

WOJCIECH KACZMAREK

TEATR I „*ATRIUM* SPRAW NIEBIESKICH”  
IRENY SŁAWIŃSKIEJ ODCZYTYWANIE DRAMATÓW NORWIDA

Przedstawiając osiągnięcia naukowe Ireny Sławińskiej dotyczące Norwida, moglibyśmy posłużyć się zwrotem: „zawsze o Nim”, podobnie jak określił swój tom prac o Mickiewiczu Stanisław Pigoń. W imponującym dorobku naukowym Pani Profesor Norwid zajmuje bowiem miejsce szczególne.

Irena Sławińska, jak mało kto ze współczesnych badaczy, porusza się swobodnie po różnych epokach w literaturze polskiej i obcej, podejmując prace badawcze zarówno nad liryką, epiką, dramatem i teatrem, jak i nad rozmaitymi przejawami życia literackiego. Ogłaszała studia i artykuły teoretycznoliterackie i historycznoliterackie, przywołując twórczość wielu poetów i dramatopisarzy. Nie jest przywiązana do jednego twórcy i do jednej epoki czy rodzaju literackiego. Rozrzut nazwisk, okresów historycznych, problematyka historyczno- i teoretycznoliteracka to dziedziny, w których porusza się ze swobodą znawcy i erudyty. Wśród tych, którym poświęciła studia i artykuły, są m.in.: Kochanowski, Fredro, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Kaspro- wicz, Bałucki, Wyspiański, Żeromski, Przybyszewski, T. Miciński, Rostwo- rowski, Zawieyski, Kossak, Malewska, Wojtyła, Miłosz, a z obcych: C. Gol- doni, A. Strindberg, T. S. Eliot, P. Claudel, J. Bernanos, O. V. Miłosz, R. Schneider, G. K. Chesterton i wielu innych<sup>1</sup>.

Do ich twórczości Sławińska sięgała, szukając zawsze odpowiedzi na py- tanie o człowieka, wymiar jego życia, sens istnienia. Z tymi pytaniami związane było inne: o koncepcję świata kreowanego przez twórcę. Czy tworzy świat zamknięty, płaski, jednowymiarowy czy otwarty na wieczność, pełnię człowieczeństwa, w którym rzeczywistość ziemską rozumiana jest jako scena do odegrania roli proponowanej człowiekowi przez Wielkiego Reżysera, Boga.

---

<sup>1</sup> Najważniejsze studia o pisarzach obcych weszły do tomu Autorki *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*. Opracowała O. Sieradzka. Warszawa 1988.

I chociaż zmieniały się nazwiska twórców, epoki, rodzaje literackie, te pytania i nie zawsze możliwe na nie odpowiedzi pobudzały zmysł interpretacyjny Sławińskiej, owocując kolejnymi książkami i artykułami.

W tej różnorodności nazwisk, jakie zawiera bibliografia naukowa Ireny Sławińskiej, są jednak pisarze, z którymi łączy ją jakaś głębsza, duchowa wspólnota. Wolno sądzić, że takim najbliższym poetą, odpowiadającym jej wizji świata i człowieka, jest właśnie Norwid, zaś z twórców obcych – Claudel. Zdają się potwierdzać tę tezę zarówno książki i studia o tych poetach, jak i wywiedziona w dużej mierze z ich dzieł oryginalna koncepcja antropologii teatru: Sławińska jest tu autorytetem w skali światowej<sup>2</sup>. Twórczość Norwida i Claudela – implicite i explicite – bywa dla niej wielokrotnie naturalnym punktem odniesienia, poetyckim i dramatycznym ukonkretnieniem jej intuicji i przemyśleń.

W dorobku naukowym Ireny Sławińskiej twórczość Norwida wiele znaczyła niemal od początku. W 1935 r., jeszcze jako studentka Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, opublikowała recenzję książki Władysława Arcimowicza *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*<sup>3</sup>. W tej wypowiedzi, już na progu twórczości naukowej, wysunęła postulat koniecznej zmiany w badaniach nad twórczością autora *Kleopatry*.

W latach trzydziestych nie było jeszcze gruntowniejszych analiz i naukowych interpretacji tekstów dramatycznych Norwida. Przeważały wówczas prace, na których odbijało się piętno młodopolskiej recepcji Norwida jako wcielenia „poety przeklętego” (poète maudit), pisarza odrzuconego przez swoich współczesnych i zapomnianego<sup>4</sup>. Tak przedstawiały Norwida prowadzone w okresie studiów Ireny Sławińskiej na USB w Wilnie wykłady Stanisława Cywińskiego<sup>5</sup>.

W norwidologii w okresie międzywojennym uwaga badaczy skierowana była przede wszystkim na życie poety i jego poezję<sup>6</sup>. Studia Wacława

---

<sup>2</sup> Zob. Jej książkę *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru* (Kraków 1979) oraz wersję zmienioną: *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru* (Warszawa 1990). Książka ukazała się także w języku francuskim: *Le théâtre dans la pensée contemporaine. Antropologie et théâtre*. Trad. F. Rosset. Louvain 1985.

<sup>3</sup> „Alma Mater Vilnensis” 12:1935 s. 78.

<sup>4</sup> Zob. A. W i t k o w s k a, R. P r z y b y l s k i. *Romantyzm*. Warszawa 1997 s. 438.

<sup>5</sup> Zob. S. C y w i ń s k i. *O gwiazdzisty diament Norwida*. Wilno 1935.

<sup>6</sup> Takie nastawienie widoczne jest w książkach Z. Falkowskiego (*Cyprian Norwid. Portret ogólny*. Warszawa 1933) i M. Piechala (*O Norwidzie*. Warszawa 1937).

Borowego o Norwidzie z tych lat też skupiają się na liryce<sup>7</sup>. Więcej uwagi dramatom pisarza poświęcił jedynie Stefan Kołaczkowski<sup>8</sup>. Norwid-dramaturg to jednak w świadomości badaczy przede wszystkim autor tragedii i misteriów: *Wandy*, *Zwolona*, *Krakusa* i *Kleopatry*. O tych tekstach powstały wówczas pierwsze opracowania<sup>9</sup>. Najważniejszą pracą z tych lat, która na trwale wpisała się do badań norwidowskich, była książka Zofii Szmydtowej *Misteria Norwida*<sup>10</sup>. Znamienne, że nikt nie podjął wówczas naukowego dyskursu nad komediami Norwida. Dopiero Sławińska, jako pierwsza, przeprowadziła ich wszechstronną analizę.

W okresie pracy Sławińskiej w Uniwersytecie Toruńskim (1945-1949), za sprawą Tadeusza Makowieckiego i Wilama Horzycy, twórca *Tyrteja* stał się jednym z głównych autorów, wokół których zogniskowały się Jej dociekania badawcze<sup>11</sup>. Oryginalne koncepcje interpretacyjne Makowieckiego z pogranicza literatury, myśli filozoficznej i estetyki (uwidocznione też w książce o Wyspiańskim), jak i inscenizacyjne pomysły Horzycy zrealizowane w teatrze toruńskim (w latach 1945-1948 był on jego dyrektorem), stanowiły zapewne naturalną inspirację do sięgnięcia po dramaturgię Norwida. Sławińską zainteresowały wówczas tragedie, o których jeszcze nie pisano (np. *Słodycz*), i komedie! Obok koniecznych w obu wypadkach rozważań genologicznych szukała w nich interesującego ją sprzężenia: literatury i teatru, świata i człowieka.

Znakomicie przygotowana do interpretacji dzieła literackiego jako przede wszystkim t e k s t u (to dziedzictwo szkoły Manfreda Kridla), z wszystkimi konsekwencjami metodologicznymi analizy morfologicznej utworu, miała równocześnie świadomość (coraz wyraźniej zaznaczającą się w Jej późniejszych pracach) znaczenia k o n t e k s t u kulturowego i filozoficznego (antropologicznego i aksjologicznego), z którego dzieło wyrasta i do którego się odwołuje. Pozwoliło to Sławińskiej przeprowadzać wnikliwe analizy imma-

<sup>7</sup> Jego prace z lat 1921-1952 zostały ogłoszone w książce *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*. Warszawa 1960.

<sup>8</sup> Jego rozprawa z 1933 r. pt. *Ironia Norwida* została przedrukowana w: C. N o r - w i d. *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. Gomulicki. T. 1: *Wiersze*. Warszawa 1968.

<sup>9</sup> Z. F a l k o w s k i. *Rzecz o tragizmie „Kleopatry”*. Wilno 1932; B. N y c z. *Norwidowa monologia „Zwolon”*. Kraków 1937.

<sup>10</sup> Warszawa 1932.

<sup>11</sup> Zob. 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 (tu pisała o *Słodyczy*, *Za kulisami* i *Tyrteju*).

mentne utworów, przy równoczesnym uwrażliwieniu na nowe metody odkrywania głębokiego związku dzieła literackiego z kulturą i sferą wartości.

Norwid, opowiadający się ustawicznie za wartościami, a odrzucający pseudowartości swojej epoki, był i z tego względu obiektem zainteresowań badawczych Uczonej.

Sławińską interesuje Norwid przede wszystkim jako twórca wyraźnie odcinający się od stereotypowych zachowań literackich drugiej połowy XIX w. Był wszak autorem kontrowersyjnym, samodzielnym aż do granicy samotności i izolacji, którą boleśnie przeżywał. Dla Sławińskiej był mistrzem w przełamywaniu konwencji gatunkowych i tematycznych, autorem zaskakujących sytuacji literackich: oryginalnych postaci, metaforycznych gnom, celowo poddanych swoistym przekształceniom, nie zawsze trafnie interpretowanym przez samego poetę (liczne dowolności w wykładzie etymologii wyrazów, np. teatr: te-atrium<sup>12</sup>). Samodzielność myślenia Norwida, a nie jego ścisła poprawność, zdaje się najbardziej pociągać Sławińską w studiach nad jego twórczością.

Najpierw śledziła innowacje gatunkowe poety w zakresie form dramatycznych. Pierwsze większe studium, napisane w 1947 r., poświęciła *Słodyczy* jako miniaturze tragicznej<sup>13</sup>. Samo określenie utworu jako „tragedii w scenie jednej” było dla niej dowodem twórczego przekroczenia przez Norwida utrwalonej konwencji literackiej i teatralnej. Termin „tragedia” był bowiem zarezerwowany zawsze dla form „wielkich”, nie tylko w aspekcie tematyki, ale też rozmiaru dzieła. Podtytuł utworu poddała więc autorka szczegółowej analizie. Jest on wszak nie jedynym wyznacznikiem oryginalnej koncepcji tragizmu u Norwida. Zestawienie *Słodyczy* z normami obowiązującymi w praktyce teatralnej odsłoniło dalsze, jakże daleko posunięte innowacje w zakresie takich pojęć, jak: dialog, akcja, konflikt, motywacja i wreszcie – tragizm. Sławińska zaprezentowała tu prawdziwy popis interpretacji opisowej, skrupulatnie wydobywając z tekstu wszystkie niuanse genologiczne, ustalające znaczenie właściwego dramatowi Norwida tragizmu.

Uczona analizując tekst wyodrębniła w nim dwa plany zdarzeniowe: hic et nunc tragicznych zdarzeń, rozgrywanych w planie mikrokosmosu scenicz-

---

<sup>12</sup> Pisała o tym w artykule *O terminologii teatralnej Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 65-80.

<sup>13</sup> „*Słodycz*”, *miniatura tragiczna*. W: G ó r s k i, M a k o w i e c k i, S ł a - w i ń s k a. *O Norwidzie pięć studiów* s. 93-109; przedruk w: S ł a w i ń s k a. *Reżyser-ska ręka Norwida*. Kraków 1971. Dalsze cytaty z tego wydania.

nego, i semper et ubique, przeniesione w wymiar makrokosmosu teatralnego, nadającego zdarzeniom sens ponadczasowy.

Pierwszy plan akcji obserwowana w zdarzeniach przywołanych przez Norwida na scenie, drugi, znacznie ważniejszy dla koncepcji tragizmu w tym utworze, dostrzegła w dialogach i monologach postaci scenicznych, metaforycznie przekraczającej materialny kształt rzeczy. Wykazała np., że katastrofa ma u Norwida podwójną motywację: naturalną i nadnaturalną, przy czym ta ostatnia ma „decydowaną przewagę nad drugim, zracjonalizowanym przekrojem tragedii”<sup>14</sup>. W dociekaniach nad „białą tragedią” Norwida wykorzystała Sławińska doświadczenia badawcze z okresu pisania pracy o tragedii w epoce Młodej Polski<sup>15</sup>, znacznie poszerzając w tym względzie dotychczasową literaturę przedmiotu.

Najważniejszym manifestem postawy badawczej Sławińskiej wobec dramaturgii Norwida stała się jej książka *O komediach Norwida*<sup>16</sup>. Wyrastała z badań prowadzonych już w Toruniu, a później, od 1950 r., w Lublinie w KUL. W niespełna trzy lata po doktoracie, 6 października 1951 r., na posiedzeniu Komisji Historii Literatury Polskiej PAU w Krakowie pod przewodnictwem Stanisława Pigońa przedstawiła Sławińska całą rozprawę w maszynopisie. W styczniu 1952 r. Juliusz Kleiner<sup>17</sup>, a w marcu tegoż roku Stanisław Pigoń<sup>18</sup> złożyli recenzje otwierające ostatni etap przewodu habilitacyjnego Autorki, uwieńczonych tytułem w 1953 r.

Wspomniani wyżej recenzenci zgodnie uznali, że książka jest oryginalnym wkładem autorki nie tylko w rozwijającą się norwidologię, ale przede wszystkim w naukę o literaturze i metody jej uprawiania. Kleiner napisał, że książka jest „[...] popisem analizy wielostronnej, wnikliwej, subtelnej, precyzyjnej” nie tylko „czynników formalnych”, ale przede wszystkim związków twórczości Norwida z problematyką społeczną. Nieco dalej dodał: „Właśnie dla ukazania postawy Norwida wobec zbiorowości, wobec

<sup>14</sup> Tamże s. 159.

<sup>15</sup> Była to jej rozprawa doktorska, ogłoszona drukiem pt. *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948.

<sup>16</sup> Lublin 1953 TN KUL.

<sup>17</sup> J. K l e i n e r. *Ocena pracy habilitacyjnej dr Ireny Sławińskiej pt. „O komediach Norwida”* (Kraków, 27 stycznia 1952 s. 1-4. Rękopis na arkuszach A4. Oryginał w zbiorach prywatnych Ireny Sławińskiej. W moim posiadaniu kopia kserograficzna).

<sup>18</sup> S. P i g o Ń. *Uwagi o studium Ireny Sławińskiej pt. „O komediach Norwida”* (Kraków, 10 marca 1952 s. 1-3. Rękopis na arkuszach A4. Oryginał w zbiorach prywatnych Ireny Sławińskiej. W moim posiadaniu kopia kserograficzna.)

spraw społecznych, rozprawa p. Sławińskiej ma znaczenie podstawowe”<sup>19</sup>. Kleiner zwrócił uwagę na umiejętne wydobywanie z dramatów Norwida obecnej w nich wizji teatralnej oraz uwzględnienie zarówno przeznaczenia dramatu do realizacji scenicznej, jak i do recytacji, co czyni Norwida prekursorem *teatru rapsodycznego*”. W konkluzji stwierdzał:

Rozległość horyzontów, opanowanie metody badań, doskonale ujmowanie zagadnień, jasny, wyrazisty, żywy i zwarty sposób przedstawienia daje rękojmię, że owocna będzie działalność dr Ireny Sławińskiej na katedrze uniwersyteckiej<sup>20</sup>.

Wnikliwym recenzentem pracy okazał się też Stanisław Pigoń. Podkreślił nie tylko walory poznawcze rozprawy, ale i zalety metodologiczne:

Rzeczywiście zanalizowała autorka bardzo szczegółowo, z wielką bystrością krytyczną, z rzadką finezyjnością, cały organizm artystyczny wybranych dzieł. Rozłożyła na osobne rozdziały i wydobyła na jaw ich strukturę dramatyczną: naturę konfliktów, zespół postaci, formę językową, wiązadła kompozycyjne, dalej charakter komizmu, ironii, uwydatniła wymiary rozwoju dramaturgii poety. Można by powiedzieć: jest to więcej, niż wymagał temat<sup>21</sup>.

Pigoń, próbując wstępnie określić charakter tej refleksji nad Norwidem, zwrócił uwagę na związki z metodą formalistyczną, uprawianą przed wojną na Uniwersytecie Wileńskim, w jej najlepszym wydaniu: na klarowną analizę składników dzieła i interpretację jego estetyki wewnętrznej. W rozprawie dostrzegł ponadto oryginalną postawę badawczą Sławińskiej:

Autorka wnika tak rozległe i głęboko w istotę osobowości dramaturga, we frapującą go problematykę i w wynikającą z niej naturę wizji scenicznej jemu właściwej, że prawdę mówiąc: ramy jej uwagi krytycznej obejmują całą jego sztukę dramaturgiczną. [...] Dzieło analizowane wiąże ona z osobowością twórcy, z jego postawą wobec świata, z całą jego strukturą umysłowości i uczuciowości. Interesuje się nie tylko wytworem samym w sobie, ale i tą materią twórczą, z której ona wie, że się ród. W ten sposób analiza formalistyczna staje się szczeblem w szerszym dziele badawczym. Poza osobowością twórcy obchodzi wreszcie autorkę ten również układ rzeczywistości dziejowej, z którego dzieło czerpie swą miazgę wzrostu<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> K l e i n e r. *Ocena pracy habilitacyjnej dr Ireny Sławińskiej* s. 1.

<sup>20</sup> Tamże s. 4. (Notabene bardzo szybko miały się spełnić słowa recenzenta. W r. akad. 1954/55 seminarium magisterskie prof. Sławińskiej poświęcone było prawie wyłącznie pracom nad Norwidem).

<sup>21</sup> P i g o Ń. *Uwagi o studium Ireny Sławińskiej* s. 1.

<sup>22</sup> Tamże s. 1, 2.

Ta postawa badawcza stanowiła dla Pigionia największą nowość recenzowanej książki, sytuując Sławińską w gronie najwnikliwszych interpretatorów twórczości Norwida.

Jeśli uwzględnimy sytuację w Polsce lat pięćdziesiątych, presję czynników politycznych na sposób uprawiania nauki, którym to naciskom wielu nawet wybitnych uczonych wówczas uległo, to zobaczymy, jak autonomiczny i niezależny był dyskurs naukowy Sławińskiej, opisujący społeczne i kulturowe uwikłania dzieła Norwida. Ujawniona w książce *O komediach Norwida* wrażliwość autorki na kulturowy i społeczny kontekst dramaturgii autora *Słodyczy* stanie się trwałym rysem charakteryzującym jej dociekania badawcze.

Autorka próbowała ustalić w swojej dysertacji zakres gatunkowy białej komedii, komedio-dramy, wysokiej komedii i białej tragedii. Zastosowane przez Norwida terminy, bez ustalonej wcześniej frekwencji znaczeniowej i gatunkowej, były obszarem mało dotąd przebadanym. Refleksja Sławińskiej poszła w dwóch kierunkach. Najpierw autorka przeprowadziła analizy wewnętrznych struktur utworów, sposobu „istnienia” w nich postaci literackich (lub używając wprowadzonych później w jej pracach nad strukturą dramatu terminów dotyczących postaci: „modus struktury” i „modus egzystencji”<sup>23</sup>) oraz świata poetyckiego dramatu.

Kolejnym etapem jej dociekań stało się dotarcie do tej tkanki tekstu, w której znajduje się jakby klucz (metaforyczny, filozoficzny, religijny, kulturowy, społeczny itd.), umożliwiający Norwidowi dialog ze światem sobie współczesnym, trwający poprzez jego teksty do dzisiaj. W interpretacjach poszczególnych dramatów Sławińska stale pokazywała uniwersalne rozstrzygnięcia moralne i antropologiczne proponowane przez Norwida.

Ten punkt widzenia wyraźnie odróżniał Sławińską od innych badaczy Norwida. Jej interpretacje zawsze zawierały te dwa aspekty: teoretycznoliterackie zaciekawienie poetyką utworu i etyczno-filozoficzną refleksję, zmierzającą do ukazania innowacji literackich Norwida w kontekście przełamywania przez niego zastanych stereotypów kulturowych. Jej książka stała się przykładem połączenia tych dwóch postaw: zasadnicza refleksja genologiczna (dotycząca np. koncepcji komedii jako gatunku literackiego), wyrażona w tytule, wpleciona została w kontekst upadku czy, lepiej, k r y z y s u kultury literackiej i społecznej Polski, i – szerzej – Europy w drugiej połowie XIX w. Tę postawę *expressis verbis* wyraziła np. w rozdziale 14 *Na tle komedii pozytywistycz-*

---

<sup>23</sup> Terminy te wyjaśniła w artykule *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii literatury*. Pod redakcją H. Markiewicza. Wrocław 1967 s. 290-309.

nej<sup>24</sup>. Implicite będzie ona jednak stale obecna w świadomości badawczej autorki.

Wyjątkowość Norwida w zakresie rozwiązań formalnych, gatunkowych i poetyckich wzbogacona została przez Sławińską o jego oryginalność szerzej pojętą, dotyczącą wizji człowieka i świata. To, jak się wydaje, stało się głównym kierunkiem późniejszych, w dużym stopniu prekursorskich, dociekań badawczych Sławińskiej.

Dla jej naukowego mistrza, Manfreda Kridla, i dla pokolenia badaczy, wśród których dojrzewała, Norwid był przede wszystkim lirykiem. Ważną płaszczyzną badawczą, jak się wydaje, pozostawała wówczas poetyka jego utworów, nie dostosowana do współczesnych wymogów i oczekiwań wydawców (jakże zresztą nielicznych!), skłonnych drukować jego teksty. Pozostawał więc autor ciągle jako ktoś zmagający się z trudnościami materialnymi, niezrozumieniem u swoich bliskich, znany, a jednocześnie nieznany, wielki a zapomniany<sup>25</sup>.

Dla Sławińskiej Norwid był przede wszystkim poetą religijnym i dramaturgiem świadomie dokonującym aksjologicznych wyborów, dyktowanych mu przez chrześcijańską wizję świata i człowieka, i na tej bazie kreującym kształt teatralny i świat poetycki swoich tekstów. Pokazywała więc Norwida jako bystrego obserwatora rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć, oraz krytycznego interpretatora zjawisk kulturowych, przenikających wszystkie płaszczyzny życia społecznego. Nie patrzyła na niego jako na poetę odepchniętego przez swoje pokolenie. Dla niej był on kimś, kto świadomie odrzuca swój udział w konsumpcyjnie nastawionym społeczeństwie, i więcej: kto dąży do przekształcenia współczesnej sobie kultury.

Jako poeta religijny Norwid jest dla Sławińskiej tak samo niekonwencjonalny jak jako proponent nowych rozwiązań w zakresie estetyki literackiej i teatralnej. Będąc wierna metodzie opisowej w interpretacjach utworów, usiłowała nie tylko wskazać na źródło zmian w poetyce, ale także wyjaśnić ich skutki w semantyce tekstu. Przykładem może tu być analiza metaforyki Norwida w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* i w *Kleopatrze*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Zob. tamże s. 247-263.

<sup>25</sup> Inspirująco podjęła to zagadnienie Danuta Zamącińska w książce *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Lublin 1985. Zob. zwłaszcza rozdz. III: *Poznawanie poezji Norwida* s. 57-100.

<sup>26</sup> W tym aspekcie oba utwory poddała analizie w artykule *Metafora w dramacie*. „Zeszyty Naukowe KUL” 6:1963 nr 3 s. 25-36.



W studium na temat tych dramatów wprowadziła Sławińska pojęcie „metafory inscenizatorskiej”, stosowanej przez Norwida dla skrótowego, ale i precyzyjnego, zapisania kształtu teatralnego dramatów. Czego ona dotyczy? Sławińska pisała:

Dotyczy samej przestrzeni scenicznej, jej kolorytu i rzeźby; interpretuje rekwizyt; cyzeluje gestykę postaci; określa zespół dźwięków, brzmienie słowa i muzyki. Jak się przekonamy – stwierdzała dalej autorka – i tu nie ustaje ani na chwilę semantyczna intencja poety, troska o właściwy akcent znaczeniowy. Teatralny kształt utworu ma także przekazać zespoły wielkich znaczeń: sąd nad kulturą współczesną, próbę ustalenia praw ogólnych, rządzących życiem jednostek i narodów<sup>27</sup>.

Zasięg znaczeniowy metaforyki Norwida zmusił Uczoną do przejścia z płaszczyzny interpretacji teoretycznoliterackiej na szerszą, ontologiczną, gdzie jest możliwa refleksja etyczna. W przypadku Norwida, w szczególności jego dramaturgii, postawa ta przyniosła wiele odkryć i niepodważalnych ustaleń, na których opiera się dziś norwidologia.

Najważniejsze swoje przemyślenia o dramaturgii Norwida, gdzie refleksja estetyczno-literacka połączona jest z filozoficzno-etyczną, przedstawiła Autorka w książce *Reżyserska ręka Norwida*<sup>28</sup>. Zawiera ona studia z lat 1947-1970, zaprezentowała rozmaite sposoby interpretacji tekstów Norwida: od ujęć syntetycznych i przekrojowych po szczegółowe analizy dramatów i recenzje ze spektakli.

Ta różnorodność tematyczna i metodologiczna zamieszczonych w książce prac nie zburzyła jedności myślenia autorki, posługującej się różnymi gatunkami wypowiedzi naukowej i krytycznej. We wszystkich rozdziałach książki krążyła Sławińska wokół podstawowych z a s a d, wedle których zorganizowany jest świat poetycki utworów Norwida. Ta problematyka wyraźnie dominuje też w badaniach Uczonej z okresu ostatniego.

Jaki Norwid wyłania się z prac badawczych Ireny Sławińskiej? Autorkę zawsze interesowała metaforyka i język Norwida, poetyka i genologiczna problematyka jego tekstów, wreszcie – terminologia teatralna, czas i przestrzeń. Miały one przeważnie doprowadzić ją do wniosków ogólniejszych, do budowania syntezy, ogarniającej cały dorobek poety i wskazującej na jego miejsce w literaturze i kulturze europejskiej.

---

<sup>27</sup> Tamże s. 29.

<sup>28</sup> Kraków 1971 Wyd. Literackie.

Jakie były najważniejsze ustalenia Sławińskiej? Wydaje się, że wydo-  
była z twórczości Norwida dwa odcisnięte w niej s t y g m a t y, zasady albo  
raczej p r i n c i p i a: t e a t r a l n y sposób kształtowania świata  
poetyckiego oraz c h r z e ś c i j a Ń s k ą wizję człowieka i historii.

Chronologicznie prace najwcześniejsze, z lat 1947-1975, zdają się wydo-  
bywać przede wszystkim s t y g m a t t e a t r u. Studia z ostatniego  
dziesięciolecia<sup>29</sup> skupiają się wyraźniej na antropologii i historiozofii  
Norwida.

\*

Pierwsze p r i n c i p i u m, pozwalające wniknąć w istotę Norwidow-  
skiej twórczości literackiej, to według Sławińskiej ustawiczne „myślenie  
teatrem”. Wydaje się, że studia i rozprawy Uczzonej na ten temat należą do  
prekursorskich nie tylko w zakresie norwidologii, ale i całej teatrologii  
współczesnej. Dramaty Norwida w dużej mierze posłużyły Jej jako przykłady  
metody analizy i interpretacji tekstów scenicznych, umożliwiającej wydobycie  
ukrytego w nich kształtu teatralnego albo wizji inscenizacyjnej poety.  
„Teatralne odczytywanie dramatu”, przy respekcie dla metody opisowej i  
wszystkich konsekwencji analizy historycznoliterackiej, stawia dziś Sławińską  
w kręgu najwybitniejszych teoretyków dramatu.

Tym, co odróżnia jej postawę badawczą od sposobu uprawiania teatrologii  
przez innych badaczy, jest szczególna pozycja tekstu literackiego, dramatu.  
Dla Sławińskiej jest on zawsze punktem w y j ś c i a i d o j ś c i a  
prowadzonej refleksji. Dopiero taka p e ł n a lektura dramatu może ujawnić  
wizję sceniczną tekstu, świadomość teatralną autora, jego twórcze adoptowanie  
tradycji teatralnych bądź – równie twórcze – przeciwstawienie się im. Wiąże  
się takie badanie z szerszym (niż tylko polonistyczny) warsztatem badawczym:  
interpretacja tekstu musi iść w parze z wiedzą o konwencjach teatralnych  
epoki, w której on powstawał; sugestie inscenizacyjne autora, odczytywane z  
didaskaliów, należy odnieść do sztuki inscenizacji i reżyserii obowiązującej  
w konkretnym momencie historii teatru. Dochodzi do tego częsty w drama-

---

<sup>29</sup> Zob. zwłaszcza: *Wolność i świętość w przekazie poetyckim Norwida*. W: *Literatura polska w kulturze chrześcijańskiej Europy*. Red. E. Fiała i B. Pietrasiewicz. Lublin 1983 s. 23-35; *Wszechprzutomna nieobecność Norwida*. „Tygodnik Powszechny” 37:1983 nr 21 s. 1-4; „*Chrześcijańska drama*” Norwida. W: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991 s. 217-233; *Europa przeciw-chrześcijańska i bękartia (w teatrze Norwida)*. „Ethos” 1992 nr 4 s. 25-33.

turgii problem recepcji dzieła napisanego, jak w przypadku Norwida, w jednej epoce, a inscenizowanego w drugiej. Intuicja badawcza Sławińskiej w tym zakresie okazywała się zawsze bezbłędna i niezwykle inspirująca dla innych badaczy.

Prawie wszystkie jej studia norwidowskie zorientowane są, przynajmniej w znacznej mierze, na problematykę teoretycznoliteracką, na zagadnienia poetyki, a ściślej – metaforyki i języka artystycznego autora. Sławińska bardzo skrupulatnie przebadła wyobraźnię twórczą Norwida.

Tak była zorientowana rozprawa o *Słodyczy* (1947). Również ten aspekt badawczy dominował w książce *O komediach Norwida* (1953). Najpełniej zrekonstruowała teatralny *stygmat* twórczości Norwida w zbiorze *Reżyserska ręka Norwida* (1971), sumującym niejako rezultaty badawcze w tym zakresie. Tam opisała i zinterpretowała swoiście Norwidowską, dramatyczną koncepcję metaforyki, którą poeta posługiwał się w twórczości scenicznej. Zasięgiem tej metaforyki zajmowała się Sławińska w każdym rozdziale. Różnorodność form wypowiedzi, jakie weszły w skład książki (studia, rozprawy, artykuły, recenzje), pozwoliła Autorce na rozmaitego typu przybliżenia tego „owładnięcia teatrem”, jakie daje się zauważyć u Norwida.

Zainteresowanie teatrem u autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* wiąże Sławińska z – ujawnioną już na płaszczyźnie poetyki – potrzebą przełamywania przez poetę konwencji, zarówno literackich, jak i społecznych. Norwid był zafascynowany teatrem właśnie z tego względu: scena odsłania i „fałszywe” gesty, i „nagie wielkie s e r i o”. Tu bowiem następuje gra konwencjami, ale tu jest też miejsce na ich przełamywanie. Teatr jest terenem wzajemnego przenikania się realności i symboliczności, zetknięcia się indywidualnego losu ludzkiego z ogólniejszą wizją dziejową. Sławińska wydobyła te intuicje Norwida z jego tekstów, w szczególności z *Aktora* i z *Za kulisami*, próbując odtworzyć to, co nazwie później: *ś w i a d o m o ś c i ą t e a t r a l n ą a u t o r a*.

Tę złożoną problematykę Uczona przedstawiła w pochodzącym z 1968 r. szkicu pt. *O terminologii teatralnej Norwida*<sup>30</sup>. Jej zdaniem należało przebadać twórczość poety w czterech perspektywach, obejmujących:

1) wiedzę poety o teatrze – wiedzę historyczną, eksponowaną zarówno w traktatach estetycznych, jak i, okazjonalnie, w listach czy innych wypowiedziach; znajomość teatru współ-

<sup>30</sup> *O terminologii teatralnej Norwida. Szkic problematyki badawczej*. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 z. 4 s. 65-80 (Artykuł przedrukowany z niewielkimi zmianami w *Reżyserskiej ręce Norwida* pt. *Terminologia teatralna Norwida* na s. 38-64).

czesnego, nie poświadczoną u Norwida bezpośrednio i dlatego trudniej uchwytłą; zrozumienie istoty teatru, próby definicji i filozofii, orientację w jego możliwościach i środkach wyrazu; 2) własną koncepcję dzieła teatralnego, realizowaną przez Norwida w twórczości dramato-pisarskiej – koncepcję zmieniającą się w czasie i utrwaloną zarówno w samym kształcie teatralnym dramatów, jak i didaskaliach; 3) język teatralny Norwida – w sensie najszerszym (jako wybór środków ekspresji) i w sensie dosłownym (terminologia teatralna); 4) ekspansję teatralnego myślenia i widzenia na teren innych form literackich, przez poetę uprawianych, na teren prozy narracyjnej, liryki czy dialogu poetyckiego<sup>31</sup>.

Podane wyżej punkty stanowią jakby program badawczy Sławińskiej, realizowany w kolejnych publikacjach poświęconych Norwidowi<sup>32</sup>. Jej studia z tego zakresu wyprzedziły o wiele lat badania Brauna, Świontki, Trznadla. Wydana przez nią książka *Reżyserska ręka Norwida* stanowi bardzo ważną część realizacji tego programu.

Podstawowy postulat badawczy, który miał objąć istotę teatru Norwida, zdaje się wypełniać pierwsza część książki: *Próby syntetycznych ujęć*, zawierająca cztery rozdziały. Pierwszy, tytułowy esej, *Reżyserska ręka Norwida*, poświęcony był „problemom gry scenicznej w widzeniu Norwida”; drugi rozdział: *Terminologia teatralna Norwida*, podejmował zagadnienie leksyki teatralnej poety; rozdział trzeci: *Metafora w dramacie*, pozwalał Autorce ukazać specyficzny dla Norwida splot metafory słownej z metaforą teatralną, które razem budują kształt teatralny dzieła; wreszcie rozdział ostatni w tej części: „*Ciąg scenicznych gestów*”, prezentował Norwida jako bardzo świadomego artystę teatru, kształtującego sztukę aktorską wedle swojej wizji teatru, dalekiej od bulwarowego melodramatu i epigońskiego w jego czasach teatru romantycznego.

Materiał tej części książki w oczywisty sposób potwierdzał przekonanie Autorki o tym, że Norwid kształtował swoją oryginalną wizję teatru – z estetycznymi i artystycznymi konsekwencjami scenicznymi – na bazie chrześcijańskiej filozofii człowieka i dziejów.

Druga część: *Zbliżenia*, zawierała analizy wybranych dramatów Norwida: *Słodyczy*, *Za kulisami*, *Tyrteja*, *Krakusa*, *Nocy tysięcznej drugiej*, *Kleopatry*. Każde studium podejmowało inny aspekt teatralnej problematyki tych dramatów.

Analizy *Słodyczy* i dwuczłonowego dramatu *Za kulisami* i *Tyrteji* (przedrukowane z tomu *O Norwidzie pięć studiów*) miały ukazać zadania inscena-

---

<sup>31</sup> Tamże s. 67.

<sup>32</sup> W dużej mierze program ten systemowo realizuje dziś zespół Zakładu Badań nad Językiem Cypriana Norwida w Warszawie.

cyjne, stojące przed każdym realizatorem sztuk Norwida w teatrze. Studium poświęcone *Krakusowi (Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie”)* zawierało natomiast analizę wyobraźni teatralnej Norwida, systemu znaków budujących przestrzeń tego dramatu, ruchu scenicznego postaci, udziału scenografii i rekwizytów w monumentalizacji i sakralizacji przestrzeni.

Ostatni w tej części książki rozdział: *Podróż do kresu nocy*, poświęciła Autorka analizie Norwidowskiej koncepcji czasu w dziełach scenicznych (najwięcej odwołań do *Nocy tysięcznej drugiej, Kleopatry, Krakusa i Zakulisami*). Wnioski z tych zbliżeń znów oświetlają jedno z ogniw świadomości teatralnej Norwida: jego koncepcje dzieła teatralnego, wyrażone w formie dramatycznego tekstu, stanowią w y z w a n i e dla teatru jemu współczesnego i naszej doby. Bogactwo idei teatralnych, metaforyki, czasu („wczesności” i „wyśpieszania czasowi”), gestyki scenicznej i kształtowania przestrzeni teatralnej, wpisane w konkretne dramaty, to dowód zrozumienia przez poetę istoty teatru we wszystkich jego wymiarach.

Sławińska nie poprzestała jednak na wydobyciu z dramatów Norwida ukrytych w nich wizji scenicznych. Dokonała kolejnego kroku w kierunku możliwości wyzyskania ich przez teatr. Sprawdziła, czy – i jak – idee teatralne autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* znalazły w teatrze swoje wypełnienie. Jak czytali Norwida inscenizatorzy jego tekstów, czy podejmowali problematykę zarysowaną przez autora, świadomego wymogów sceny? Dlatego zapewne w książce znalazły się recenzje spektakli *Kleopatry* (Teatr Narodowy, 1967), *Aktora* (Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, 1965) i *Wandy* (Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu, 1970).

W omawianej książce podjęła też Uczona refleksję nad obecnością poetyki teatralnej i myślenia scenicznego w innych, tzn. nie-dramatycznych, dziełach Norwida. Ostatnia część *Reżyserskiej ręki Norwida* nosi znamieny tytuł: *Ekspansja teatralnego widzenia*. Został tu zamieszczony artykuł z 1957 r.: *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*.

Dopełnieniem głównej problematyki omawianego tomu są dwa ważne studia z 1973 r.: „*Kropla czasu*” w teatrze Norwida<sup>33</sup> oraz „*Krakus*” Norwida w życiu teatralnym *Młodej Polski*<sup>34</sup>. Pierwsze wpisywało się we wcześniejszą refleksję o wymiarze temporalnym dramaturgii Norwida. W drugim recepcja

<sup>33</sup> „*Kropla czasu*” w teatrze Norwida. W: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*. Pod redakcją M. Żmigrodzkiej. Warszawa 1973 s. 39-52.

<sup>34</sup> „*Krakus*” Norwida w życiu teatralnym *Młodej Polski*. „Pamiętnik Teatralny” 1973 z. 2 s. 205-232.

idei teatralnych Norwida pokazana została poprzez gruntowną rekonstrukcję inscenizacji *Krakusa* w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1908 r.

To, co najbardziej fascynuje Sławińską u Norwida, to stale obecny w jego dziełach horyzont teatralny. A więc pyta się Uczona najpierw o samo widzenie teatru przez Norwida. Interpretacje jego dramatów zaczyna przeważnie od drobiazgowej analizy wstępów czy przedmów, w jakie poeta wyposażył swoje teksty, szukając w nich sygnałów metateatralnych i nawiązań, z reguły polemicznych, do obowiązującej wówczas praktyki teatralnej. Dyrektywa metodologiczna Sławińskiej wyraża się też w zdecydowanym odrzuceniu tradycyjnego podziału na tekst główny (dramat) i tekst poboczny (didaskalia). Wzywa do lektury pełnej, integralnej, która w jednakowy sposób uwzględni obie formy wypowiedzi twórcy.

*Przedmowy do Pierścienia Wielkiej-Damy i Kleopatry* uznała Sławińska za manifesty Norwidowskiej wizji teatru. Dopiero jednak skonfrontowanie ich z praktyką (inscenizacyjną i reżyserską) polskiego i francuskiego teatru tych lat ukazuje wyraziście oryginalność wizji scenicznych Norwida, a także jego prekursorstwo (np. w zakresie gestyki) wobec tendencji obserwowanych dzisiaj.

Sławińska nie widzi jednak w Norwidzie reformatora teatru czy rzecznika nowych rozwiązań w zakresie inscenizacji, tzw. człowieka teatru (*l'homme de théâtre*) czy artysty teatru, o jakim mówił Craig. Te określenia, jak wiadomo, stosowała wobec Wyspiańskiego i Claudela.

Teatralny s t y g m a t Norwida objawia się inaczej. Norwid jest w jej rozumieniu zainteresowany teatrem jako s c e n ą poczynań człowieka. Poetę intryguje miejsce człowieka w rzeczywistości, którą teatr odsłania lub wyraża. Można by to najogólniej ująć formułą z zakresu filozofii egzystencjalnej: „kondycja ludzka” – to, jak się wydaje, jest głównym tematem Norwidowskiego teatru, i to stanowi o jego specyfice. Studia Sławińskiej wskazują na *antropologiczną* optykę tych dramatów (która wpływa także na ich kształt teatralny). Od stopnia uwzględnienia postulatów Norwida w zakresie i wizji człowieka, i świata przedstawionego uzależniony jest – zdaje się przestrzegać Uczona reżyserów – efekt teatralny dramatów. „Antropologiczny klucz” w odczytywaniu dramatów Norwida jest niewątpliwie najdonioślejszym i trwałym wkładem Sławińskiej do badań nad fenomenem teatru autora *Kleopatry*.

\*

Drugie p r i n c i p i u m Norwidowskiego dzieła i odkryta przez Sławińską zasada, leżąca u podstaw świata poetyckiego Norwida to c h r z e - ś c i j a Ń s k a w i z j a d z i e j ó w. Zdaniem Uczonej wpływa ona organicznie na wewnętrzną strukturę jego utworów, w szczególności zaś dramatów. Poeta wprowadził do swoich tekstów podstawowe p a r a d y g - m a t y i wyróżniki chrześcijańskiej antropologii. Nie człowiek jest bowiem w centrum struktury tego świata, ale Bóg. Człowiek natomiast, ten „kapłan bezwiedny”, jak go nazwał Norwid, ma być szczególnym wyrazicielem sprzężenia Boga z losem człowieka, z historią, w której zмага się wolna wola (człowieka) z łaską (Boga). Bohater Norwidowski będzie *sprawdzany* z zawierzenia Stwórcy, a także konfrontowany ze światem antychrześcijańskim i kulturą kontestującą Boga jako kreatora rzeczywistości.

Odczytywane zgodnie z tym kluczem teksty sceniczne Norwida odsłaniają zaangażowanie poety po stronie wartości najgłębszych, transcendentnych, powszechnych, a więc – w najściślejszej etymologii: k a t o l i c k i c h. Sławińska czyta w ten sposób *Stodycz*, *Za kulisami*, *Kleopatrze*, *Krakusa*, *Aktora*, *Pierścień Wielkiej-Damy*. Są to dla niej teksty wyrastające z wizji świata, który ustawicznie konfrontuje chrześcijanina (czasem wirtualnego, a nie historycznego), ze światem przeciw-chrześcijańskim albo, ściślej, Europą przeciw-chrześcijańską<sup>35</sup>. W studiach, jakie Sławińska poświęciła Norwidowi w ostatnich latach, ten aspekt wydobyty został szczególnie wyraziście jako jeden z najważniejszych wyróżników strukturalnych „chrześcijańskiej dramy” Norwida<sup>36</sup>.

Obok znakomicie przeprowadzonego wywodu opisowego, który wnika w strukturę dramatyczną utworów, konteksty literackie i kulturowe współtworzące ich poetykę, Uczona zawsze stara się odpowiedzieć na pytanie zasadnicze: co jest u podstaw kreowanego przez Norwida świata, takiej a nie innej sytuacji człowieka, jego cierpienia, klęsk, miłości, pragnień itd. Dopiero paradygmata chrześcijańskiej antropologii, na których oparte są dramaty Norwida, pozwalają w pełni wydobyć i właściwie zinterpretować wszystkie porządki wewnątrztekstowe.

---

<sup>35</sup> Por. jej artykuł *Europa przeciw-chrześcijańska i bękartia (w teatrze Norwida)*. „Ethos” 1992 nr 4 s. 25-33.

<sup>36</sup> „Chrześcijańska drama” Norwida. W: *Dramat i teatr religijny w Polsce* s. 217-233.

*Kleopatra* jest więc dla Sławińskiej dramatem o zderzeniu dwóch porządków antropologicznych: cywilizacji śmierci z cywilizacją życia, kultury mumii z kulturą człowieka, zmagającego się z samym sobą i z Bogiem, miłośnikiem Życia, które nie zna już śmierci. Ten „ponad-szekspirowski” horyzont tragedii Norwida odczytała Sławińska „jako poetycką ekspozycję w pełni już dojrzałej refleksji o człowieku. Refleksji głęboko i pięknie chrześcijańskiej”<sup>37</sup>.

Podobnie interpretuje Autorka *Tyrteja*. Dwie przeciwstawne cywilizacje to Ateny i Sparta, podobnie jak w *Kleopatrze i Cezarze* Rzym i Egipt. Sparta i Egipt to kultury przedchrześcijańskie, ale i przeciw-chrześcijańskie:

Cywilizacji ateńskiej przeciwstawiona jest Sparta – autokratyczne państwo „zdrowych głazów żelazem dobrze skwadrowanych”. „Lud ten cały zzeleźniał” 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 – Tyrtej – zostanie odepchnięty.

Wiemy, że parabola historyczna – konkluduje Sławińska – 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<sup>38</sup>.

Odkrywany przez Sławińską chrześcijański horyzont dramatów Norwida nie jest jednakowo uwydatniony w poszczególnych utworach. Poeta jest bowiem powściągliwy w stosowaniu religijnej leksyki i topiki. Rzadko używa słowa Bóg, Chrystus, Autorka jednak nie waha się uznać np. *Stodyczy*, *Zwolona*, *Krakusa*, *Wandy*, *Tyrteja* za dramaty chrześcijańskie, a ściślej – za „misteria pasyjne”. Decydującym argumentem jest tu nie tyle biblijna stylizacja, ile koncepcja człowieka i świata. Co rządzi światem i człowiekiem: chrześcijański ład czy jakaś przeciw-chrześcijańska siła? – pyta Sławińska, analizując te dramaty. Odpowiedź na tak postawione pytanie umożliwi zaklasyfikowanie konkretnego utworu do grupy misteriów pasyjnych.

Kryteria te spełniają, jej zdaniem, wymienione tragedie:

Stała obecność sytuacji opozycyjnej, gdzie cichy bohater ściera się z przeciw-chrześcijańską siłą i zwycięża ją przez własną śmierć – stanowi pattern misterium, jak i dramatu martyrologicznego. Może dramat pasyjny byłby tu terminem najwłaściwszym? W każdym razie dobrze pasuje do

---

<sup>37</sup> Tamże s. 231.

<sup>38</sup> Tamże s. 229.



*Słodyczy, Krakusa i Zwolona*; przebita na Golgocie ręka Chrystusa, skłonią „ku północnym ludziom”, jawi się w *Wandzie*. A dramat pasyjny – to niewątpliwie dramat chrześcijański<sup>39</sup>.

Religijne konteksty są też istotne w białych tragediach: *Pierścieniu Wielkiej-Damy, Aktorze, Hrabinie Palmyrze, Za kulisami*. Również tutaj dostrzega Sławińska zderzenie dwóch przeciwstawnych koncepcji człowieka i kultury: chrześcijańskiej i przeciw-chrześcijańskiej, Prawdy z kłamstwem. Sławińska pisze o tych dramatach:

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 stada. 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)<sup>40</sup>.

Czyż w życiu Norwida właśnie ten rodzaj odrzucenia nie był najgłębiej przeżywany? „Ci gît l’artiste religieux ...” – tym cytatem z Norwida posłużyła się niegdyś Sławińska w tytule jednego ze swoich studiów<sup>41</sup>. W zderzeniu chrześcijańskiej i przeciw-chrześcijańskiej wizji świata jest jej zdaniem ukryty klucz interpretacyjny do fenomenu życia i pisarstwa Norwida.

Sławińska czyta i uczy czytać Norwida w sposób, w jaki – można przypuszczać – on sam chciał być czytany, wszak dla niego:

T e a t r, ile wiemy,  
Jest *atrium* spraw niebieskich – i stąd tak go zwiemy.  
Aktor, akt 2, sc. 2

---

<sup>39</sup> Tamże s. 220.

<sup>40</sup> Tamże s. 225.

<sup>41</sup> „*Ci gît l’artiste religieux...*”. „Znak” 12:1960 nr 7-8 s. 911-920.

THEATRE AND THE „*ATRIUM OF HEAVENLY THINGS*”  
IRENA SŁAWIŃSKA'S READING OF NORWID'S PLAYS

SUMMARY

Norwid, and his dramatic output in particular, hold a particularly important place in the scholarly work of Irena Sławińska. The present writer tries to capture the main strands of Professor Sławińska's research into Norwid's drama since 1935. Against the background of the Norwid studies of the 1930s one can notice at once the innovative quality of Sławińska's proposals in the areas of methodology and interpretation: she combined an immanent analysis of the text with sensitivity to its context. Her publications which appeared while she worked at the University of Toruń (such as the 1947 study on *Słodycz*) show further innovations regarding such concepts as dialogue, action, conflict, motivation and the tragic. Her research into Norwid flourished during her years at the Catholic University of Lublin (1950-1986) and she continues to pursue it actively in her retirement. Her most important achievements regarding method and interpretation were published in two books which are discussed in the present article, *O komediach Norwida* (1953) and *Reżyserska ręka Norwida* (1971). The books deal with the theatrical form of Norwid's plays and with innovations of form and genre in the structure of his dramatic texts. The two books make an original contribution to Polish research on Norwid. The author of *Kleopatra* is also fascinating to Sławińska as a deeply religious artist, and this dimension of his work has been a constant topic of reflection on her part. The present article seeks to answer the question: who is the Norwid that emerges from the many studies Sławińska has devoted to his work? We point out two principles of Norwid's poetics which she has discovered: the theatric mode in the formation of his poetic world and the Christian vision of man and history which is inherent in his works. In the first phase of her research, Professor Sławińska focused more readily on that theatric stigma, while her more recent publications (*Chrześcijańska drama Norwida*, 1991, *Europa przeciw-chrześcijańska i bękarcia*, 1992) dwell rather on religious, anthropological and axiological problems.

Transl. Adam Pasicki