

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

NA MASKARADZIE ŻYWOTA

O TYRTEJU – ZA KULISAMI

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ

Profesor dr hab. Pracownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej główne obszary badań to: 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 młodopolskim*” (1996), *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu* (2002), *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)* (2011), *Komedia dworkowa. Antologia* (2006), *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu* (2014) oraz artykułów naukowych i edycji tekstów źródłowych. ORCID: 0000-0002-5335-1125.

UWAGI O TEKŚCIE

Interpretacja *Tyrteja – Za kulisami* wymaga w punkcie wyjścia refleksji skoncentrowanej na zagadnieniach tekstologicznych. Już bowiem sam tekst Norwida nastrocza szeregu problemów, mających niebagatelne znaczenie dla toku rozumienia dzieła. Ich charakter i skalę możemy sobie wyobrazić na podstawie słów pierwszego wydawcy utworu, Zenona Przesmyckiego, który – komentując stan Norwidowskiego rękopisu – stwierdził: „Autograf znaleźliśmy w postaci rozproszonych bezładnie urywków i luźnych kartek”¹. Tekst Norwida, w wielu miejscach zdefektowany lub nieukończony, wymagał od Miriama pracy niemalże u podstaw, między innymi ustalenia numeracji poszczególnych kart (ta akceptowana jest do dziś), co *de facto* oznaczało zaproponowanie przez edytora określonego układu dzieła.

Nieład panujący w manuskrypcie, luki w tekście (zwłaszcza w tekście *Tyrteja*), niejasności kompozycyjne sprawiły, że dramat Norwida stanowił od początku edytorskie wyzwanie i w efekcie stał się obiektem kontrowersji, co potwierdzają jego kolejne krytyczne wydania przygotowane po Miriamie przez Juliusza W. Gomułickiego i Juliana Maślankę². Nie muszę dodawać,

1 C. Norwid, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza, Warszawa–Kraków 1911, t. C, s. 429.

2 C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. 4: *Dramaty. Część pierwsza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971; C. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. 6: *Dramaty 2*, oprac. J. Maślanka, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2013

że spory i decyzje tekstologiczno-edytorskie miały ogromny wpływ na przebieg interpretacji utworu, zarówno tej literaturoznawczej, jak i teatrologicznej czy teatralnej³. Każdy interpretator *Tyrteja – Za kulisami* musi bowiem poczynić pewne założenia odnośnie do nie dość klarownej, jak widać, podstawy tekstowej utworu.

Kwestią pierwszoplanową jest z całą pewnością relacja zachodząca między dwoma członami dzieła. Przesmycki uznawał, iż *Za kulisami* stanowi element nadrzędny, co znalazło wyraz w edycji z roku 1911, gdzie obie części zostały opatrzone wspólnym tytułem *Za kulisami*, a sceny maskaradowe stanowiły obramowanie scen o temacie antycznym. W edycji kolejnej, z roku 1937, wydawca nadał dramatowi antycznemu tytuł odrębny, zapisany jako [*Tyrtej*], pozostając tym samym w zgodzie z literą autografu, który tytułu faktycznie nie zawiera, ale równocześnie akcentując względną odrębność tej części utworu na tle całości zachowanego tekstu. To jednak nie naruszyło przekonania Miriama, że zasadą połączenia obu członów dzieła jest chwyt teatru w teatrze: „[...] gotowa już tragedia grecka osadzona została, niby diament kosztowny, w oprawie maskaradowych obrazów nowoczesności obyczajowej”⁴. Inaczej rzecz przedstawia się w edycji Gomulickiego, który nadał każdej z części utworu odrębny tytuł: *Tyrtej* oraz *Za kulisami*, i opowiedział się za ich luźniejszym niż u Przesmyckiego powiązaniem – w dramatyczny dyptyk. Wydawca *Pism wszystkich*, najwyraźniej przeciwny głębokiemu scalaniu obu części dramatu, starał się zachować w swej edycji układ tekstu uwzględniający chronologię jego powstawania. Co prawda nie możemy podać precyzyjnej daty powstania poszczególnych członów utworu, ale wiadomo, że w procesie tworczym *Tyrtej* poprzedził *Za kulisami*⁵. Tak też dzieje się więc w edycji dzieła przygotowanej przez Gomulickiego. Natomiast edycja najnowsza, zawarta w *Dzielałch wszystkich*, w pewnym stopniu godzi stanowiska poprzedników. Julian Maślanka oczywiście w pierwszej kolejności odwołał się do Norwidowskiego autografu, jednak układ tekstu przyjął za Gomulickim, natomiast za Przesmyckim skłonny był przystać na ścisłe powiązanie obu członów dzieła, pisał bowiem w *Uwagach edytorskich* o dramatach łączących się „poniekąd ze sobą w całość teatralną na zasadzie «teatru w teatrze»” (DW IV, 457)⁶. Można przypuszczać, że powyższy sąd

(*Tyrteja – Za kulisami* przytaczam według wydania lubelskiego i oznaczam jako DW). Należy odnotować, że dysponujemy również popularnonaukową edycją dramatu Norwida, opublikowaną przez Kazimierza Brauna w serii Biblioteka Narodowa; zob. C. Norwid, *Cztery dramaty: „Aktor”, „Za kulisami – Tyrtej”, „Pierścień Wielkiej-Damy”, „Kleopatra i Cezar”*, wstęp i oprac. K. Braun, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.

³ Teatralne interpretacje dzieła Norwida miały też swój udział w procesie rozumienia zawiloci tekstu. Tą kwestią nie zajmuję się w niniejszym artykule, jednak interpretacyjne zasługi Wilama Horzycy i Kazimierza Brauna wymagają odnotowania. Zob. na przykład W. Horzyca, „*Za kulisami*” Norwida, [w:] *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994; K. Braun, *Mój teatr Norwida*, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2014.

⁴ C. Norwid, *Pisma zebrane*, dz. cyt., s. 447.

⁵ Wiadomo, że pisarz niejednokrotnie powracał do pracy nad tekstem obu dramatów. Proces ich powstawania przypada według Przesmyckiego na lata 1861–1869, natomiast w opinii Gomulickiego zamyka się w okresie 1865–1869. W ostatniej fazie procesu twórczego, w roku 1866 i 1869, Norwid realizował zamysły powiązania obu utworów dramatycznych w całość.

⁶ Edytor przypuszcza, iż wśród brakujących w rękopisie scen mogły być też takie, które bezpośrednio łączyły oba dramaty. Dalej idzie w swej edycji Braun, opatrując utwór Norwida tytułem *Za kulisami – Tyrtej*, co ma odzwierciedlenie w układzie tekstu, motywowanym konstrukcją teatru w teatrze: „najpierw podany zostaje tutaj «teatr», a więc *Za kulisami*, a następnie «teatr w teatrze», a więc *Tyrtej*” – komentuje wydawca (zob. C. Norwid, *Cztery dramaty...*, dz. cyt., s. CXXXVII).

edytora nie tylko uwzględnił stan autografu i historię wydań dramatu Norwida, lecz także brał pod uwagę praktykę interpretacyjną, która w większości zdaje się potwierdzać intuicje Przesmyckiego. Mam tu na myśli przede wszystkim studium Tadeusza Makowieckiego i Ireny Sławińskiej *Za kulisami „Tyrteja”*, w którym czytamy: „[...] niezależnie od szczegółów – tekst świadczy niezbicie, że poeta uważał *Za kulisami* za dramat związany ściśle z *Tyrtejem*, przeplatający się z jego aktami w rodzaju szczególnego interludium”⁷. Do tej dobitnie wyrażonej opinii znakomitych norwidologów nawiązuje również niniejsza interpretacja, u której podstaw leży przekonanie o zintegrowaniu obu dramatów wokół zasady teatru w teatrze: *Tyrtej* funkcjonuje jako spektakl wewnętrzny w obrębie *Za kulisami*.

Drugi poważny problem o podłożu tekstologicznym wynika stąd, iż w autografie dzieła Norwida zachowały się, poza sekwencjami dramatycznymi, również teksty o innym rodzaju, tworzące wielopoziomową, metatekstową ramę dramatu. Są one łączone przez edytorów zarówno z *Tyrtejem* (Prolog, obejmujący dialogi Podróżnika i Quidama, wiersz *W pamiętniku*, a także wierszowana *Dedykacja* z roku 1866, której adresatką jest Warszawa jako miasto młodości autora i arena krwawych wydarzeń historycznych⁸), jak i z *Za kulisami* (motto zaczerpnięte z *Marii* Antoniego Malczewskiego: „Czy znasz weneckie zapusty?” oraz fragment prozatorskiej przedmowy noszącej datę 1869, a stylizowanej na szlachecką gawędę). Teksty te, niekiedy niekompletne, o nie do końca jasnym usytuowaniu w całości dzieła, odgrywają jednak istotną rolę w procesie jego rozumienia, wskazują bowiem znaczące punkty odniesienia dla prezentowanych wydarzeń dramatycznych, a tym samym mają swój udział w kreowaniu *Tyrteja – Za kulisami* jako dramatu wieloperspektywicznego⁹.

WOBEC FORM I TRADYCJI DRAMATU

W ślad za trudnościami o charakterze tekstologicznym idą komplikacje w sferze opisu artystycznej formy dzieła Norwida. Makowiecki i Sławińska pisali o niej tak:

*Wszystko razem tworzy bogaty, jeden z najbardziej polifonicznie zbudowanych utworów literatury polskiej. Tym bardziej, że właściwy sens i akcja toczą się jakby pomiędzy obu przeplatającymi się dramatami, powstają z ich łączności, można by powiedzieć – swoiście kontrapunktowej, rozwijającej pokrewne motywy raczej dysonansowo niż harmonijnie. Tyrtej i Za kulisami to koncert symfoniczny na wielką orkiestrę*¹⁰.

7 T. Makowiecki, I. Sławińska, *Za kulisami „Tyrteja”*, [w:] K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *O Norwidzie pięć studiów*, Księgarnia Naukowa T. Szczęśny i S-ka, Toruń 1949, s. 38.

8 Szczególnie istotne wydają się z punktu widzenia Norwida demonstracje religijno-patriotyczne z 1861 roku oraz egzekucje uczestników powstania styczniowego, w tym egzekucja członków Rządu Narodowego w 1864 roku. Zob. W. Toruń, *Historyczne konteksty dyptyku dramatycznego „Tyrtej – Za kulisami”*, [w:] *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki, Warszawa 2019, s. 66–67.

9 O tym aspekcie Norwidowskiego dramatu, odwołując się także do *Tyrteja – Za kulisami*, pisałam w książce: A. Zioliwicz, *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Universitas, Kraków 2002 (rozdz. *Norwidowski dramat wieloperspektywiczny*). Do części ustaleń odnośnie do formy dzieła Norwida, zawartych w przywołanej publikacji książkowej, nawiązuje niniejszy artykuł.

10 Zob. T. Makowiecki, I. Sławińska, *Za kulisami „Tyrteja”*, dz. cyt., s. 61.

Trudno nie zaakceptować tej konstatacji. Norwid tworzy bowiem formę dramatyczną jedyną w swoim rodzaju, w pełni oryginalną, zupełnie niepowtarzalną. Dokonuje tego, odważnie zespalając różne tradycje i formy dramatu, co w efekcie pozwala mu na wykreowanie dzieła o strukturze głęboko synkretycznej, polifonicznej, wieloplanowej, odznaczającego się rzadko spotykanym stopniem estetycznej złożoności.

Dostrzegamy to już na poziomie genologicznym. *Tyrtej* to, wedle określeń niedwukrotnie stosowanych przez samego autora, „tragedia”¹¹, przy czym mamy tu do czynienia z aktem wyrafinowanej stylizacji na tragedię antyczną. Posiłkując się wzorcami tragedii Sofoklesa, a także Ajschylosa, autor traktuje tę historyczną postać formy tragediowej syntetycznie¹², to znaczy stara się uchwycić jej naznaczoną monumentalizmem estetykę, patetyczny styl i ton poszczególnych wypowiedzi, surową posągowość postaci, statyczność scen, sposób funkcjonowania chóru. Jednocześnie wspomniany akt stylizacji jest w *Tyrteju* czymś komentowanym:

*Od pierwszej kwestii Ateński Chór opowiada o greckim świecie i o sobie jako strażniku wiekopomnej tradycji. Opowiadanie o tragedii zastępuje do pewnego stopnia bezpośrednią sceniczną prezentację [...]. To jest tak, jakby postaci sceniczne „opowiadały” o sobie w czasie praesens historicum. W konsekwencji Tyrtej Norwida jest utworem o trudnym do sprezyzowania charakterze gatunkowym: tragedią pozbawioną tragicznej akcji, reminiscencją tragedii przedstawioną w formie opowiadania scenicznego?*¹³

Można też powiedzieć, że forma tragedii jest tu przez Norwida jawnie przytaczana, a stylizacja na tragedię attycką stanowi jeden z ważnych aspektów świata przedstawionego. Na tę genologiczną komplikację trzeba także spojrzeć przez pryzmat całości utworu. W świetle *Za kulisami* okazuje się bowiem, że *Tyrtej* jest dziełem dziewiętnastowiecznego poety Omegitta, a tragedia ta stanowi wyraz jego kompetencji kulturowych i artystycznych, prezentację jego wyobrażeń o starożytności i stylizacyjnych umiejętności twórczych. Czytając *Tyrteja*, wkraczamy zatem w sferę twórczej świadomości współczesnego Norwidowi poety-dramaturga, dla którego antyczna tragedia jest estetycznym ideałem i, jak się później okaże, także kryterium oceny sztuki XIX wieku.

Z kolei dramat *Za kulisami* to w myśl autorskiej kwalifikacji genologicznej „fantazja”, a zatem forma obecna już wcześniej w twórczości Norwida. Tym terminem poeta określał bowiem niektóre swe dzieła znajdujące się na pograniczu liryki i dramatu: *Marzenie* (1840), *Wieczór w pustkach* (1840), *Chwilę myśli* (1841), *Toast* (1858) oraz *Echa* (prawdopodobnie 1856)¹⁴, akcentując w ten sposób ich liryczność,

11 Norwid użył również określenia „tragedia fantastyczna” (list do Józefa Ignacego Kraszewskiego z [5] maja 1866 r.; PWSz IX, 217) i to właśnie ono stanowi w edycji Gomulickiego podtytuł utworu. Cytaty oznaczone jako PWSz przytaczane za: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1-11, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971-1976.

12 Zob. T. Makowiecki, I. Sławińska, *Za kulisami „Tyrteja”*, dz. cyt., s. 53.

13 J. Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Universitas, Kraków 1993, s. 128.

14 Utwory te w perspektywie genologicznej interpretowała Grażyna Halkiewicz-Sojak (zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Młodzieńcze „fantazje” Cypriana Norwida*, [w:] tejsze, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010, s. 35-45).

poetyckość, kreatywność. Również w przypadku *Za kulisami* podtytuł „fantazja” pozwala mu na uwypuklenie ciągłego przenikania się w dramacie przejawów realności i poetyckiej fantazji czy momentami wręcz fantasmagoryjności. Określenie „fantazja” ma tu także silne i wielorakie konotacje muzyczne. Sugeruje, iż wzorca kompozycji dzieła możemy doszukiwać się w kompozycji muzycznej fantazji – w jej kapryśności, wariacyjności, intencjonalnym rozwichrzeniu, rozwibrowaniu formy. Muzyczne konotacje terminu „fantazja” szczególnego znaczenia nabierają też w odniesieniu do scen, których bohaterami są instrumenty muzyczne (Flet, Skrzypce, Orkiestra). Tym partiom dramatu niewątpliwie przyświeca ideał syntezy sztuk: słowa, obrazu scenicznego, dźwięku. To w jej ramach Norwid podejmuje próbę wypracowania własnej, w tym przypadku zaledwie miniaturowej, wersji dramatu muzycznego, przewrotnie wykorzystującego konwencję wodewilu.

W *Za kulisami* istotną rolę odgrywają nawiązania do dramatu romantycznego – i to zarówno do konkretnego dzieła, jak i do charakterystycznych dla tej tradycji dramatycznej rozwiązań artystycznych. Głównym romantycznym intertekstem Norwidowskiej fantazji jest bez wątpienia III część *Dziadów* Mickiewicza, a w niej przede wszystkim scena balu u Senatora. Norwid, tak jak Mickiewicz, włączając do dramatu sytuację towarzyskiej zabawy, nadaje jej status wielkiej metafory nie tylko życia zbiorowego Polaków, ale też życia ludzkiego w ogóle. Bal maskowy staje się pod jego piórem przedstawieniem umożliwiającym przenikliwą diagnozę antropologiczną, w której centrum znalazły się takie zagadnienia, jak: kondycja jednostki twórczej, struktura i moralne aspekty życia społecznego, w tym życia zniewolonego narodu, kierunek rozwoju dziewiętnastowiecznej cywilizacji. W ten sposób powstaje epicka panorama epoki, na poziomie formalnym wiele zawdzięczająca romantycznej epizacji dramatu. Norwid twórczo podszedł również do romantycznej tendencji polegającej na liryzacji formy dramatycznej. Oznaki liryczności są w *Za kulisami* liczne i różnorodne¹⁵ – łączą się ze wspomnianą fantazyjnością świata przedstawionego, z muzycznością pewnych partii dramatu, z obecnością w nim wątku miłosnego (liryczne wstawki wyrażają i komentują uczucia zarówno Omegitta – „A czy też ona wie”, jak i Lii – duet o ptaszku blaszanym), z budowaniem sytuacji dramatycznych na zasadzie dramatyzacji przeżyć i myśli bohatera (na przykład dialog Omegitta z Fiołkami), co sprawia, że utwór przybiera w pewnych miejscach postać dramatu wewnętrzne, intrapersonalne, dramatu ludzkiego Ja.

Norwid z równie dużą swobodą porusza się w *Za kulisami* po terytorium form komediowych¹⁶. Nieobca jest mu tradycja komedii klasycystycznej z charakterystyczną dla niej kreacją postaci, istniejących poprzez znaczące nazwisko lub pełnią funkcję społeczną (na przykład Fiffraque, Glückschnell czy Krytyk,

15 Grażyna Halkiewicz-Sojak wyraziła nawet przekonanie o lirycznej genezie *Za kulisami* (G. Halkiewicz-Sojak, *Liryczne ramy dramatycznego dyptyku*, [w:] tejsze, *Nawiązane ogniwo*, dz. cyt., s. 65–80). Zob. także E. Lijewska, *Liryka w dramacie Norwida. O muzyczności „Tyroteja” i „Za kulisami”*, „Studia Norwidiana” 20–21/2002–2003, s. 87–100.

16 Powiązanie tragedii i komedii to ważny punkt Norwidowskiej koncepcji dramatu. Już w *Widowiskach w ogóle uważanych* poeta pisał: „[...] jedną i tę samą prawdę tragedia i drama przedstawiały w jej charakterze mistycznym, a komedia w jej stronie obyczajowej. Pierwsza – ideał, druga – realizację ideału i jej zdrożności krzywe” (PWsz VI, 394).

Feuilleton, Poeta-Gminny), i ze społeczno-obyczajowym tematem, potraktowanym satyrycznie. Jednocześnie przywołuje w swym dziele konwencję komedii dell'arte, wprowadzając za kuliszy *Tyrteja* maski teatralne rodem z tej właśnie tradycji, takie jak Arlekin, Pierrot, Paź, Mandolin, będące jednocześnie integralną częścią weneckiego karnawału¹⁷. Co więcej, poeta nawiązuje też do konwencji teatru marionetek czy szopki satyrycznej, o czym świadczy typizacja osób dramatu i zwłaszcza luźna kompozycja, która zakłada pojawianie się i znikanie postaci-karykatur, a w istocie ich przegląd (szeregowo-rewiowy schemat akcji) niepoddany głębokiej wewnątrzdramatycznej motywacji. Należy przy tym odnotować, że szopka satyryczna tradycyjnie związana była z okresem karnawałowym¹⁸.

Aby adekwatnie opisać formę *Tyrteja – Za kulisami*, nie można jednak ograniczyć się do zagadnień z zakresu historii i poetyki dramatu. Norwid bowiem w całej swej dramaturgii głęboko zespala to, co estetyczne, z tym, co ponadestetyczne, a zwłaszcza społeczne. Przedmiotem zainteresowania pisarza jest zarówno dramat artystyczny, poetycki i sceniczny, jak i dramat społeczny – dramat ludzkich działań, interakcji, procesów zachodzących w społeczeństwie, międzykulturowych konfrontacji i analogii – pojmowany jako element społecznego doświadczenia człowieka i potencjalny przedmiot interpretacji o charakterze antropologiczno-socjologicznym, w których zjawiska społeczne postrzegane są przez pryzmat konwencji dramatu¹⁹. W związku z tym bliska intencjom Norwida wydaje się kategoria widowiska kulturowego, o którym badacze piszą tak:

[...] widowisko kulturowe to coś więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie: to chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami²⁰.

Widowisko kulturowe przedstawiane bywa również jako forma podtrzymywania tradycji kulturowej, a także jako forma refleksywna, to znaczy zdolna do odzwierciedlania czegoś i zarazem skłaniająca do autorefleksji, do samooglądu, do stawania się „publicznością dla samego siebie”²¹. Dzięki widowiskom można zatem poznawać i waloryzować własną rzeczywistość kulturową, co uznawane

17 Zob. Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, tłum. J. Jaworska, [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, s. 205–229.

18 Forma ta, uznawana za specyficznie polski gatunek teatralno-literacki, wykazuje jednak podobieństwo do spektaklu stworzonego w 1863 roku przez Louisa Lemerciera de Neuville'a. Ten paryski dziennikarz i satyryk, zachęcony przez Gustave'a Doré, do 1891 roku przygotowywał przedstawienia prezentujące kukły-karykatury oraz satyryczne teksty, publikowane następnie pt. *Théâtre des Pupazzi* (1868, 1873, 1876). Zob. R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, wybór i oprac. M. Waszkiel, Polunima, Łódź 1990, s. 108, 115; G. Baty, R. Chavance, *Histoire des marionnettes*, Presses universitaires de France, Paris 1959, s. 104.

19 Zagadnienia te rozpatruję w artykule A. Ziółowicz, *Norwidowski dramat „transfiguracji społecznych”*, „Studia Norwidiana” 39/2021.

20 J.J. MacAloon, *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009, s. 12.

21 Tamże, s. 30.

jest za niezbędny komponent prawidłowego funkcjonowania każdej wspólnoty – w prawdzie o samej sobie.

W *Tyrteju – Za kulisami* Norwid tworzy widowisko kulturowe z elementów silnie steatralizowanych obyczajów, rytuałów, ceremonii, których wyróżnikiem jest obecność masek. Wskrzeszanie świata antycznej tragedii naturalnie przywodzi na myśl maski tragiczne jako atrybut aktorów w starożytnym teatrze. I choć postacie *Tyrteja* nie noszą miana masek, to jednak skojarzenie tego typu niewątpliwie mieści się w sferze autorskiej intencji²² i nabiera znaczenia w kontekście drugiego członu dzieła, czyli *Za kulisami*, gdzie większość postaci stanowią właśnie maski (jedynie Omegitt i jego sługa Malcher nie zasłaniają twarzy). W przypadku tej fantazji dramatycznej w polu kulturowych odniesień znalazły się rozmaite karnawałowe zabawy z udziałem masek, wywodzące się zarówno z kultury polskiej, jak i włoskiej, czemu patronuje w pewnym stopniu Malczewski, który w *Marii*, cytowanej w motcie dzieła, łączy te dwie tradycje w słynnej pieśni masek. A zatem Norwidowskie widowisko przywodzi na myśl, po pierwsze, rodzime bale readowe, o których już Kitowicz pisał, że nie można na nie wchodzić „bez maski, czyli larwy, na twarzy”²³, bo ta sprzyja zabawie, romansom, poczuciu społecznej równości i staje się źródłem specyficznych dla readow zachowań polegających na wnikliwym przypatrywaniu się sobie nawzajem, na dociekanii tożsamości człowieka ukrytego pod maską²⁴. Po drugie, kanwą widowiska jest tu wenecki karnawał, w którym maski odgrywają rolę wyjątkowo ważną, uczestnicząc w swoistej grze ludzką tożsamością (między innymi kamuflowanie indywidualności, nadawanie nowej indywidualności, symboliczna zmiana statusu społecznego osoby)²⁵. Wreszcie w kręgu istotnych dla autora *Za kulisami* kulturowych inspiracji mieszczą się rozmaite przejawy teatralizacji życia społecznego (bale, żywe obrazy, teatralizacja w przestrzeni miejskiej, odgrywanie stosunków międzyludzkich, na przykład w salonie), znane poecie z francuskich realiów obyczajowych okresu Drugiego Cesarstwa, a więc epoki określanej, co znamienne, mianem *fête impériale*²⁶. Nie można też pominąć w tym kontekście steatralizowanych zachowań społeczności ówczesnej Warszawy. Zwłaszcza bale karnawałowe i maskarady organizowane w fazie powstania styczniowego pozostawiły w *Za kulisami* ślad w postaci bolesnych aluzji²⁷.

22 O maskach greckich pisali Makowiecki i Sławińska (T. Makowiecki, I. Sławińska, *Za kulisami „Tyrteja”*, dz. cyt., s. 53).

23 J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, wstęp M. Dernałowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 300.

24 „Chodząc po pokojach tam i sam, różne maski jedne drugich napastowały w dobry sposób, zatrzymując i zgadując, kto jest pod maską; ten zaś tając osobę swoją, potrząsając głową i mrużąc odmiennym głosem, zapierał się tej osoby, którą go być mniemali” – czytamy u Kitowicza (tamże, s. 301).

25 Zob. Å. Boholm, *Weneckie widowiska...*, dz. cyt.

26 Zob. K. Trybuś, *Teatr świata w starych i nowych dekoracjach*, [w:] tegoż, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2000, s. 96–112.

27 W liście z 20 lipca 1865 roku, skierowanym do Konstancji Górskiej, Norwid podsumowywał stołeczne „balowanie” następująco: „[...] biedna Warszawa bawi się sama lada czym, jak nieszczęśliwe dziecko, któremu stargano nerwy, raz je nastrajając na ogromny ton wielkiej rozpacz, drugi raz na zapustne radości i igraszki” (PWsz IX, 177). Szczególnie bulwersujące okazały się bale maskowe organizowane na żądanie władz carskich w lutym 1864 roku. Szerzej pisze na ten temat Włodzimierz Toruń (W. Toruń, *Historyczne konteksty...*, dz. cyt., s. 72–73).

Przywołane przez Norwida wątki kulturowe potwierdzają kluczową dla *Tyrteja – Za kulisami* rolę chwytu teatru w teatrze, który podlega tu znamiennej zwielokrotnieniu²⁸ – tragedia *Tyrteja* jest prezentowana na deskach teatralnych, za kulisami zaś rozgrywają się sceny maskaradowe, które także są formą teatru, bo poprzez nawiązania do steatralizowanych obyczajów unoczniają teatralny aspekt współczesnego autorowi życia społecznego. Trzeba więc powiedzieć, że teatr jest w dramacie Norwida wszechobecny. Widzimy go zarówno od strony sceny, jak i od strony kulis, możemy obserwować zarówno grających aktorów, jak i teatralną publiczność. Ale zarazem, podkreślmy, granica między scenicznym przedstawieniem (dramatem Omegitta o Tyrteju) a dziewiętnastowiecznym teatrem życia społecznego, między sceną a widownią okazuje się płynna. To potwierdza, jak istotną rolę w świecie myśli i wyobraźni Norwida odgrywa topos teatru świata, dobrze ugruntowany w historii filozofii i literatury, ale oryginalnie przez poetę interpretowany. Wiemy, że pojawia się on w jego twórczości dramatycznej (choć nie tylko w dramaturgii) w różnych wariantach: *Dei theatrum mundi, hominis theatrum mundi, scena vitae*²⁹, współkształtując Norwidowską formę dramatu jako dzieła otwartego na to, co ponadestetyczne – na fundamentalne pytania o przebieg i sens ludzkiego istnienia, jednostkowego i zbiorowego, rozgrywającego się w teatrze świata.

PYTANIA O KONDYCJĘ I MISJĘ POETY

Zagadnienia metapoetyckie stanowią jedną z głównych osi problemowych *Tyrteja – Za kulisami*. Bohaterami obu części dzieła Norwid czyni przecież poetów, a wraz z nimi w sferze dramaturgicznej prezentacji pojawiają się kwestie źródeł i celów twórczości, antropologicznych i egzystencjalnych kontekstów procesu twórczego, miejsca i statusu poezji oraz poety w życiu zbiorowym. Co więcej, autor rozpatruje te problemy, uwzględniając równocześnie dwie perspektywy czasowe i kulturowe – Tyrteja, zgodnie z przekazami źródłowymi, jest tu poetą starożytnej Grecji, natomiast Omegitt reprezentuje kulturę wieku XIX. Jednak w myśl generalnych założeń kompozycyjnych utworu to, co szczególnie istotne z punktu widzenia autora, dzieje się pomiędzy przedstawionymi epokami i wizerunkami poetów. Konfrontując dwa historycznie określone stadia rozwoju poezji, dwa jej modele osobowe, Norwid formułuje w języku dramatu ważne idee swego programu poetyckiego, który w latach sześćdziesiątych znajduje wyraz między innymi w wykładach *O Juliuszu Słowackim czy w Vade-mecum*.

W kreacji postaci Tyrteja autor dzieła wykorzystał rozmaite przekazy historyczne na temat greckiego twórcy, tworząc zarazem sugestywny obraz starożytnego świata greckiego³⁰. Źródła ukazują Tyrtaosa jako poetę żyjącego w VII wieku

²⁸ Rozwijałam ten wątek interpretacyjny w książce: A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*, dz. cyt., s. 300–304. Kwestia ta odgrywa również istotną rolę w pracach Kazimierza Brauna, zob. między innymi K. Braun, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Cztery dramaty...*, dz. cyt., s. LXII–LXXXII.

²⁹ Zob. A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Norwida*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1985, s. 111–121; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983; K. Trybuś, *Teatr świata...*, dz. cyt.

³⁰ Zob. T. Sinko, *Klasyczny laur Norwida*, [w:] tegoż, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1933, s. 40–57; M. Junkiert, *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012 (zwłaszcza rozdz. *Ateny i Sparta w „Tyrteju”*).

p.n.e., a słynnego przede wszystkim ze swego udziału w drugiej wojnie prowadzonej przez Spartan przeciwko Messeńczykom. Nie mamy jasności co do pochodzenia Tyrtaiosa; rozbieżne hipotezy wskazują jako jego ojczyznę Spartę, Milet lub Ateny. Ostatnia z hipotez, do której nawiązuje Norwid, łączy się z opowieścią o przysłaniu przez Ateny – na prośbę Spartan i pod wpływem wyroczni delfickiej – poety-wodza, mającego za zadanie poprowadzić wojska spartańskie do walki. Zdecydowanie więcej wiemy o twórczości poetyckiej Greka, choć niewiele jej fragmentów zachowało się do naszych czasów³¹. Na ich podstawie można jednak stwierdzić, iż Tyrtaios sławił i sankcjonował w swych utworach, zwłaszcza w poemacie *Eunomia*, polityczny i społeczny ustrój Sparty, a czynił to, odsłaniając boskie korzenie przybyłych na Peloponez doryckich plemion oraz doceniając posłuszeństwo mieszkańców Sparty wobec wyroków Apollina, przekazywanych przez wyrocznię w Delfach. W pamięci potomnych Tyrtaios zapisał się jednak przede wszystkim jako autor elegii ekshortacyjno-militarnych, będących wezwaniem do dzielności w boju, do heroizmu motywowanego patriotyzmem. Innymi słowy, został zapamiętany jako twórca poezji paideutyczno-moralizatorskiej, której celem jest wzbudzenie cnoty dzielności i woli walki w sytuacji bezpośredniego zagrożenia bytu ojczyzny³².

Norwid dokonał w *Tyrteju* bardzo głębokiej reinterpretacji legendy greckiego poety. Była to zarazem reinterpretacja popularnego w czasach romantyzmu modelu poezji tyrtejskiej, czyli poezji towarzyszącej walce o odzyskanie niepodległości i w związku z tym zyskującej na znaczeniu w dobie powstania styczniowego³³. Norwidowy Tyrtejs, jak antyczny Tyrtaios, jest poetą wybranym, „przejrzanym na niebiosach” (DW VI, 53), przeznaczonym do pełnienia misji wodza Spartan: „[...] tego poetę wielka wyrocznia podała głosowi ludu ateńskiego a Ateny go stawią na czele zastępów lacedemońskich” (DW VI, 31). Jednak działania bohatera dramatu nie prowadzą do zwycięstwa Sparty, lecz do jej klęski. Ich wódz jest bowiem w pełni świadomy schyłku cywilizacji spartańskiej: „Lud ten cały z-żeleźniał... [...] Już skończyło się wszystko, i bóg tam nic *nie tworzy więcej*... [...] I-posłany jestem... *ja*, nim dla Bogów ojca miejsce się znajdzie” (DW VI, 56–57). Tyrtejs okazuje się zatem kimś, kto znając tajemnicę dziejów („To tam wszelako [...] *tam!* iść mając, odkryte mi są ku poznaniu te straszne prawdy” – mówi do Egeinei; DW VI, 58), realizuje ukryty plan Opatrzności: pomaga przewalczyć martwe formy kultury i w ten sposób toruje drogę przyszłości³⁴. Również koncepcja poezji głoszona

31 Przypomnijmy, że Norwid był tak dalece zainteresowany osobą Tyrtaiosa, że przetłumaczył na język polski dwie przypisywane mu elegie.

32 Zob. K. Bartol, *Elegia okresu archaicznego*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, red. H. Podbielski, t. I: *Epika – liryka – dramat*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2005, s. 329–333. Dodajmy, że osoba i twórczość Tyrtaiosa zajmują istotne miejsce w rozważaniach na temat greckiej paidei, zob. W. Jaeger, *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, Aethelia, Warszawa 2001, s. 152–166.

33 Zob. Z. Trojanowiczowa, *Tyrteizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wydawnictwo Ossolineum, Warszawa 1991, s. 973–976.

34 Można za Stefanem Sawickim stwierdzić, iż działania Tyrtejsa w Sparcie mają za cel „ułatwić historyczny skon jej obecnego ustroju i obecnej kultury, który umożliwi powstanie nowej formacji człowieka” (zob. S. Sawicki, *Tyrteusz Wielki Norwida*, [w:] tegoż, *Norwida walka z formą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 127). Podobną tezę formułuje Krzysztof Trybuś: „Dramat o Tyrteju mocno akcentuje przekonanie o możliwości przezwyciężania martwych form kępających rozwój cywilizacji. Autor tego utworu głosi narodziny innego świata, w którym

przez Tyrteja odbiega od tej, którą realizował historyczny Tyrtajos. Protagonista dramatu Norwida daleki jest od pojmowania poetyckiej twórczości w kategoriach bojowej pobudki, jako naznaczonego doraźnością wezwania do aktywnej, dzielnej postawy żołnierskiej. Jego poezja nie koncentruje się na propagowaniu powierzchownie rozumianego czynu, tu akcent pada na działanie o charakterze duchowym³⁵, ściśle powiązane z rozpoznaniem tajemnicy rzeczywistości. Norwid tworzy więc wizerunek Tyrteja uduchowionego, natchnionego, który podejmując swą misję poety-wodzina, powie: „[...] ozwałem się w sobie głosem ducha ku wyrokom delfickim, podziwiając onychże mądrość!...” (DW VI, 56). Taka też – uduchowiona, wizyjna, przekraczająca granice tu i teraz – okaże się jego poezja. Za pośrednictwem improwizowanego fragmentu, zaczynającego się od słów: „Czemu?... *ich pieśni* już tak mało pewna” (DW VI, 54), wkraczamy w świat poetyckiej wyobraźni i metapoetyckiej refleksji Tyrteja, w której nadrzędną rolę odgrywa ideał poezji nie tyle „z *brzmienia*”, ile „z *ducha*” (DW VI, 55), poezji wielkiej, obdarzonej życiodajną mocą, wybawiającej od śmierci. Tyrtej powoła się przy tym na określone wzorce osobowe tak pojmowanej i waloryzowanej twórczości – przywoła obraz zstępującego do Hadesu Orfeusza i w profetycznej wizji powiąże go ze zstępującym do piekieł królem-poddanym, czyli Chrystusem³⁶. Ta apoteoza poezji posiada jednak w monologu bohatera znaczący kontrast, gdyż Tyrtej ma poczucie nieprzystawalności swego ideału poetyckiego do realiów ówczesnego życia (dodajmy, że w Atenach nie odniósł sukcesu jako poeta, ostatecznie odrzuca go również społeczność Sparty). Zarazem w finale wypowiedzi protagonisty dramatu pojawia się mimo wszystko ton nadziei:

*Cedr nie ogrody, lecz pustynie rodzą,
Próżnia – kołyską olbrzymia;
Wielcy-poeci... dopiero przychodzą,
Kiedy ich nie ma!...*
(DW VI, 55)

Ideały greckiego poety są jednak u Norwida, przypomnijmy, projekcją wyobraźni i myśli Omegitta, czyli dziewiętnastowiecznego twórcy tragedii *Tyrtej*, który za jej pośrednictwem stawia pytania o rolę poezji i rolę poetów we współczesnym sobie świecie. Sam pod wieloma względami wydaje się podobny do bohatera swego dzieła, dlatego jego własne poetyckie *credo* sytuuje się na przedłużeniu deklaracji Tyrteja. Podobnie jak Tyrtej, Omegitt pragnie w swej

stanie się człowiekiem. Każda epoka ma swoje przejście od tego, co stare, ku temu, co nowe” (K. Trybuś, *Teatr świata...*, dz. cyt., s. 98–99).

³⁵ Norwidowy Tyrtej uosabia więc, jak twierdzi Włodzimierz Toruń (W. Toruń, *Historyczne konteksty...*, dz. cyt., s. 68–72), wzór walki *non violence*, koncentrującej się na boju wewnętrznym, duchowym, co z kolei może odsyłać do polskich kontekstów dramatu, a mianowicie do warszawskiej rewolucji moralnej roku 1861, ale także do krytycznych opinii na temat przelewu krwi, które Norwid formułował w związku z przebiegiem powstania styczniowego.

³⁶ Grażyna Halkiewicz-Sojak, dostrzegając w *Tyrteju* również inne nawiązania do chrześcijaństwa, zaproponowała jego lekturę jako chrześcijańskiego misterium (zob. G. Halkiewicz-Sojak, „*Chrześcijańska drama*” na styku kultur. O *dyptyku*, „*Tyrtej*”, „*Za kulisami*”, [w:] *też*, *Nawiązane ogniwo*, dz. cyt., s. 47–63).

twórczości wznieść się ponad bieżącą chwilę i doraźne działanie, analizuje więc długie trwanie kultury, co oczywiście potwierdza erudycyjna wizja starożytności, stworzona przezeń z myślą o porównaniu tejże z XIX stuleciem. Zarazem bohater *Za kulisami* kładzie nacisk na duchowe źródła poezji, o czym świadczą jego wypowiedzi autoprezentacyjne. W ich świetle Omegitt okazuje się poetą wtajemniczonym w sens całości, pojmowanej jako całość i kulturowa, i metafizyczna. Zawdzięcza to specyficznemu doświadczeniu poznawczemu, które Norwid opisuje w kategoriach podróży. Omegitt to otwarty na świat podróżnik: obiegi „okrągłość globu” i radował się „uczuciem człowieka-męża, który zupełnie obejma kibić ziemi” (DW VI, 85). Jednocześnie dotarł, na wzór Dantego, do metafizycznych celów podróży, był bowiem w otchłani i dosięgnął gwiazd, nieobca jest mu zatem zarówno sytuacja zstąpienia do piekieł, a ściślej do limbów³⁷, jak i wołania „do niebios i na wskrós-niebios” (DW VI, 86). Ważnym rysem postawy poetyckiej bohatera *Za kulisami* okazuje się także afirmacja istnienia, tożsamego z istnieniem wiecznym, boskim: „Azali czas i miejsce, i wszelakie historii ciało stradałem był na próżno z oczu moich?? Azali owego nie ma istnienia... istnienia, które wszędy się rozlegając, nie opuszcza pewnego osobnego miejsca i powiada jednostce śmiertelnej: „*jestes*” – – i powiada, że jesteś, albowiem ogarnąłeś zarazem *wszędy i tu?!...*” (DW VI, 85–86”).

I wreszcie Omegitt prezentuje się jako bezkompromisowy głosiciel prawdy, całej i niepodzielnej, a w konsekwencji jako orędownik poezji będącej przekazem prawdy, jej świadectwem. Na pytanie o pochodzenie mocy prawdy odpowie: „Pochodzi z jej *Całości...* a przeto stąd, że *prawda jest Ideą powodującą nieustannie równo sobie świadectwo...*” (DW VI, 92).

Wartości wyznawane przez Omegitta nie znajdują aprobaty wśród publiczności zgromadzonej na premierze *Tyrteja*. Dzieło zostaje odrzucone, a autor „wyświstany”, okryty „głośną śmiesznością” (DW VI, 82). Rozmowy komentujące premierę unaoczniają, z jak spektakularnym fiaskiem mamy do czynienia. Koncepcja poezji wyznawana przez autora tragedii nie przystaje do gustów i oczekiwań teatralnych widzów, wśród których pojawiają się zwolennicy poezji tendencyjnej i narodowej (na przykład Drugie Domino, Polak-Urzędnik Zagraniczny z koncepcją baletu narodowego), ludowej (reprezentuje ją Poeta-Gminny), nastrojowej poezji grobów i melancholii (Fiołki), a wreszcie przedstawiciele sztuki czysto komercyjnej (przedsiębiorca teatralny Glückschnell i uchodzący za genialnego Fiffraque, autor sztuki *Saturnina, czyli Diable oko*, tak popularnej, że mającej już 18 edycji). Na tym tle wzniosła poezja kultury i prawdy okazuje się zupełnie niepotrzebna. Tym samym jej twórca Omegitt, jako artysta zbędny, niefortunny, niewczesny, traci możliwość nawiązania kontaktu z publicznością i oddziaływania przez swą sztukę na otaczający go świat. Według Norwida współcześnie triumfy święci przede wszystkim trywialna rozrywka, poezja tanich efektów, powierzchownych emocji i pustych form, która zatraciła związek z rzeczywistością, z sakralnymi podstawami istnienia, z głębokim, duchowym wymiarem ludzkiego ja.

³⁷ Świadczyć może o tym wiersz (*W pamiętniku*), wpisany do albumu Quidama przez Podróżnika, będącego zapewne wariantem postaci Omegitta.

„CO TA CYWILIZACJA JEST?”

W *Tyrteju – Za kulisami* Norwid prezentuje bardzo rozległą panoramę cywilizowanego świata, rozpiętą między starożytnością a współczesnością. Poetę interesuje zarówno historia cywilizacji, jak i jej ponadhistorycznie rozumiana istota, a docieka tych kwestii z biegłością antropologa kultury, odwołując się do metody kulturowych porównań, śledząc miejsca wspólne, analogie i przeciwieństwa między różnymi formacjami cywilizacyjnymi.

Tyrtej zawiera konfrontację dwóch modeli kultury greckiej: ateńskiego i spartańskiego. Obrazowi Aten towarzyszy waloryzacja, którą najlepiej oddają słowa Tyrteja: „Piękne są Ateny! – święte miasto i umiejące [...] dawać siłę wybranym synom swoim...” (DW VI, 54). Kultura Aten jest bowiem kulturą żywą, twórczą, aktywnie przyczyniającą się do cywilizacyjnego postępu i moralnego rozwoju człowieka. Swą siłę i kreatywność czerpie według Norwida między innymi z wozu kulturowego, którego dostarcza osoba Kodrusa, wielkiego i zarazem ostatniego króla Aten, kładącego w akcie swej ofiarnej śmierci podwaliny republiki ateńskiej: „On – kamieniem stał się węgielnym *przeobrażenia* ludu, i oto głęboka Aten żaloba rozrzewniła się po nim w republikę” (DW IV, 58). Co więcej, Kodrus na trwałe powiązał Ateny ze sferą najwyższych i wiecznych wartości:

Nie nauczał on służby warsztatu jak rzemieślnik tępy i surowy, ale gestem jednym jako mistrz tworzył na wieki! Palec jego, wśród zamachów doryjskich i okrwawionych oręży podniesiony – błąd palec jego pisał na niebie, a zatrzcć tego nikt połą płaszczą swojego nie potrafi, iż jest współ-boskie.

Królowanie takowe [...] obywatelstwem jest, aby się obywatelstwo wszelakie stało królestwem (DW IV, 58).

A zatem Ateny to miejsce na kulturowej mapie Europy, w którym realizowane są dziejowe cele ludzkości obdarzone boską sankcją: idea obywatelskiej demokracji, personalistyczna koncepcja człowieka jako „obywatela dojrzałego” (DW IV, 44), wizja cywilizacji zaspokajającej jego potrzebę wolności i twórczości, cywilizacji otwartej na przybyszów (losy Laona), stającej się ojczyzną nie ze względu na pochodzenie, lecz wyznawane wartości (kontrprzykładem jest historia skazanych na banicję Partenian). W dwóch symbolicznych obrazach Norwid uchwycił kwintesencję tak cenionej przez siebie kultury Aten. Pierwszy z nich stawia w jej centrum areopag (to temat powracający w dramacie), który – jako miejsce obrad ateńskich obywateli, czujnie dzierżących najwyższą władzę sądowniczą i polityczną – reprezentuje głęboką mądrość ateńskiej cywilizacji: „Areopagu ciche koło, pod gwiazdami zasiadające w nocy, głębią jest [...]” (DW IV, 32). Obraz drugi obejmuje natomiast sceniczne działania i wypowiedzi „ateńskiego-chóru”, konsekwentnie sytuujące kulturę Aten w kontekście takich wartości, jak: prawda, wolność, harmonia, jedność, uzyskiwana dzięki syntezie różnorodnych głosów, oraz kosmiczna całość, której częścią jest sam chór poruszający się w rytm planet. Tak więc Norwidowa pochwała Aten jest równoznaczna z pozytywnym waloryzowaniem przede wszystkim personalizmu i holizmu, uznanych za immanentne cechy prawdziwej cywilizacji.

Powyzszych walorów pozbawiona jest zdaniem Norwida cywilizacja spartańska. W *Tyrteju* poeta ukazuje ją w fazie wyczerpania, zagrożenia upadkiem. To cywilizacja, która znajduje się na przeciwległym w stosunku do Aten biegunie, bo jej fundament stanowią zupełnie inne wartości. Założyciel Sparty, Likurg, ukazany zostaje jako „wódz ćwiczonych od dziecka chłopiąt – marmurowych młodzieńców rzeźbiarz – mąż, który nie w boskiej sile przetwarzania, lecz w *wierności swojemu własnemu zarysowi* całą siłę stanu założył” (DW IV, 58). Realizacja testamentu Likurga pociąga za sobą triumf niewolnictwa nad świadomym obywatelstwem, urzeczowienia ludzi nad dojrzałym i pełnym człowieczeństwem, oznacza dominację kultu wodza i ustanowionego przezeń prawa nad demokratyczną wolnością myśli i słowa przejawiającą się w publicznej debacie. Spartanie w ujęciu Norwida są istotami kamiennymi³⁸, niemal niemymi, w których „człowiecze nie biją serce!” (DW IV, 56). Pozbawieni samoświadomości, ograniczają swe egzystencjalne horyzonty do alternatywy: „*Zwyciężyć – lub zginąć!*”, „*Zginąć – lub zwyciężyć!*” (DW IV, 35). Choć słyną z żołnierskich umiejętności, to również one podlegają w *Tyrteju* przewartościowaniu, bo tam, gdzie brak odniesienia do najwyższych wartości, nie rodzi się przecież cnota męstwa. „Gladiatorów to rzeczpospolita gimnazjalna” (DW IV, 57) – powie Tyrtej, myśląc o Sparcie, Spartan zaś scharakteryzuje słowami: „Pachołki *bójek*, nie bohaterowie *wojen*” (DW IV, 63). Cywilizacja taka jak spartańska, a więc bezduszna, mechaniczna, jednorodna, nietwórcza, skazana jest zdaniem Norwida na unicestwienie. Tyrtej jedynie dopełnia dzieła.

Zasada kulturowych opozycji rządzi również obrazowaniem dotyczącym cywilizacji dziewiętnastowiecznej, której przenikliwą wizję zawiera *Za kulisami*. Pierwsze – pozytywne – oblicze współczesności, niewątpliwie bliskie autorowi utworu, reprezentuje w dramacie jedynie Omegitt ze swym światem wartości ucieleśnionym w tragedii *Tyrtej*. Oblicze drugie ujawniają natomiast uczestnicy maskarady, którzy tworzą, co pisarz wielokrotnie podkreśla, tłum napierający na głównego bohatera. Maskarada w przysionku teatru, za kulisami granego właśnie *Tyrteja*, urasta tu do rangi, o czym była już mowa, wielkiej metafory XIX stulecia. Norwid eksponuje za jej pośrednictwem nadrzędne cechy epoki: nieautentyczność wyrazu poszczególnego człowieczego Ja, pozorność kontaktów międzyludzkich, marionetkowość życia społecznego, widząc w tym bezpośrednie konsekwencje zagubienia ideału prawdy, twórczości i wolności, zapomnienia o transcendentnych podstawach istnienia, słowem: o metafizycznej całości, o „tajemnicy świętej rzeczywistości” (DW IV, 51). Tam, gdzie dominują puste formy, puste w sensie egzystencjalnym, epistemologicznym, metafizycznym, tam karleje kultura, nieuchronnie popadając w trywialność lub bezrefleksyjną, czysto powierzchowną repetycję wzorów – twierdzi Norwid. Tam też zasadne stają się pytania o przyszłość cywilizacji, o jej żywotność, kreatywność, oryginalność. W *Za kulisami* stawia je oczywiście Omegitt, głęboko doświadczający jałowości współczesnego mu

³⁸ Motyw kamienia wykorzystywany jest w *Tyrteju* wielostronnie (w dyskursie cywilizacyjnym, politycznym, miłosnym, metapoetyckim), czego dowodzi Christian Zehnder (Ch. Zehnder, *Tyrteizm jako eksperyment Norwida*, [w:] *Dramaty Cypriana Norwida...*, dz. cyt., s. 84–100).

świata i konstatujący jego upadek dosadnymi słowami: „Cywilizacja europejska jest bękarcią... [...] Dlatego, że wszystkie *inteligencje praktyczne* są niechrześcijańskie – a wszystkie chrześcijańskie są niepraktyczne!...” (DW IV, 88). Bohater nie poprzestanie jednak na słowach, podejmie publiczną próbę skłonienia współczesnych do rzetelnego rozpoznania jakości ich życia. Podsuwając im zwierciadło *Tyrteja*, którego tytułowy bohater demaskuje martwość cywilizacji spartańskiej, będzie chciał wstrząsnąć sumieniami publiczności teatralnej, skłonić ją do aktu samopoznania i oceny. Upodobni się w tym do Hamleta organizującego teatralny spektakl z zamiarem, jak pamiętamy, obnażenia moralnej kondycji dworu w Elsynorze³⁹. Ale działania Omegitta można też interpretować przez pryzmat specyficznego dla Norwida postrzegania teatru jako wyjątkowo ważnego organu życia społecznego, odpowiedzialnego za indywidualną i zbiorową autorefleksję, a w efekcie za formowanie człowieka i wspólnoty. W przedmowie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* Norwid stwierdzi, iż współczesny dramat (*la haute-comédie* lub biała tragedia) „otwiera pole do budującego działania wobec chrześcijańskiego społeczeństwa”, ma być „periodem *obejrzenia-się-społeczności* całej i z jej najsluszniejszej wyżyny na *samą siebie*” (DW VI, 110). Sytuacja, w której „*cywilizacyjna-całość-społeczna*, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się”, wykazuje analogie do paideutycznego oddziaływania antycznego teatru, gdyż „strona *święta, budująca, religijna* starożytnej tragedii nie ustała wcale ani może ustać” (DW VI, 110).

Choć zwierciadlane ściany, pośród których toczy się akcja *Za kulisami*, zdają się zachęcać do pogłębionej autorefleksji⁴⁰, to jednak uczestnicy maskarady nie podejmują tego wyzwania. Omegitt, niezrozumiany i bezsilny, opuszcza przestrzeń teatru być może jako ostatni (wszak omega to ostatnia litera alfabetu greckiego) w tym świecie autentyczny artysta, przekonany o wartości sztuki czerpiącej ze źródeł sacrum i prawdy oraz mającej na celu wielostronne doskonalenie człowieka.

Norwidowska analiza cywilizacji ma w *Tyrteju – Za kulisami* wymiar uniwersalny, jednak czynione przez autora aluzje do polskich realiów kulturowych pozwalają dostrzec w tym utworze także krytyczny komentarz na temat sytuacji Polski pogrążonej w politycznej niewoli. Kwestia ta podnoszona jest przede wszystkim w *Za kulisami*, gdzie Norwid oddaje atmosferę terroru panującego w Warszawie – przy pomocy masek konspiratorów i szpiegów, konformistów, zdrajców i Rosjan kreuje wizję świata społecznego, którego struktury i hierarchie wartości uległy deformacji. Dobrze odzwierciedla ten stan rzeczy estetyka groteski, intensywnie obecna w scenach maskaradowych, a także specyficzna konstrukcja dialogów, w których krótkie, rwane, często mijające się wypowiedzi ujawniają zaburzenia w relacjach interpersonalnych, są wyrazem niedostatków w sferze komunikacji społecznej, oznaką rozbicia społecznej całości. Powszechne

³⁹ Uwagi o spektaklu *Tyrteja* jako Szekspirowskiej „pułapce na myszy” sformułowali Tadeusz Makowiecki i Irena Sławińska (T. Makowiecki, I. Sławińska, *Za kulisami „Tyrteja”*, dz. cyt., s. 58–59).

⁴⁰ Norwid podkreśla znaczenie aktu samopoznania również poprzez zacytowanie sentencji Abelarda: „*Scito te ipsum...*” (DW IV, 105), pojawiającej się w tytule słynnego dzieła filozofa. Warto dodać, że grecki odpowiednik tej sentencji, czyli „*gnothi seauton*”, widniał nad portykiem świątyni Apollina w Delfach.

zamaskowanie, czyli brak jawności, staje się wedle Norwida poważnym problemem polskiego życia zbiorowego. A bez jawności rozwój cywilizacji nie jest możliwy, co potwierdzają dyskursywne wypowiedzi pisarza.

POSZUKIWANIE CZŁOWIEKA

Wśród postaci pojawiających się w *Za kulisami* znajduje się maska określona przez Norwida mianem Diogenesa. Imię to nie jest z pewnością przypadkowe, gdyż dzięki temu wyborowi autor wskazuje na znaczący dla problematyki dramatu kontekst filozoficzny. Diogenes z Synopy (około 413–323 p.n.e.), kilkakrotnie przywoływany w twórczości Norwida⁴¹, był, o czym warto przypomnieć, jednym z czołowych przedstawicieli filozoficznego cynizmu w epoce hellenistycznej, czyli w okresie cywilizacyjnego kryzysu, gdy zasadniczo zmieniały się nie tylko warunki życia społeczno-politycznego, ale także aksjologiczne fundamenty ludzkiego istnienia. W tym burzliwym i trudnym czasie myśliciel z Synopy uchodził za doskonałe wcielenie cynicznego mędrca, nieugiętego w dążeniu do prawdy, niezłomnego w moralnym formowaniu swych współczesnych. Jego barwna biografia, przekuta następnie w legendę, ukazuje spektakularny sposób życia, w którym nonkonformizm, naruszanie społecznych hierarchii, ironiczne obnażanie fałszu i głupoty stają się metodą nauczania cnoty. Szczególnie dobrze zapamiętanym zachowaniem Diogenesa było przechadzanie się w biały dzień z latarnią w rękę i usilne poszukiwanie człowieka. W *Za kulisami* maska Diogenesa powtarza ten gest – krąży wśród uczestników maskarady, by poprzez rozmowy z nimi doprowadzić w końcu do wskazania prawdziwego człowieka, którym okazuje się... carski urzędnik Sofistoff przebrany za Abelarda. Na jego widok Diogenes gasi swą latarnię, mówiąc: „Oto i człowiek!... [...] *To on!* – *on* – niechybnie – – Inaczej nie wdziewałby maski ze wschodem słońca...” (DW IV, 102). To ewidentnie błędne rozpoznanie jest przejawem Norwidowej ironii, podważającej efektywność tego typu poszukiwań w świecie pełnym pozorów i fałszu, a więc czyniącym poznanie prawdy zadaniem co najmniej karkołomnym, jeśli nie niemożliwym do wykonania. Zarazem jednak Diogenes Norwida pośrednio zdobywa się na wskazanie uniwersalnego wzoru człowieczeństwa, stawiając znamienne pytania odnośnie do bohatera tragedii Omegitta: „*A wyświstany «Tyrtej»* gdyby po tysiącach lat znalazł się tu, cóż oglądałby lub zagał na maskaradzie żywota?”; „*A wyświstany «Tyrtej»* gdyby po lat tysiącach znalazł się tu, na tej żywota maskaradzie, cóż przeniósłby nad wszystko?...” (DW IV, 92–93). W myśl przytoczonych wypowiedzi Tyrtej ma rysy człowieka wiecznego, przekraczającego granice epok i kultur, zdolnego do spojrzenia na świat z niezbędnego dystansu poznawczego i moralnego. To on, jako ucieleśnienie pewnego zespołu wartości, zdaje się wyobrażeniem prawdziwego człowieka.

Tak więc poszukiwanie człowieka nie ogranicza się w *Za kulisami* do działań Diogenesa. To przede wszystkim problem Omegitta, który w swym *Tyrteju* tworzy wizerunek człowieka pełnego i dojrzałego, harmonijnie syntetyzującego różne

⁴¹ Motywem diogenejskim w twórczości Norwida poświęciłam osobny artykuł: A. Zioliwicz, *W stronę Diogenesa. Z problemów Norwidowskiej koncepcji kultury*, „Wiek XIX” 2015, s. 359–378.

dziedziny ludzkiego doświadczenia, zarazem poety i obywatela, przewodnika w procesie cywilizacyjnych przemian, przeczuwającego zbliżanie się ery chrześcijaństwa i chrześcijańskiej koncepcji osoby ludzkiej. U jego boku autor stawia Egineę, czyli kobietę zupełną, która stanowi dopełnienie Tyrteja zarówno w sferze życia prywatnego (to kochająca i oddana towarzyszka), jak i w jego aktywności publicznej (przedstawiana jest jako koryfeja chóru i przyrównywana do areopagu: „[...] cały Areopag!... w tej tu niewieściej piersi jest”; DW IV, 59)⁴². Na tle scenicznego obrazu doskonałego męża i doskonałej niewiasty porażka Omegitta zyskuje głębszy sens – to nie tylko klęska „wyświstanego” dramaturga, ale również człowieka, który nie znajduje w otaczającym go świecie warunków do rozwoju osobowego, do osiągnięcia osobowej pełni. Teatralna kłapa pociąga za sobą klęskę w miłości – zaręczyny z Lią nie dochodzą do skutku, co więcej, ukochana natychmiast zmienia obiekt swych uczuć⁴³. A ponieważ miłość stanowi według Norwida fundament życia społecznego, to jej utrata jest równoznaczna z utratą nadziei na zintegrowanie jednostki ze społeczeństwem; w przypadku Omegitta skutkuje społeczną alienacją. Nie bez powodu autor dramatu odwołuje się tu do sytuacji zaręczyn (zresztą nie tylko w tym utworze), bo tradycyjnie zaręczyny mają w kulturze wymiar rytualny, stanowią jedną z form obrzędów przejścia, to znaczy obrzędów w symboliczny sposób wyrażających zmianę statusu społecznego jednostek (a także grup społecznych) w przełomowych momentach życia, finalnie zaś prowadzących do ich ponownego włączenia w społeczność, lecz na nowych zasadach, w nowej roli społecznej⁴⁴. W *Za kulisami* obrzęd nie zostaje jednak dopełniony, co oczywiście w sferze znaczeń wykracza poza jednostkowe losy bohatera dramatu, a wiąże się ściśle z generalnymi pytaniami Norwida o przyszłość człowieka i tworzonej przezeń kultury. Kto przejmie w fazie kryzysu stery cywilizacyjnej nawy: istoty zamaskowane, wewnętrznie martwe, urzeczowione, a może jednak ludzie żywi i twórczy, obdarzeni samoświadomością, autentycznością, działający na rzecz duchowego rozwoju ludzkości? Jednoznaczna odpowiedź nie pada, ale pojawia się w dziele ważna diagnoza XIX wieku – okazuje się on czasem decydującej próby, przełomowym momentem zmagania o ocalenie antropologicznych i cywilizacyjnych pryncypiów. W poprzedzającym *Tyrteja* wierszu (*W pamiętniku*), w którym podróż przez różne kultury i epoki ukazana zostaje jako prowadząca do piekła współczesnego świata, znajdziemy strofy dobrze oświetlające ten problem:

42 O konieczności zaistnienia w literaturze polskiej kobiet „istotnych i całych” Norwid pisał między innymi w *Białych kwiatach*, czyniąc ten problem częścią swej koncepcji dramatu. Wyjątkowe znaczenie postaci kobiecych wynika według pisarza stąd, że kobieta ma do spełnienia określoną misję społeczną. Jest ona bowiem, jak stwierdzał w liście do Marii Trębickiej: „[...] jedynym realnym węzłem między pojedynczą osobą a zbiorową” (PWsz VIII, 288). A będąc „[...] najżywszym węzłem pomiędzy samotnym Ja a publicznym My, stawia się pierwszą kapłanką naturalnie immolującą egoizm i dającą ugruntowanie zbiorowemu ciału społecznemu” (PWsz VI, 653). Kobieta, mówiąc inaczej, „u-osobia całokształt społeczności” (PWsz IX, 49).

43 Dostrzegano w tym aluzję do małżeństwa Marii Kalergis z Siergiejem Muchanowem, prezesem Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych, które zostało zawarte w 1863 roku.

44 Dodajmy, że również karnawał jest świętem opartym w różnych kulturach na scenariuszu obrzędu przejścia. Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006 (prwdr. 1909); J. Maisonneuve, *Rytuały dawne i współczesne*, tłum. M. Mroczek, Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995; R. Kasimow, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia*, tłum. B. Chmielewska, [w:] *Karnawał*, dz. cyt., s. 281–290.

Wtedy to próba jest, wtedy jest waga,
Ile? nad sobą wzięłeś panowania;
Wartość się twoja ci odślania naga –
I oto widzisz, ktoś-ty?... bez pytania.
(DW IV, 17)

To, jaki będzie rezultat owej próby – czy „popiół tylko zostanie i zamęt”, czy też na dnie popiołu pojawi się „gwiaździsty dyjament, / Wiekuistego zwycięstwa zaranie!...” (DW IV, 17) – zależy, jak sugeruje Norwid, nade wszystko od jakości naszego człowieczeństwa, które wymaga nieustannie autorefleksji i doskonalących je ćwiczeń. Jeśli faktycznie jest tak, że wszyscy jesteśmy aktorami teatru świata, to jednak mamy możliwość wyboru sposobu grania roli: pojawiający się na maskaradzie żywota Omegitt publicznie ukazuje przecież swe autentyczne oblicze, prezentuje bez użycia maski swą artystyczną i ludzką tożsamość.

BIBLIOGRAFIA

- Halkiewicz-Sojak, Grażyna. „«Chrześcijańska drama» na styku kultur. O dyptyku Norwida «Tyrtej», «Za kulisami»”. W: Grażyna Halkiewicz-Sojak. *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2010.
- Junkiert, Maciej. *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2012.
- Kasimow, Rustam. „Poetyka karnawału i obrzędów przejścia”. Tłum. Barbara Chmielewska. W: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. Wojciech Dudzik. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2011.
- Lijewska, Elżbieta. „Liryka w dramacie Norwida. O muzyczności *Tyrteja* i *Za kulisami*”. *Studia Norwidiana* 20–21 (2002–2003).
- MacAloon, John J., red., *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*. Tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2009.
- Makowiecki, Tadeusz, Irena Sławińska. „Za kulisami «Tyrteja»”. W: Konrad Górski, Tadeusz Makowiecki, Irena Sławińska. *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń: Księgarnia Naukowa T. Szczęsny i S-ka, 1949.
- Sawicki, Stefan. „Tyrteusz Wielki Norwida”. W: Stefan Sawicki. *Norwida walka z formą*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Świontek, Sławomir. *Norwidowski teatr świata*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Toruń, Włodzimierz. „Historyczne konteksty dyptyku dramatycznego «Tyrtej – Za kulisami»”. W: *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*, red. Wiesław Rzońca, Karol Samsel. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki, 2019.
- Trojanowiczowa, Zofia. „Tyrteizm”. W: *Słownik literatury XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa. Warszawa: Wydawnictwo Ossolineum, 1991.
- Trybuś, Krzysztof. „Teatr świata w starych i nowych dekoracjach”. W: Krzysztof Trybuś. *Stary poeta. Studia o Norwidzie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2000.
- Zach-Błońska, Joanna. *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*. Kraków: Universitas, 1993.
- Zehnder, Christian. „Tyrteizm jako eksperyment Norwida”. W: *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*, red. Wiesław Rzońca, Karol Samsel. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki, 2019.

Ziołowicz, Agnieszka. „Norwidowski dramat wieloperspektywiczny”. W: Agnieszka Ziołowicz. *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu. Kraków: Universitas, 2002.

Data wpłynięcia: 10 lutego 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 22 października 2021 r.

THE MASQUERADE OF LIFE. ON NORWID'S TYRTEJ – ZA KULISAMI

This article discusses one of the most polyphonic works by Cyprian Norwid – the dramatic diptych *Tyrtej – Za kulisami* [*Tyrtej – Behind the Scenes*], proposing a multifaceted interpretation. Given that the compositional chaos and gaps in the manuscript gave rise to the textual and editorial disputes that proved critical for the interpretation of the work, this paper first focuses on the manuscripts of both plays and their most recognised editions (by Zenon Przesmycki, Juliusz W. Gomulicki, and by Julian Maślanka). Second, it examines the attitude of Norwid's diptych to dramatic forms and traditions, including ancient tragedy, different variants of comedy, Romantic tragedy, music drama, nativity play, and cultural performance. The analysis of the ideological layer sheds some light on several issues such as: the condition and the mission of the poet (the confrontation of Tyrtaeus [Tyrtaios, *Tyrtej*] with the contemporary poet Omegitt as Norwid's interpretation of the concept of poetry), questions about the nature and development trends of human civilisation (the confrontation of the formation systems of ancient Athens, Sparta, and the 19th-century population as an expression of the author's historiosophical pessimism), and the anthropological reflection inspired by Diogenes of Sinope, referred to in *Za kulisami*, and his 'search for an honest man' (as Norwid's critique of the human condition in the 19th century and the expression of his anthropological ideal).

SŁOWA KLUCZOWE: Cyprian Norwid, dramat, widowisko kulturowe, koncepcje poezji, cywilizacja i antropologia XIX wieku

KEY WORDS: Cyprian Norwid, drama, cultural performance, concepts of poetry, 19th-century civilisation and anthropology