

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

ORCID: 0000-0002-5335-1125

NORWIDOWSKI DRAMAT W NOWYCH DEKORACJACH

Badania nad dramaturgią Norwida mają, jak wiadomo, bardzo solidny fundament, przede wszystkim w pracach Ireny Sławińskiej, która w swych prekursor-skich studiach oświetliła poznawczo wszystkie dziedziny twórczości dramatycznej poety¹. W jej ślady, i na ogół nie bez inspirującego oddziaływania dokonań lubelskiej uczonej, poszli kolejni badacze, proponując kompleksowy ogląd rozmaitych aspektów Norwidowskiego dramatu. Kolekcja zagadnień, które przybrały postać obszernych monografii jest naprawdę bogata: teatralny wymiar dzieła dramatycznego, metafora *theatrum mundi* jako czynnik organizujący jego strukturę i semantykę, specyfika estetyczna i światopoglądowa odmian dramatu, takich jak dramat współczesny i tragedia historyczna². A przecież poza tym powstawały pojedyncze, mniejsze objętościowo artykuły, skoncentrowane na wybranych zagadnieniach z zakresu wiedzy o dramaturgii Norwida; dramat bywał też przywoływany, nierzadko na prawach istotnego przykładu, w ramach studiów zorientowanych na cele pozadramatologiczne. Tak więc w sumie jest to stan badań znaczący, wielowątkowy i wielostronny³, co warto zaakcentować, zważyw-

¹ Zob. m.in.: I. SŁAWIŃSKA, *O komediach Norwida*, Lublin 1953; taż, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971; taż, *Chrześcijańska drama Norwida*, „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-1986; taż, *O języku komedii Norwida*, „Studia Norwidiana” 24-25: 2006-2007.

² Zob. K. BRAUN, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971; S. ŚWIONTEK, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983; E. ŻWIRKOWSKA, *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*, Lublin 1991; J. ZACH-BŁOŃSKA, *Monolog-różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993.

³ Zob. P. CHLEBOWSKI, *Bibliografia interpretacji dramatów Cypriana Norwida*, Lublin 2011. Przypomnijmy, że w gronie badaczy dramatu Norwida znaleźli się m. in.: Z. Szmydtowa, S. Cywiński, Z. Falkowski, S. Sawicki, M. Inglot, J. Maślanka, G. Halkiewicz-Sojak, B. Kuczera-Chachulska, S. Rzepczyński, W. Szturc, również pisząca te słowa.

szy na to, iż dramat nigdy nie był sytuowany w centrum dokonań twórczych autora *Vade-mecum*. Nie oznacza to jednak, że osiągnęliśmy pełnię wiedzy o Norwidowskim dramacie. Bynajmniej. Intensywnie w ostatnich latach prowadzone prace nad innymi obszarami twórczości poety, a także nad jej rozlicznymi uwarunkowaniami i usytuowaniem w procesie literackim niejako siłą rzeczy skłaniają do ponownego zajęcia się dramaturgią i już dziś widać, że na horyzoncie rysują się nowe wyzwania naukowe.

Potwierdza to również najnowsza publikacja dotycząca Norwidowskiego dramatu. Jest to tom zbiorowy, noszący tytuł *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty* pod naukową redakcją Wiesława Rzońcy i Karola Samseła, wydany w roku 2019 nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i pod auspicjami tamtejszej Pracowni Historii Dramatu 1864-1939. Książka obejmuje piętnaście artykułów, ściśle realizujących problematykę określoną w formule tytułowej, a zebranych przez redaktorów w wyodrębnione podtytułami części publikacji: „*Aktor*”, „*Tyrtej – Za kulisami*”, „*Pierścień Wielkiej-Damy*”, *Od „Zwolona” do „Miłości-czystej u kąpiel morskich*”, dla których obramowanie stanowią *Wprowadzenie* oraz *Ujęcie komparatystyczne*, zawierające po jednym artykule. Jak nietrudno zauważyć, kompozycyjną dominantą książki są poszczególne utwory dramatyczne Norwida, a więc tytułowe „teksty”, wokół których rozwijana jest problematyka „kontekstów” i „intertekstów”. Tu, jak sądzę, tkwi zasadniczy cel tego naukowego projektu: ukazać, z różnych perspektyw badawczych, Norwidowski dramat jako element sieci artystycznych i ideowych powiązań, jako przestrzeń zachodzących między nimi twórczych napięć i dopełnień, przy czym autorzy poszczególnych prac aktywizują różne sposoby rozumienia kontekstu: od kontekstu słownego, sytuacyjnego, genetycznego, przez kontekst *stricte* literacki (aluzja, stylizacja, tradycja literacka) i pozaliteracki (zwłaszcza teatralny, społeczny, filozoficzny), aż po jego komparatystyczną wykładnię. We wszystkich opublikowanych w książce artykułach spojrzenie na Norwidowskie dramaty przez pryzmat ich bliższych i dalszych kontekstów stanowi integralną część interpretacji utworów. Zarazem interpretacja kontekstualna, intertekstualna, komparatystyczna nie jest tu „zakorzeniona” w towarzyszącej tym procedurom literaturoznawczym refleksji metodologicznej czy teoretycznej, lecz zostaje odniesiona do norwidologicznej praktyki i tradycji interpretacyjnej. W przypadku autorów o bogatym dorobku norwidologicznym mamy do czynienia, co oczywiste, z podjęciem tematu na zasadzie kontynuacji wcześniej prowadzonych analiz i rozwijania uwidocznionego w nich badawczego stanowiska.

Książkę otwiera artykuł Grażyny Halkiewicz-Sojak, stanowiący *Wprowadzenie*. Należy zaznaczyć, że usytuowanie tego tekstu w pozycji inicjalnej jest decyzją redaktorską w pełni zasadną, gdyż to jedyne w książce studium syntetycz-

ne, obejmujące całość spuścizny dramatycznej Norwida, przywołanej tu nawet w układzie chronologicznym i konsekwentnie prezentowanej w optyce jakże ważnego problemu, który przybiera postać tytułowego pytania: *Czy dramaty Norwida mogły być utworami skończonymi?* Autorka tym samym dyskretnie przypomina, z użyciem wybranych przykładów (np. *Aktor*, *Tyrtej* i *Za kulisami*, *Kleopatra* i *Cezar*), że interpretator Norwidowej dramaturgii musi mierzyć się z bardzo skomplikowanym materiałem źródłowym, często uniemożliwiającym interpretację jednoznacznie konkluzywną. To niejako *pro memoria*. Przede wszystkim jednak ukazuje różne aspekty niedokończenia w dziełach dramatycznych pisarza, precyzyjnie niuansując problem. Zaczyna wywód od charakterystyki edytorskiego aspektu zjawiska, a więc od podstawowego przejawu niedokończenia dramatów Norwida: „często są one ułomkami, fragmentami, brakuje w nich niektórych scen lub kwestii, a niekiedy rękopis – jeśli nawet nie zaginął, to i tak nie daje pewności, której osobie przypisać konkretną część dialogu” (s. 14). Wobec tego stanu rzeczy (niekompletność, fragmentaryczność) wyjątkowo trudne i odpowiedzialne zadanie stoi przed edytorem tekstu dramatycznego. Drugi aspekt niedokończenia Halkiewicz-Sojak dostrzega w sferze genologicznej. Zwłaszcza synkretyzm rodzajowy i gatunkowy uznaje za kontekst znaczący dla omawianego zjawiska. Ścisły związek liryczności i dramatyczności⁴, wielość określeń gatunkowych, stosowanych przez autora w odniesieniu do tego samego utworu – oto przykłady świadczące zdaniem badaczki o tym, iż genologiczne projekty Norwida nie uzyskują skończonego kształtu, są „serią przybliżeń”, w trakcie których dochodzi do balansowania między „przeciwstawnymi lub trudnymi do pogodzenia cechami i wartościami” (s. 24), co najlepiej obrazuje Norwidowskie myślenie o tragedii. I wreszcie ostatni wskazany wymiar niedokończenia autorka artykułu umiejscawia w kręgu poetyckiej filozofii Norwida, inspirowanej myślą chrześcijańską. Tam, gdzie dramat dotyka tajemnicy człowieka i jego relacji z Bogiem, tam pojawia się niedokończenie: niedokończony dramat ludzkiego życia odzwierciedla najpełniej otwarta forma dramatyczna, medytacyjna i „zarazem – odsyłająca ku niebu” (s. 26) w myśl Norwidowskiej metafory teatru jako „atrium spraw niebieskich” (PWsz IV, 370).

Część książki poświęconą *Aktorowi* otwiera artykuł Doroty Jarząbek-Wasył pt. *Rodowód „Aktora”*. W tym bardzo wartościowym poznawczo i znakomicie udokumentowanym studium autorka unaocznia ściśle związki Norwidowskiej komediodramy z dziewiętnastowiecznym teatrem, zwłaszcza zaś z tzw. sztukami o teatrze, komediami o aktorach, bardzo popularnymi na scenach europej-

⁴ Ta kwestia była przedmiotem odrębnych studiów badaczki. Zob. G. HALKIEWICZ-SOJAK, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010 (tu zwłaszcza studia: *Młodzięcze 'fantazje' Cypriana Norwida; Liryczne ramy dramatycznego dyptyku*).

skich, a chętnie wystawianymi również w Polsce. Na potwierdzenie swej tezy badaczka zamieszcza zestawienie i omówienie najsłynniejszych utworów tego typu, granych w latach 1830-1850. Szczegółowo analizuje też znamienne dla nich motywikę i ideologię, uwypuklając metateatralność i ludyczność przedstawień, widoczne w nich zainteresowanie fenomenem aktorstwa, zarówno problematyką zawodowej inicjacji aktora, jak i kwestiami o wydzwiku antropologicznym: zamiany ról, przemiany tożsamości bohatera, opozycji między teatralną rolą a prywatnością aktora. Wedle Jarząbek-Wasył *Aktor* wykazuje szereg fabularnych pokrewieństw z ówczesnymi sztukami o teatrze, a zarazem świadczy o oryginalnym, swoistym wykorzystaniu przez Norwida tego dramatyczno-teatralnego wzorca. Dość powiedzieć, że w ujęciu poety aktorstwo jest „jednym z największych sprawdzianów twórczych możliwości człowieka [...], jest sztuką dogłębnego poznania ludzkiej kondycji, a następnie odsłaniania jej przed innymi”, zaś teatralna garderoba okazuje się „miejscem teologicznym” (s. 39-40). Okoliczności genezy *Aktora* autorka poszukuje również w osobistych kontaktach Norwida z ludźmi sceny, głównie z Bogumiłem Dawisonem, który był zapewne inspiracją do stworzenia postaci Pszonk-kina⁵, oraz z Józefem Komorowskim, którego *emploi* oraz rysy charakterologiczne – niepoprawnego marzyciela i melancholika, „duchowego arystokraty wyrastającego ponad swoje otoczenie” (s. 43), spowinowacają z postacią Jerzego.

W zupełnie innym kierunku zmierza w swych poszukiwaniach kontekstów istotnych dla *Aktora* Karol Samsel. W artykule *Arystokrata-aktor. Cypriana Norwida teatr upadku społecznego* autor wychodzi z założenia, że można odczytywać Norwidowski dramat jako „studium socjologiczne”, „dokument deklaskacji polskiej warstwy arystokratycznej”, choć w zakończeniu tekstu mowa o „paradokumencie” i „anty-dokumencie” (s. 49, 62), jako „komediogramę środowiskową” czy też „farsę finansowo-ekonomiczną” (s. 49). Autor nie poszukuje jednak argumentów na rzecz postawionej tezy w dziewiętnastowiecznej europejskiej dramaturgii lub powieści, co byłoby na pewno owocne badawczo, lecz w polskich realiach życia społecznego II połowy XIX wieku i w sferze kontaktów pisarza z rodziną arystokracją. W rezultacie dzieło Norwida okazuje się miejscem spotkania rozmaitych wątków natury nie tyle artystycznej, ile biograficznej i społecznej. Jest wśród nich wątek Marcelego Lubomirskiego, Giuseppe Pinettiiego, zdaniem badacza wiążący *Aktora* z *Panem Tadeuszem* (przypuszczam, że to raczej niezamierzona przez poetę paralela; Pinetti był postacią szeroko znaną), wątek pionierów kapitalizmu na ziemiach polskich (nawiązania do historii rodziny Łubieńskich,

⁵ Wcześniej dowodził tego Zbigniew RASZEWSKI. Zob. tegoż, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Warszawa 1990, s. 196-202.

przykład Piotra Steinkellera, uznawanego przez Norwida za „proto-martyra” kapitalizacji). Artykuł wieńczą bardzo ciekawe uwagi na temat stosunku poety do świata arystokratycznego, przywołujące Platońską i Arystotelesowską koncepcję *aristoi*. Prowadzą one do następującej konkluzji: *Aktor* – pisze Samsel – jest „klasycznym utworem rozrachunkowym o panoramicznym zupełnie rozmachu; o tych wszystkich wtopionych w niezliczone fragmenty tekstu «Łubieńskich, Lubomirskich i Steinkellerach». W ten oto sposób [...] przejmując na siebie ciężar całościowego rozliczenia Norwida z prześladowającym jego światopoglądem problemem arystokratyzmu” (s. 61). Artystokratyzm to bez wątpienia ważny w *Aktorze* problem, ale – dodajmy – skontaminowany z innymi zagadnieniami, choćby z problematyką teatru i aktorstwa, o której pisała Dorota Jarząbek-Wasył, i co najważniejsze, przepuszczony przez filtr artystycznych działań Norwida, które ostatecznie czynią ten dramat dziełem wieloznacznym.

Dział książki dotyczący *Tyrteja – Za kulisami* obejmuje trzy prace prezentujące zgoła odmienne perspektywy oglądu dylogii Norwida. Artykuł pierwszy pt. *Historyczne konteksty dyptyku dramatycznego „Tyrtej – Za kulisami”* autorstwa Włodzimierza Torunia zawiera rzetelne omówienie związków dzieła z ważnymi wydarzeniami historycznym i czasowo niemal zbieżnymi z procesem powstawania utworu. Badacz w bardzo klarownym, uporządkowanym wywodzie (*nb.* niezrędko nawiązującym do tez J. W. Gomulickiego) stawia w centrum uwagi warszawskie demonstracje z roku 1861, a więc okres tzw. rewolucji moralnej. Z tego wydarzenia wyprowadza bliską Norwidowemu Tyrtejowi postawę moralnego rewelatorstwa oraz wzór walki *non violence*, mający też oddźwięk w korespondencji pisarza i w jego opiniach politycznych (postulaty „wstrzemięźliwości” w szafowaniu krwią i „moralnej presji” na Rosję). Wśród historycznych uwarunkowań genezy dramatu autor artykułu umieszcza również publiczne bale maskaradowe, organizowane przez władze carskie w Warszawie w roku 1864, mające być może wpływ na ukształtowanie świata przedstawionego w *Za kulisami*. W zakończeniu artykułu Toruń podkreśla, iż w przypadku omawianego dramatu mamy do czynienia z intencjonalnym łączeniem przez poetę tego, co narodowe z tym, co uniwersalne, humanistyczne: „Partykularyzm drogich spraw narodowych nie przesłaniał mu [Norwidowi – A.Z.] optyki ogólnoludzkiej, cywilizacyjnej” (s. 74), a w związku z tym wydarzenia z historii Polski nie wyczerpują bogactwa możliwych kontekstów dzieła.

„*Tyrtej*” *wobec Norwidowskiej tragedii historycznej* Agnieszki Milewskiej to kolejny artykuł zamieszczony w omawianej części książki. Autorka podejmuje w nim próbę geneologicznej charakterystyki przywołanego w tytule dramatu Norwida, jednak nie sposób nie odnotować, iż jest to kwestia od dawna obecna w literaturze przedmiotu i dość gruntownie zbadana, zwłaszcza w rozprawie Joanny

Zach-Błońskiej⁶, gdzie znajdziemy ustalenia, które nie straciły swej ważności. Autorka artykułu szuka genologicznych „miejsz wspólnych” dla obu członów dypotyku i wskazuje na fantastykę jako czynnik łączący. Jednak twierdząc, że *Tyrteja* to „tragedia fantastyczna” (tak jak *Za kulisami* to „fantazja”) zapomina o tym, że dramat był przez Norwida klasyfikowany również jako „tragedia” (por. s. 78). Ponadto dociekanie Norwidowskiego rozumienia tragedii historycznej czy dramatu narodowego (ku tej atrybucji autorka ostatecznie się skłania w odniesieniu do *Tyrteja*; s. 83) wymagałoby, jak sędzę, wzbogacenia literatury przedmiotu⁷ i sięgnięcia w głąb tradycji polskiego dramatu, oczywiście ku dramatowi romantycznemu, ale również ku tragedii neoklasycystycznej – na ogół i narodowej, i historycznej zarazem.

Kolejny artykuł poświęcony *Tyrtejowi* to *Tyrteizm jako eksperyment Norwida* autorstwa Christiana Zehndera. Badacz upatruje w Norwidowskim dramacie przykładu wyjątkowo głębokiej transformacji legendy Tyrtajosa i samego tyrteizmu: „nie ma w nim żadnej jawnej agitacji czy też celowej ekshortacji przez poetę-bohatera, i nie ma wynikającego z jego słowa, oczekiwanego zwycięstwa” (s. 84). Zainteresowany tym, jaki model tyrteizmu proponuje Norwid, Zehnder koncentruje się przede wszystkim na symbolicznej warstwie dzieła, a zwłaszcza na kluczowym jego zdaniem działaniu Tyrteja, polegającym na rzuceniu w stronę Egiptu kamyka obwiniętego w kwiat granatu. Oryginalna i wnikliwa egzegeza tego gestu⁸, odsyłająca do różnych kodów kulturowych i literackich, pozwala rozumieć go jako symboliczną autoprezentację bohatera-poety, jako eksperyment poetycki symbolicznie unaoczniający charakter misji Tyrteja. Jej kwintesencją okazuje się „uziemienie” liryizmu (s. 89), co stanowi wedle autora artykułu wyraz krytycznego, ironicznego stosunku Norwida do liryizmu „czystego”. Co więcej, badacz dostrzega rozwinięcie symbolicznego potencjału tej sceny w innych partiach dramatu, następuje bowiem swego rodzaju przejście od gestu wykonanego w kameralnym teatrze poetyckim do wielkiego gestu historycznego, adokonuje się to dzięki niewątpliwie ważnej dla wymowy *Tyrteja* motywice kamienia, obecnej w charakterystyce Likurga (rzeźbiącego swój lud na wzór Pigmaliona) i Kodrusa (stającego się kamieniem węgielnym przeobrażenia ludu Aten). Artykuł zawiera

⁶ J. ZACH-BŁOŃSKA, *Monolog-różnogłosy* (rozdz. *Od „monologii” do „białej tragedii”*. „*Tyrteja* – *Za kulisami*”).

⁷ Zob. np. M. DYBIZBAŃSKI, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009.

⁸ Zauważmy, że jest to interpretacja, zwłaszcza w swym metapoetyckim wątku, odmienna od tej, którą przed laty przedstawili Sławińska i Makowiecki w klasycznym już studium *Za kulisami Tyrteja* (por. K. GÓRSKI, T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 49-53).

również szereg interesujących uwag na temat Norwidowej koncepcji symbolu, postrzeganego tu przez pryzmat sytuacji „robienia się” symbolu na scenie, scenicznego działania, które *de facto* obrazuje proces symbolizacji.

Przejdźmy teraz do przeglądu artykułów mających za przedmiot badań *Pierścień Wielkiej-Damy*. Najpierw zaś do tekstu Marka Dybizbańskiego pt. *Biała tragedia z barwną intonacją. O autorskich podkreśleniach w rękopisie „Pierścienia Wielkiej-Damy”*. Myślę, że nikogo nie trzeba przekonywać, jak ważna to problematyka, tym bardziej że wśród norwidologów analiza strony graficznej rękopisów poety ma już długą i bogatą tradycję, na którą powołuje się autor artykułu. Ale dodajmy, że ważnym dla jego rozważań kontekstem jest również wiedza na temat kompetencji retorycznych poety oraz reguł dziewiętnastowiecznej sztuki aktorskiej⁹. *Pierścień...* wydaje się doskonałym materiałem do analizy, gdyż – jak zauważa Dybizbański – rękopis cechuje graficzny przepych: „zapisany czarnym atramentem tekst główny sąsiaduje z czerwonymi didaskaliami i przeplatany jest podkreśleniami różnego koloru, kształtu i formatu – czarnymi i czerwonymi, pojedynczymi i podwójnymi, poziomymi i pionowymi, ciągłymi i spacjiowanymi” (s. 105). W tym gąszczu autorskich znaków badacz dostrzega jednak metodę. Poprzez skrupulatne analizy poszczególnych rozwiązań dochodzi do wniosku, iż mamy tu do czynienia nie tyle z rękopisem przygotowanym dla wydawnictwa, ile z rękopisem w istocie swym teatralnym, z teatralną partyturą, ukrywającą w skomplikowanym systemie podkreśleń (oraz w retorycznie stosowanej interpunkcji) dyspozycje wykonawcze. Stąd w zakończeniu artykułu postulat edycji dzieła zachowującej oryginalną autorską interpunkcję i grafię. Nie wiem, czy pojawi się szansa na tego typu edycję, z pewnością jednak należy kontynuować badania nad specyficzną, bo teatralną funkcją znaków graficznych stosowanych przez pisarza w rękopisach dramatów.

Zagadnienia genologiczne powracają w książce wraz z artykułem Bernadety Kuczery-Chachulskiej *Dramaty Norwida na tle tradycji dramatu poetyckiego. Przypadek „Pierścienia Wielkiej-Damy” (rekonesans)*. Autorka przedstawia w nim swą koncepcję dramatu Norwidowskiego jako dramatu poetyckiego, tzn. takiego, w którym prymarną rolę odgrywają doświadczenia podmiotowe – bohatera utworu, a za jego pośrednictwem również podmiotu autorskiego¹⁰. *Pierścień Wiel-*

⁹ Zob. np.: M. KOROLKO, *Retoryka w twórczości Cypriana Kamila Norwida. Rekonesans badawczy*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, nr 3, s. 1-13; D. KOSIŃSKI, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym epoki*, Kraków 2005.

¹⁰ Badaczka nawiązuje do swych wcześniejszych prac na temat dramatu poetyckiego. Zob. B. KUCZERA-CHACHULSKA, *Poetyka czy estetyka? Dramat poetycki – u podstaw problemów genologicznych (roztrząsania wstępne)*, w: *Wokół dramatu poetyckiego XIX wieku*, red. M. Gabryś-Sławińska, G. Głęb, Lublin 2017.

kiej-Damy okazuje się w świetle przedłożonych ustaleń „zupełnie jednoznaczna realizacją dramatu o znamionach poetyckości (w sensie ścisłym – liryczności)” (s. 130). Przesądzą o tym cechy formalne dzieła, opisane tu jako „tropy genologiczne” (m. in. didaskalia będące często ekspozycją osób dramatu, wstawki w postaci wierszy lirycznych, gęstość poznawcza i peryfrastyczność języka), ale najistotniejsza wydaje się koncepcja bohatera, którym w *Pierścieniu...* jest „człowiek «cichy» – ewangelicznie i egzystencjalnie” (s. 128), czego potwierdzenie przynosi interpretacja postaci Salome, subtelnie odsłaniająca duchową głębię bohaterki. Ze względu na rekonesansowy charakter artykułu tradycje Norwidowskiego dramatu poetyckiego zostały jedynie zasygnalizowane – autorka dostrzegła potrzebę odniesienia go do dramatu romantycznego, a w przypadku *Pierścienia...* konkretnie do III cz. *Dziadów*.

Świat postaci *Pierścienia Wielkiej-Damy* jest również przedmiotem zainteresowania Adrianny Karbowiak w artykule „*Gorejąc, nie wiesz, czy stawasz się wolny?*” *Próba analizy porównawczej postaci Mak-Yksa i Zygmunta z „Życia snem”*. Jak informuje tytuł, jest to praca o charakterze porównawczym, w której autorka powołuje się w punkcie wyjścia na uwagi Norwida świadczące o obecności Calderóna w sferze wiedzy i wyobraźni dramatyczno-teatralnej twórcy *Pierścienia...* Wypada jednak zauważyć, że są to uwagi dość enigmatyczne i trudno je „przełożyć” na język rzetelnej i poznawczo funkcjonalnej analizy. Karbowiak próbuje więc znaleźć płaszczyznę problemową dla porównania obu postaci w ich stosunku do fatum, a także do cierpienia i miłości, oraz do sytuacji życiowej próby skutkującej samopoznaniem i doskonaleniem się. Z pewnością analiza tego typu wymagałaby głębszego rozpoznania (zwłaszcza hispanistycznego) kontekstów historycznoliterackich i kulturowych, warunkujących obie kreacje.

„*Pierścień Wielkiej-Damy*” – *konteksty symboliczne* to z kolei artykuł Wiesława Rzońcy, który nawiązując do swych wcześniejszych badań nad premodernizmem Norwida¹¹, proponuje osadzenie dramatu w przestrzeniach literatury i kultury drugiej połowy XIX wieku oraz przełomu wieku XIX i XX. Tekst wydaje się zapisem intensywnych poszukiwań nowych dla Norwidowskiego dzieła kontekstów przede wszystkim w kręgu europejskiego symbolizmu, kojarzonego tu z intelektualizmem, nowoczesnym pojmowaniem prawdy, dążeniem do semantyzacji świata, eksponowaniem poznawczej roli podmiotu, widocznej m. in. dzięki ironii, i z potocznością jako warunkiem symbolizacji, metaforyzacji życia. Tymi nowymi zasadami poznawczymi autor tłumaczy opóźnioną recepcję *Pierścienia...*, nieczytelnego dla odbiorców tkwiących we wcześniejszym paradygmacie poznaw-

¹¹ Zob. W. RZOŃCA, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

czym (s. 147). Intencją Rzońcy jest zatem odsłonięcie w istocie macierzystych, jak sądzi, kontekstów dramatu Norwida. Badacz w swym wielowątkowym wydowie wielokrotnie wykracza poza ramy refleksji na temat samego *Pierścienia*; przywołuje, jako dalszy kontekst dzieła, twórczość Baudelaire'a, Gautiera, Rilkego, Mahlera, myśl Schopenhauera i Bergsona. Ale prezentuje też mikroanalizy wybranych aspektów dramatu, poruszając np. kwestię jego wieloznaczności, obecności w nim fikcji realistycznej jako podstawy paraboli, roli milczenia i szeroko rozumianego kontrapunktu. Badawczym wyzwaniem byłaby na pewno całościowa interpretacja *Pierścienia*, uwzględniająca wskazane w artykule nowe konteksty i zarazem dookreślająca zakres ich stosowalności.

W przedostatniej części książki redaktorzy zebrali pojedyncze studia poświęcone wybranym dramatom Norwida. Na początku znajdziemy artykuł Weroniki Rolnik *Zwolon jako osoba w rozumieniu personalistycznym*. Jak zauważa sama autorka, twórczość Norwida „wpisywana jest w nurt personalizmu chrześcijańskiego” (s. 167), szkoda więc, że jej artykuł nie zawiera oznak dialogu z badaniami norwidologicznymi, w których personalistyczny punkt widzenia odgrywa istotną rolę, a przecież przykłady można by mnożyć, bo badawcze szlaki zostały już dawno przetarte. Autorka podąża w swym rozumieniu personalizmu za Krzysztofem Dybciakiem i jego rozprawą *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych* (1981) oraz za myślą Emmanuela Mouniera, którego określa mianem „koryfeusza personalizmu” (s.168), choć dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że był reprezentantem jednego z wariantów personalizmu, tzw. personalizmu otwartego. W tym horyzoncie poznawczym Rolnik ukazuje postać Zwolona jako reprezentację antropologicznego ideału Norwida, uwzględnia przy tym ważne dla personalizmu problemy: ludzkiej wolności, aktywności, dojrzewania i przemiany, roli czasu w stawianiu się osobą, inicjowania wspólnoty, stosunku do Boga.

Kolejny artykuł to obszerna praca interpretacyjna Joanny Dobrowolskiej, nosząca tytuł „*Dwa światy ku końcowi słońcami dwoma schyliły się*”. *Zderzenie kultur i zmierzch cywilizacji w „Kleopatrze i Cezarze*”. Autorka w tym bardzo sumiennym omówieniu problematyki tragedii Norwida w znacznym stopniu wykorzystuje ustalenia poczynione przez wcześniejszych badaczy dramatu, a więc Cywińskiego, Falkowskiego, Achremowiczową, Sławińską, a zwłaszcza przez Elżbietę Żwirkową. Zarazem odświeża język badawczy wypracowany na potrzeby interpretacji tego dzieła, posiłkując się w swej pracy wybranymi kategoriami antropologii kultury. Autorka próbuje też dowieść, tu przekracza stan badań, iż *Kleopatra...* jest „świadomą syntezą dziejów europejskiej kultury i cywilizacji w momencie jej zmięczenia” (s. 178), co wydaje się planem ambitnymi potencjalnie prowadzącym ku rozległym kontekstom intelektualnymi artystycznym. Jednak kontekstem wyeksponowanym przez Dobrowolską są jedynie wy-

darzenia Komuny Paryskiej. „Czy uzasadnione jest odczytanie dramatu Norwida jako glossy do 1871 roku?” – pyta autorka artykułu (s. 178). Po jego lekturze można odpowiedzieć, że na pewno warto rozważyć ten kontekst, a raczej nie warto się do niego ograniczać.

„System z ametysem”. *Uwagi o dramacie narodowym na marginesie „Stygmatu” Cypriana Norwida* to artykuł Izabeli Piskorskiej-Dobrzeńckiej, w którym podjęta zostaje, znamienna dla warsztatu pisarskiego Norwida, kwestia jego predylekcji do rodzajowego synkretyzmu – z wydatnym udziałem żywiołu dramatycznego. O dramatyczności (dialogiczności) liryki Norwida pisano niejednokrotnie, również jego proza była pod tym kątem interpretowana, po raz pierwszy przez Irenę Sławińską¹². To właśnie do jej badań odwołuje się autorka artykułu, słusznie uznając nowelę *Stygmata* za utwór prozatorski wyjątkowo mocno udramatyzowany. Píše o niej, iż jest: „Najpóźniejszą i najdoskonalszą epicką realizacją tych założeń [...]. Jak twórczy testament, utwór łączy w sobie doświadczenia poety z tekstów lirycznych z tymi dramaturga z dramatów poetyckich i z wypracowanymi na ich podstawie postulatami teoretycznymi” (s. 211). Naukowy opis dramatyczno-teatralnego wymiaru *Stygmatu* to zasadniczy cel tekstu Piskorskiej-Dobrzeńckiej, osiągany za pośrednictwem sekwencji wyczerpujących analiz, w których uwzględniono następujące zagadnienia: kreacja narratora-dramatopisarza, teatralizacja jego opowieści, przebieg akcji noweli – modelowany na wzór akcji dramatycznej, metaforyka inscenizacyjna (bardzo trafne spostrzeżenia dotyczą operowania przez Norwida sceną kameralną, perspektywiczną i otwartą), rola żywego słowa (wygłosu), przywołanie tradycji parabazy, symbolika gestów, spojrzeń, rekwizytów, czyli elementów współtworzących obrazy nowelistyczno-sceniczne, wreszcie nawiązania do określonych form dramatu – dramatu poetyckiego, tragedii, dramatu narodowego. Autorka przypomina też o przyjacielskiej relacji łączącej Norwida i Tomasza Augusta Olizarowskiego i jej prawdopodobnej roli w powstawaniu Norwidowskiej koncepcji tragedii. Uwagi te pojawiają się na marginesie rozważań o *Stygmacie*, ale same w sobie stanowią interesujący problem badawczy.

Również ostatni utwór dramatyczny Norwida, czyli *Miłość-czysta u kąpieli morskich* stał się w książce przedmiotem odrębnego opracowania. *Impresjonizm poznawczy* w „*Miłości-czystej u kąpieli morskich*” to szkic, w którym Kinga Borzęcka, za Irenę Sławińską, uznaje tę jednoaktówkę za zwieńczenie ewolucji Norwidowskiego dramatu, ewolucji prowadzącej ku coraz większej kondensacji, syntetyczności, teatralizacji formy. Autorka prezentuje szereg nierzadko ciekawych

¹² Zob. I. SŁAWIŃSKA, *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu poety-dramaturga*, w: *Reżyzerska ręka Norwida*, s. 277-320.

obserwacji odnośnie do specyfiki artystycznej tego utworu, jednak na ogół nie łączy ich ze szczegółową analizą tekstu Norwida, a szkoda, bo na pewno wzmocniłoby to stronę argumentacyjną artykułu. Subtelność, lekkość, wieloaspektowość, wieloznaczność, niespójność charakterów, zachowań i wypowiedzi postaci, ironia, polemika ze zbanalizowanymi pojęciami i wyobrażeniami o proveniencji romantycznej, autorefleksyjność, autoaluzyjność, autointertekstualność – oto wyróżnione przez autorkę cechy poetyki utworu. Borzęcka traktuje je jako przejaw impresjonizmu poznawczego, który stanowi jej zdaniem „część zgoła oczywistego światopoglądu epoki” (s. 227). Ta kluczowa dla jej rozumowania kategoria powinna jednak uzyskać w pracy precyzyjną wykładnię, zważywszy na to, że istnieją przecież naukowe prace na temat impresjonizmu w literaturze przelomu wieków¹³, które mogłyby poprowadzić autorkę ku bardziej skonkretyzowanym kontekstom ostatniego dramatu Norwida.

Książkę zamyka komparatystyczne studium Elizy Kąckiej *Cyprian Norwid – William Butler Yeats. Poetyckość i świadomość społeczno-polityczna w dramacie*. Autorka, tworząc tę paralelę, a nie „ściśłą analogię” (s. 242), co podkreśla, dąży do usytuowania Norwida w kontekście teatru modernistycznego. Przedstawia twórcę jako jednego z prekursorów „niearystotelesowskiej” dramaturgii, którą nieco później będzie uprawiał Yeats, a u nas Wyspiański. (Nadmiemy jednak, że wcześniej ten typ dramaturgii uprawiali romantycy.) „On pierwszy – pisze o Norwidzie – miał ambicję stworzenia dramaturgii zdolnej podjąć problem ludzkiej tożsamości – uwikłanej zarówno w świat ideałów, jak i ekonomicznych realiów” (s. 242). Tak więc zaprezentowana analiza porównawcza koncentruje się na kluczowym dla obu dramaturgów sposobie pojmowania teatru jako organu uczestniczącego w tworzeniu tożsamości, przede wszystkim tożsamości zbiorowej. Powołując się na wypowiedzi programowe i oczywiście praktykę twórczą bohaterów tekstu, autorka dostrzega i u Norwida, i u Yeatsa znamienne przejście od teatru mityczno-archetypicznego do teatru współczesności, „poetycko-realistycznego” (s. 245), lapidarnego i lirycznego, w którym jednostkowy horyzont jest jednak przekraczany ku temu, co ponadjednostkowe, społeczne. Do ukazania napięcia między światem realnym a światem ideału obaj dramaturdzy wykorzystują, zdaniem Kąckiej, podobne środki artystyczne: wieloplanowość, ironię, obnażanie reguł gry, maskę, ponadindywidualny gest. Jak widać, paralela Norwid – Yeats, choć może się na pierwszy rzut oka wydawać zaskakująca, generu-

¹³ Zob. np.: M. GŁOWIŃSKI, *Impresjonizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i zespół, Wrocław 1992; D. KNYSZ-TOMASZEWSKA, *Kategoria impresjonizmu w badaniach nad literaturą Młodej Polski (1890-1918)*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 1; W. BOLECKI, *Impresjonizm w prozie modernizmu*, „Teksty Drugie” 2003, z. 4.

je szereg problemów interpretacyjnych, niewątpliwie istotnych dla rozumienia twórczości Norwida.

Podsumowując, należy stwierdzić, że omówione artykuły składają się na publikację wartościową i ważną dla badań nad dramaturgią Norwida, która tym samym na scenie naukowej debaty otrzymała właśnie „nowe dekoracje”. Ponadto książka dobrze odzwierciedla proces różnicowania się naukowego myślenia o tej części spuścizny poety. Krzyżują się bowiem w tomie różne perspektywy badawcze – dramat Norwida widziany jest z perspektywy filologicznej, teatrologicznej, tekstologiczno-edytorskiej, estetycznej, antropologicznej, kulturologicznej, komparatystycznej... To płodna różnorodność, pozwalająca na odsłonięcie wielu „profilów” tej twórczości. Zarazem autorów tomu jednoczy poszukiwanie nowych kontekstów Norwidowskiego tekstu dramatycznego (ewentualnie dokonują rewizji kontekstów już wcześniej odkrytych). Nadrzędny cel jest wspólny: kontekstualna lektura dramatów pisarza. Ta zaś pozwala zobaczyć je jako część większej całości, a jednocześnie uwypukla to, co w twórczości dramatycznej Norwida oryginalne, niepowtarzalne, na pewno Norwidowe.

To znamienne, że wśród wskazanych kontekstów tak rzadko przywoływany jest romantyzm. Autorzy artykułów, w znaczącej większości, umieszczają dramat Norwida w kontekście zjawisk literackich, kulturalnych i społecznych właściwych dla drugiej połowy XIX wieku i początku XX stulecia. Można sądzić, że jest to wyraz pewnej szerszej tendencji, polegającej na przesuwaniu dzieła Norwida na osi czasu kultury – poza romantyzm, ku modernizmowi¹⁴. W naukowym obrazie Norwidowskiego dramatu pojawiają się dzięki temu ciekawe i ważne, a nie dostrzegane wcześniej konteksty i interteksty, ale równocześnie coś ważnego umyka z pola widzenia. Mówiąc inaczej: są zyski i straty takiego postrzegania dramaturgii poety. Jeśli bowiem Norwid był jako dramaturg eksperymentatorem, a z pewnością nim był, to jednak trudno abstrahować od tego, jak wiele w swej awangardowości zawdzięczał szeroko rozumianej dramaturgii romantyków, których eksperymentatorski stosunek do dramatu nie znał przecież granic. Pamięć tamtego romantycznego eksperymentu, w którym dramat stał się swoistym laboratorium unikatowych form, miała z pewnością niebagatelne znaczenie dla twórczej postawy Norwida-dramaturga i pozostawiła w jego dziele szereg śladów. Oczywiście nie oznacza to, że Norwid tworzył dramaty romantyczne sensu *stricto*. Tworzył dramat odmienny, głęboko zintegrowany z jego własną koncepcją poezji, na miarę nowych czasów, nowych wyzwania etycznych i estetycznych, nowego teatru,

¹⁴ Ostatnio pisał na ten temat Piotr CHLEBOWSKI: „Listka jednego, ni ząbeczka w liściu”. *Norwid – poza romantyzmem*, „Studia Norwidiana” 39S: 2021.

ale w twórczym dialogu z tradycją, który przecież zawsze postrzegał jako warunek postępu w sztuce.

BIBLIOGRAFIA

- BRAUN K., *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971.
- MAKOWIECKI T., SŁAWIŃSKA I., *Za kulisami Tyrteja*, w: K. GÓRSKI, T. MAKOWIECKI, I. SŁAWIŃSKA, *O Norwidzie pięć studiów*, Toruń 1949, s. 33-64.
- SŁAWIŃSKA I., *O komediach Norwida*, Lublin 1953.
- SŁAWIŃSKA I., *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- SŁAWIŃSKA I., *Chrześcijańska drama Norwida*, „Studia Norwidiana” 3-4: 1985-1986, s. 57-74.
- SŁAWIŃSKA I., *O języku komedii Norwida*, „Studia Norwidiana” 24-25: Lublin 2006-2007, s. 55-76.
- ŚWIONTEK S., *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.
- ZACH-BŁOŃSKA J., *Monolog-różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993.
- ŻWIRKOWSKA E., *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*, Lublin 1991.

NORWIDOWSKI DRAMAT W NOWYCH DEKORACJACH

Streszczenie

Artykuł jest recenzją naukową książki: *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*, red. naukowa W. Rzońca, K. Samsel, Warszawa 2019. Autorka dokonuje przeglądu i interpretacji zamieszczonych w książce studiów, sytuując je na tle aktualnego stanu badań nad dramaturgią Norwida. Recenzja ukazuje wartość książki, polegającą przede wszystkim na prezentacji nowych odczytań Norwidowskiego dramatu – przez pryzmat nowych kontekstów i z różnorodnych perspektyw badawczych: filologicznej, teatrologicznej, tekstologiczno-edytorskiej, estetycznej, antropologicznej, kulturologicznej, komparatystycznej. Książka jest też głosem w sprawie miejsca dramaturgii Norwida w procesie literackim, bowiem w większości opublikowanych w niej prac wyeksponowany został ścisły związek pisarza z literaturą i kulturą premodernizmu lub modernizmu. W związku z tym podjęta została w recenzji kwestia znaczenia tradycji dramatu romantycznego dla specyfiki postawy twórczej Norwida-dramaturga.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; wiek XIX; dramat; dramat poetycki; tragedia, komedia.

NORWID'S DRAMATIC WORKS IN NEW COSTUME

Summary

The article is an academic review of the multi-author monograph *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty* [Cyprian Norwid's dramatic works: texts, contexts and intertexts] edited by Wiesław Rzońca and Karol Samsel (Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki, 2019). It surveys and examines studies contained in the volume, placing them in the context of current state of research on Norwid's dramatic works. The review argues that the chief merit of the discussed book consists primarily in presenting new interpretations of Norwid's dramas, which account for fresh contexts and represent a variety of research angles, including philology, textology and scientific editing, studies of theatre, aesthetics, anthropology as well as cultural and comparative studies. The volume also reconsiders the place of Norwid's dramatic works in literary history, most chapters foregrounding the strong relationship this author had with the literature and culture of pre-modernism and modernism. Owing to this, the review also addresses the meaning of the Romantic drama tradition for Norwid's specific artistic position as a dramatist.

Keywords: Cyprian Norwid; the twentieth century; drama; poetic drama; tragedy; comedy.

Translated by Grzegorz Czemieli

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ – prof. dr hab., pracownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Główne obszary badań: historia literatury romantyzmu i postromantyzmu; dramaturgia wieku XIX; estetyczne i antropologiczne konteksty literatury dziewiętnastowiecznej. Autorka publikacji książkowych (*Misteria polskie. Z problemów misteryjności w polskim dramacie romantycznym i modernistycznym*; *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej epoki romantyzmu*; *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze epoki romantyzmu (preliminaria)*, *Komedia dworskowa, Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*) oraz artykułów naukowych i edycji tekstów źródłowych.