed of theatre as such. One could use the famed formula of F. Sarcey, the Second Empire's main codifier of the *piece bien faite, c'est n'est pas du théâtre*, to comment on Norwid's proposals. The ideal of theatrical quality to which Norwid wanted to be faithful preserved the memory of the kathartic functions of theatre and drama. In this, Norwid was probably closer to the Romantic tradition than to his own epoch, for which the *scene a faire* was the most important. There is no such scene in his plays, and any allusions to it are devoid of the *scene a faire* sense. It looks as if he wanted to oppose his comedies, which have no dramatic conflict and no culmination point, to the triumph of the *piece bien faite*. Was he trying to replace the mystery revealed to the audience in the truth of the theatrical effect with the truth of silence?

Transl. Adam Pasicki

the beloved project of Napoleon and Eugénie. When the empress first saw the designs she asked the architect in what style they were conceived, since she could not recognise in them the lines of the architecture of the great eras of Louis XIV, XV or XVI. Garnier delighted her by his courtier's reply, that this was the style of the Second Empire, the *style Napoléon Trois*" (s. 152-153).