

KRZYSZTOF MROWCEWICZ*

Powidoki Norwida – *Pierścień Wielkiej-Damy*

Dziewiątego kwietnia 1821 roku
urodził się w Paryżu Charles Baudelaire

Jedenastego listopada (według kalendarza gregoriańskiego)
urodził się w Moskwie Fiodor Dostojewski

Dwudziestego czwartego września w miejscowości Laskowo-Głuchy
urodził się Cyprian Norwid

U schyłku tegoż roku, dwunastego grudnia
urodził się w Rouen Gustave Flaubert

Rok 1821 to był dziwny rok. Rok politycznie spokojny, choć zamykający pewną burzliwą epokę – na Wyspie Świętej Heleny zmarł bowiem ten, który niedawno trząsł jeszcze całym ówczesnym światem – Napoleon Bonaparte. Ale – jak widać z powyższego wyliczenia – był to przede wszystkim rok wyjątkowy dla europejskiej literatury. Baudelaire, Dostojewski, Norwid, Flaubert. Paryż, Moskwa, Normandia, wreszcie mazowiecka wieś, nie tak przecież odległa od Warszawy

Zestawienie tych miejsc i dat nie jest tylko retorycznym wykorzystaniem przypadkowych wydarzeń. Baudelaire, Dostojewski, Norwid i Flaubert należą do jednego pokolenia, ale zarazem do zupełnie innych stylów, tendencji, a nawet epok literackich. Baudelaire’a określa się jako wielkiego ojca (*magnus parens*) nowoczesnej liryki. Baudelaire patrzy w przyszłość. Dostojewski tworzy nowy model realistycznej powieści, który stanie się punktem odniesienia dla całej literatury XX wieku. Flaubert uchodzi nieprzerwanie od ponad 100 lat za mistrza realizmu, a zarazem prekursora powieści nowoczesnej, w której stopniowo coraz mniej ważna staje się akcja, a pisarz, pozostając niezwykłym artystą słowa, zbliża się do roli skrupulatnego analityka ludzkich uczuć, namiętności, by wreszcie – zniechęcony ostatecznie do człowieka – stać się kronikarzem ludzkiej głupoty, zgrabnie łącząc formę powieści z esejem. Ostatni utwór Flauberta, *Bouvard i Pécuchet*, zdaje się patronować modernistycznym eksperymentom, rozbijającym tradycyjną strukturę powieści.

Jak na tle tych gigantów literatury europejskiej przedstawia się nasz Norwid? Za życia – poza krótkim, młodzieńczym okresem względnej popularności – praktycznie

* Prof. dr hab. Krzysztof Mrowcewicz (kmrowcewicz@interia.pl), Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

niedostrzegany lub postrzegany jako dziwak, który raczy czytelników bredniami chorego umysłu i to na dodatek w bełkotliwej formie, tak dalekiej od potoczystego i krzepkiego języka uznanych wieszczów.

Józef Ignacy Kraszewski, pisarz i krytyk, śledzący na bieżąco nową literaturę europejską, po lipskiej edycji jedynej wyboru poezji Norwida, który ukazał się za życia poety (*Poezyje*, 1863), pisał:

*Norwid w ostatnich swych poezjach dorzwał się na sławie swej [...] Szanuję pocziwego fantastyka Norwida, ale jako poecie nie jestem w stanie poradzić nic. Nie ma nakładcy, co by go chciał dziś nabyć [...] Norwid; to imię już jest synonimem dziwactwa, nie usprawiedliwionego bynajmniej równym mu talentem, bo dziwactwo przerosło o wiele talent i zjadło go*¹.

Tę opinię podzielali też badacze literatury z pokolenia pozytywistów. Tak potraktował np. Norwida Stanisław Tarnowski:

*Romantyczność tandetna, poniewierana i dodzierana przez pisarzy i pisarków czwartego i piątego rzędu [...], ta romantyczność w upadku, płodna niezmiernie w fantazje dramatyczne, w poetyczne powieści, zakochana w tajemnicach i półcieniach [...], a reprezentowana przez legion nazwisk, anonimów i pseudonimów: Zielińskich, Sowów, Żyglińskich, Norwidów i „tutti quanti”, ta romantyczność żyła jedynie [...] sztukami i efektami*².

Wtórował mu sam Henryk Sienkiewicz: *Nie, do śmierci nikt we mnie nie wzmówi, żeby Norwid był wielkim poetą [...] Norwida nie skrzywdzę, kiedy powiem, że mozolna forma jest jego śmiertelnym grzechem*³.

Obecność Norwida w polskiej kulturze zaczyna się od początku XX wieku, kiedy to Zenon Przesmycki, używający pseudonimu Miriam, w założonym przez siebie czasopiśmie „Chimera” zaczął publikować teksty zapomnianego poety. „Odkrycie” Norwida zbiegło się w czasie z okrzepnięciem polskiego modernizmu, który musiał się przede wszystkim określić wobec wielkiej literatury romantycznej. W słynnej książce Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* modernizm był rozpoznawany jako powracająca fala romantyzmu, stąd określano go nawet terminem „neoromantyzm”⁴. Nie odpowiadało to z pewnością nowemu pokoleniu, któremu ciążyły minione, choć przecież wielkie, autorytety, a literacka hierarchia, która zdawała się raz na zawsze ustanowiona, była coraz bardziej krępująca. Szukano więc twórcy spoza kanonu, który mógłby być ogniwem pośrednim, wielkim patronem Młodej Polski, *nowej sztuki*.

¹ C. Norwid, *Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. I, Warszawa 1980, s. 112.

² Ibidem, s. 125.

³ Ibidem, s. 131.

⁴ Zob. E. Korzeniewska, *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2, s. 407.

W roku 1884 ukazało się słynna książka Paula Verlaine’a *Poètes Maudits* (*Poeci przeklęci*; drugie, rozszerzone wydanie w roku 1888), prezentująca twórców żyjących pod prąd, skonfliktowanych z rzeczywistością, często tworzących na granicy zdrowia psychicznego, pogrążonych w nałogach, nieprzestrzegających norm zarówno artystycznych, jak i społecznych, a zarazem wybitnych, co jednak miała ujawnić dopiero *Przyszłość: Korektorka-Wieczna*⁵. Francuzi mieli więc Rimbauda i Verlaine’a, do których dołączono potem Baudelaire’a, Lautremonta i Nerval, Niemcy Hölderlina, Anglicy Blake’a. A my? Do tej roli znakomicie nadawał się właśnie Norwid – nierozumiany, wyszydzany, biedny, chory, na wpół głuchy, uzależniony od alkoholu, a zarazem z błyskiem geniuszu. Pisał więc Miriam:

[...] *duchy genialne* [...] *nie znają kuglarstw, nie wiedzą, co to kompromis, nie narzucają się tłumowi, pierzchają od banalnego lub brutalnego zgiełku wydarzeń, zbrodniczo nie dostrzegają wielkości, nie schlebiają, nie żebrzą o poklask i, zapatrzone w inne światy, nie myślą przede wszystkim, aby „być przystępnymi” – więc może nigdy nie było tyłu, co w naszym wieku, „przeklętych”, jak Verlaine ich nazywa, tyłu zapomnianych olbrzymów, tyłu niewymownych twórców, odrzuconych, nieuznanych i nieznanymi prawie*⁶.

Był przy tym Norwid „zagubionym ogniwem” – ostatnim romantykiem, uwikłanym w spór ze swoim czasem. W ujęciu współczesnej badaczki:

*Norwid jest nie tylko dziedzicem romantyzmu, ale i pierwszym z jego namiętnych krytyków. Głęboko uwewnętrznione przejęcie tradycji, a jednocześnie świadomość konieczności buntu wobec literackich pęt wielkiej spuścizny, dławiącej oryginalność [...] złożyły się na podwójny stosunek Norwida wobec romantyzmu, stosunek dziedzica i zbuntowanego, wolnego od rozpowszechnionej choroby naśladowania wieszczów, od epigonizmu*⁷.

Za publikacjami w „Chimerze” przyszły wydania dzieł Norwida. *Pisma zebrane* poety zaczęły ukazywać się od roku 1911 w opracowaniu odkrywcy poety, Miriama. Ich edycję przerywały dwie wojny. Ostatecznie kompletnego – przy aktualnym stanie wiedzy – wydania podjął się Juliusz Wiktor Gomulicki, który w latach 1971–1976 opublikował *Pisma wszystkie* Norwida (11 tomów).

Jawi się w nich Norwid jako artysta kompletny – nie tylko poeta, ale i dramaturg, prozaik, pisarz polityczny, polemista, świetny epistolograf i myśliciel. Dodajmy do tego prace plastyczne Norwida i już możemy mówić nawet o artyście uniwersalnym. Oczywiście na tym wizerunku nie brakowało pewnych rys i pęknięć. Wybitny badacz litera-

⁵ Fraza z wiersza Norwida *Do Walentego Pomiana*; cyt. za: *Pisma wybrane*, op. cit., s. 303.

⁶ Z. Przesmycki-Miriam, *Los geniuszów*, „Chimera”, 1901, z. 1, s. 11–12.

⁷ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 2003, s. 224.

tury i krytyk z przełomu XIX i XX wieku Piotr Chmielowski przestrzegał: *Miriam wydrukował słabe rzeczy Norwida, które ujawniają tylko umysł zmanierowany, zmanierowanego stylistę, gadatliwego w sposób najnieznośniejszy, bo nudny*⁸.

I nie da się tego ukryć. Pasowany na „czwartego wieszca”⁹ Norwid był twórcą bardzo nierównym. Zdarzały mu się utwory świetne, ale także kompletnie nieudane, był genialny i irytujący zarazem, manieryczny (we własnej manierze) i oryginalny.

W powszechnej świadomości Norwid to przede wszystkim liryk. W roku 1866 przygotował do druku starannie przemyślany zbiór swoich stu wierszy zatytułowany *Vade-mecum*, którego niestety nie udało mu się opublikować. Impulsem do podjęcia się tego zadania było ukazanie się (w aurze wielkiego skandalu) tomu poezji Baudelaire’a *Kwiaty zła* (1857; cykl 100 wierszy). Bo też drogi tych poetów-rówieśników mogły się przecinać. Wiadomo, że Norwid czytał Baudelaire’a. Ślady tych lektur rozsiane są w wielu jego utworach¹⁰.

Spróbujmy jednak porównać *Vade-mecum* i *Kwiaty zła*. Ideowo Baudelaire’a i Norwida dzieli przepaść. Baudelaire to poeta buntu, zafascynowany złem, brudem, seksem, burzący kulturowe konwencje. Norwid to chrześcijański providencjalista, szanujący tradycję, miłośnik klasycznej triady: Prawda–Dobro–Piękno, którą uzupełnia jeszcze elementem czwartym – Pracą. Ale konwencjonalny, chciałoby się rzec: staroświecki Norwid bywa w *Vade-mecum* o wiele bardziej awangardowy pod względem formy niż, tworzący w duchu parnasizmu, prenowoczesny Baudelaire. Forma wierszy Norwida kształtuje się w opozycji do romantycznego wielo- i łatwomówstwa, do romantycznych marzeń o poezji wracającej do swoich muzycznych korzeni, poezji śpiewnej, co potem nieznośnie wypaczyła rzesza epigonów. Norwid, choć bywa rytmiczny, gdy tego potrzebuje, woli rytmy łamać, woli wprowadzać niespodziewane pauzy, przemilczenia, sygnalizowane przez własną, osobliwą interpunkcję. Ważniejsze jest bowiem powiedzenie dokładnie tego, co się chce powiedzieć, niż powiedzenie czegoś pięknie, bo „pięknie” będzie wówczas znaczyło: „nieprawdziwie”, czyli „brzydko”, pozorna brzydota zaś – przez prawdę – stanie się prawdziwym pięknem. Ujął to Norwid w słynnym programowym wierszu *Ogólniki*, otwierającym *Vade-mecum*:

*Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,
Jeden – wiecznie będzie wysoki:*

⁸ P. Chmielowski, „Chimera”, „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 2. s. 137.

⁹ Dziś nawet na trzeciego, bo Krasiński, ze względu na kontrowersyjne poglądy, jest coraz bardziej marginalizowany.

¹⁰ Zob. np. M. Siwiec, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2004, z. 4, s. 195–214; W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 160–172.

*Odpowiednie dać rzeczy – słowo!*¹¹

Oryginalny zapis wiersza zmusza do trudnej, rzecz by można „chropowatej” lektury. Przystanki, pauzy, półpauzy, majuskuła, dzielenie słów. – Norwidowe dziwactwa. Bo liryka nie jest – zdaniem poety – jak myśli ogół:

*...mazurkiem i tętnem pańszczyźnianych cepów na klepisku [...] oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę „Trzeciego maja” mazurkiem podrygiwać w butach palonych – ram, tam, tam! ram, tam, tam!*¹²

Norwid-artysta porównuje wiersz do rzeźby, którą zresztą pojmuje zadziwiająco nowocześnie:

*W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary. Barbarzyńcic tylko zdejmą te nożem z gipsu i psowa całość. A zaprzysięgam się Wam, że to, co Polacy zwą liryką, jest siekanką i mazurkiem!*¹³

Norwid jest więc zarazem nowoczesny i konserwatywny. Dostatecznie nowoczesny formalnie, dostatecznie skomplikowany i „ciemny”, by ten konserwatyzm skutecznie ukryć.

Modernistyczne odkrycie Norwida nie przyniosło raczej prób kontynuacji jego idei (traktowanych dosyć wybiórczo przez kolejne pokolenia) czy też polemiki z jego myślą. Po studium Cezarego Jellenty *Cyprian Norwid. Szkic syntezy* (1909), w którym krytyk dostrzegał atrakcyjność poety przede wszystkim w jego fascynującej hermetyczności, przyszła diagnoza Wiktora Gomułickiego¹⁴, który zwracał uwagę na rozdziew między pomijanym Norwidem-myślicielem a Norwidem nie zawsze fortunnym poetą, bo, zdaniem krytyka, owa „hermetyczność” wynikała raczej ze słabości warsztatu poetyckiego:

*Gdy modernizm, nowych dróg szukający, a od urodzenia ślepy i głuchy, wykrzywił, spotwarzył i zdziwaczył piękna formę poetycką, nastąpiło w tej sferze popularne dziś „przewartościowanie”. I oto: duchowe kalectwo Norwida stało się nagle – modnym, poszukiwanym i wielbionym wyrazem!*¹⁵

Trudno dziś zgodzić się z diagnozą Gomułickiego. Nie ulega wątpliwości, że Norwidowi, jak każdemu poecie, zdarzały się „kalectwa” i nieudolności, ale forma jego wierszy wpłynęła znacząco na rozwój polskiej poezji. Dotyczy to nie tylko jej nurtów awangardo-

¹¹ Norwid, *Pisma wybrane*, op. cit., s. 271.

¹² Ibidem, t. V, s. 612.

¹³ Ibidem, s. 609.

¹⁴ Chodzi o ojca przyszłego wydawcy pism Norwida, Juliusza Wiktora.

¹⁵ Cyt. za: M. Kryś, „Więcej rozłamań” – recepcja twórczości Cypriana Kamila Norwida w latach 1905–1910, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2019, z. 1, s. 76.

wych, nastawionych na operacje dokonywane na języku (od Przybosa do Tymoteusza Karpowicza), ale także na przedstawicieli nurtu głównego, w którym można umieścić takich twórców jak: Miłosz, Herbert, Szymborska czy Różewicz¹⁶.

Pozycja Norwida jako liryka jest więc w naszej literaturze niekwestionowalna, choć dosyć łatwo zauważyć, że recepcja jego twórczości staje się stopniowo coraz bardziej uproszczona, a nawet zrytualizowana. Wszyscy przyznają, że Norwid *wielkim poetą był*, ale mało kto podejmuje z nim twórczy dialog. Stał się Norwid świetnym magazynem cytatów – charakterystyczną cechą jego stylu była bowiem gnomiczność, dążenie do zwięzłego sformułowania prawd ogólnych – często przytaczanych w całkowitym oderwaniu od kontekstu literackiego i ideowego. Stał się też Norwid – myśliciel niejako *ex definitione* własnością przede wszystkim kręgów katolicko-konserwatywnych, co można uznać za sytuację naturalną, ale zarazem dla poety niebezpieczną, bo spychającą go na margines – w stronę sporów polityczno-ideowych.

Uznaniem cieszy się dziś także proza Norwida (np. *Czarne kwiaty*, *Białe kwiaty*, *Ad leones!*, *Tajemnica Lorda Singleworth*), choć trudno ją zestawiać z wielkimi osiągnięciami narracyjnymi tej epoki. Przy całym szacunku do Norwida, nie jest on ani Dostojewskim, ani Flaubertem. Jego krótkie formy prozatorskie, opierające się często na *parabolizacji* opisanych w realistycznej konwencji *zdarzeń*¹⁷, to boczna odnoga wielkiej prozy realistycznej. Można w niej widzieć załączek literatury nowoczesnej, można też dostrzegać ślepy tor.

Za porażkę (przynajmniej w wymiarze teatralnym) należy uznać Norwidowski dramat. A przecież – o czym często się zapomina – Norwid pisał teksty dramatyczne od wczesnej młodości aż po schyłek życia, czyli przez blisko 40 lat. Na początku był niezachowany *Patkul* (ok. 1842), na końcu *Miłość-czysta u kąpieli morskich* (ok. 1880)¹⁸. W sumie Norwid napisał prawdopodobnie 17 dramatów, w tym dziesięć, które znamy jako ukończone.

Poeta żywił przy tym przekonanie, że jak nikt rozumie sztukę dramatyczną, poczawszy od struktury mowy, która dla niego zawsze ma charakter roz-mowy: *...mowa [...] musi być nieodzownie dramatyczną*. Podobnie jak u Dostojewskiego¹⁹, słowo ma być, według Norwida, z natury dialogowe: *Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo*

¹⁶ T. Skubalanka, *Norwid a poezja współczesna. Szkic stylistyczny*, „Colloquia Litteraria UKSW” 2008, z. 4–5, s. 171–191.

¹⁷ I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2, s. 471–479.

¹⁸ K. Braun, *Wstęp* [w:] C. Norwid, *Cztery dramaty*, Wrocław 2019, s. XXXII; Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 58, 583.

¹⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 273–403.

z duchem rzeczy²⁰. Dlatego Norwid krytycznie, zaskakująco krytycznie wypowiada się o polskim dramacie romantycznym:

Śp. Zygmunta [Kraśińskiego – KM] *grać nie można – ubałwochwalony Mickiewicz nigdy scenicznego ładu nie podjął – acz zapewne by potrafił [...] Juliusz* [Słowacki – KM], *gdyby nie był rozdrażniony i opracował był swe tak zwane dramata, byłoby to piękne – tak jak są, są to amfidramatyczne arcydzieła*²¹.

Sobie przypisuje zaś wielką sceniczną świadomość. O dwóch swoich ostatnich dramatach pisze wprost: *Oba te dzieła dramatyczne są pisane dla sceny i w dle jej technicznych warunków*²², a we wstępie do jednego z nich dodaje, że zadaniem pisarza dramatycznego jest stworzenie dzieła, *które by nie mniejszy dla osobnego czytania i dla gry scenicznej przedstawiały interes*²³.

Niestety, *późni wnukowie* nie podzielili jego zdania, choć badacze wielokrotnie podkreślali wyjątkową świadomość teatralną poety²⁴, co tylko w niewielkim stopniu przekładało się na teatralną recepcję jego dzieła. Oczywiście dramaty Norwida są ciekawe zarówno pod względem ideowym, jak i formalnym, ale zdecydowanie bardziej nadają się – wbrew deklaracjom poety – do czytania niż na scenę.

Dlaczego tak się stało? Przyjrzyjmy się najciekawszej – przynajmniej w moim mniemaniu – sztuce poety.

Pierścień Wielkiej-Damy jest to jedyny zachowany w całości pełnospektaklowy dramat z dojrzałej fazy jego twórczości²⁵. Utwór poprzedza ważny autorski wstęp, w którym Norwid formułuje swój program dramatyczny. Przede wszystkim odżegnuje się – nie przypadkiem – od biograficznych interpretacji tekstu (co i tak rzetelny badacz musi zrobić). Następnie wyraża przekonanie, że w XIX wieku sztuka nie zatraciła zupełnie swojej sakralnej funkcji, którą w pełniła antyku. Szczególną rolę ma dziś do odegrania dramat, który pozwala przejrzeć się ludziom jakby w lustrze, jest okazją do *obejrzenia się społeczności całej i z jej najślusniejszej wyżyny na samą siebie*, co powinno prowadzić do *zwrotu sumienia*²⁶.

²⁰ C.K. Norwid, *Pisma wybrane*, t. IV, s. 361.

²¹ Ibidem, t. V, s. 679.

²² Ibidem.

²³ C.K. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy* [w:] *Cztery dramaty*, oprac. K. Braun, Wrocław 2019, s. 281; wszystkie cytaty z dramatu na podstawie tej edycji.

²⁴ Zob. np. I. Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983; idem, *Wstęp* [w:] C.K. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy*, Wrocław 1990, szczególnie s. XI–XXI; K. Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971; idem, *Wstęp*, [w:] *Cztery dramaty...*, op. cit., s. XLV–CXXXVIII.

²⁵ K. Braun, *Wstęp*, [w:] *Cztery dramaty...*, op. cit., s. LXXXIII.

²⁶ C.K. Norwid, *Pierścień...*, op. cit., s. 281–282.

Norwid uważa się za nowatora, który powołuje do życia nową formę, określając ją jako *la haute – comédie* ('komedię wysoką') lub *Tragedię-Białą*²⁷. Oczywiście, jak zawsze w literaturze, znaleziono podobne zjawiska w dramacie niemieckim czy francuskim²⁸, choć nie wydaje się słuszne zestawianie Norwida z Mussetem²⁹, autorem, który doskonale zniósł próbę sceny.

Dramat opatrzony jest rozbudowanym podtytułem: *Pierścień Wielkiej-Damy czyli: Ex-machina Durejko. Tragedia w trzech aktach – z opisaniem ciągu scenicznych gestów – i ze wstępem*. O ile można się zgodzić, że w tekście nie brakuje uwag dla aktorów (Norwid interesował się sztuką aktorską; napisał nawet dramat *Aktor*³⁰), o tyle przywołanie pojęcia z teatru antycznego, które oznaczało gwałtowne rozwiązanie akcji przez pojawienie się bóstwa (*deus ex machina*), jest początkiem dwuznacznej gry, prowadzonej przez autora z czytelnikiem czy widzem. Przecież sędzia Durejko jest na scenie już od pierwszego aktu, a porównanie go z bogiem ujawnia od razu ironię, tak ważną dla całego dramatu.

Staranne opracowanie formuły tytułowej może też wiązać się z przeznaczeniem utworu. Piszę: przeznaczeniem, nie genezą, bo geneza jest o wiele bardziej skomplikowana. *Pierścień* pisany był bowiem na konkurs dramatyczny, ogłoszony w Krakowie w roku 1872 przez nowego dyrektora tamtejszego teatru Stanisława Koźmiana. Norwid był wówczas (jak przez większą część swojego tragicznego życia) w bardzo trudnej sytuacji finansowej. Praktycznie żył w nędzy. Skusiły go więc spore kwoty dla zwycięzców konkursu. Oczywiście żadnej nagrody nie dostał, nie jest nawet pewne, czy w ogóle wysłał swoją sztukę do Krakowa. Ostatecznie I nagrody nie przyznano, II zaś otrzymał zapomniany już dziś poeta i dramatopisarz Tomasz August Olizarowski³¹.

Genezy utworu – mimo że Norwid od takich interpretacji kategorycznie się odżegnuje³² – trzeba szukać w tajemniczym incydencie, do którego doszło w salonie generałowej Jadwigi Zamoyskiej 1 sierpnia 1872 roku³³. Biografowie poety nabrali w tym

²⁷ Ibidem, s. 280–281.

²⁸ S. Świontek, *Wstęp*, op. cit., s. XVIII.

²⁹ T. Sinko, *Mussetowskie komedie Norwida*, „Przegląd Współczesny” 1934, nr 150–151.

³⁰ Na temat teatralnych doświadczeń Norwida, zob. T. Miłkowski, *Teatr Norwida*, Toruń 2013, s. 13–18; por. też: K. Braun, *Wstęp*, [w:] *Cztery dramaty...*, op. cit., s. LII–LXII.

³¹ Zob. Sudolski, op. cit., s. 523; Świontek, op. cit., s. V–VI.

³² We *Wstępie* do dramatu Norwid przytacza anegdotę o księgarzu, który wywiesił w witrynie swojego sklepu ryciny do bajek La Fontaine'a z jednoznacznymi wyjaśnieniami alegorycznego znaczenia rysunków; trzeba to uznać za przestrożę dla czytelników, by nie próbowali doszukiwać się w jego sztuce aluzji do konkretnych postaci; C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 279–280.

³³ Wspomina o tym J.W. Gomulicki, C. Norwid, *Pisma wybrane*, op. cit., t. III, s. 552; podobnie ogólnie pisze na ten temat Sudolski, op. cit., s. 520.

wypadku wody w usta lub też nie ma żadnych wiarygodnych przekazów, wyjąwszy pełen gniewu list Norwida do Bronisława Zaleskiego z 1 sierpnia 1872 roku³⁴. Możemy tylko się domyślać, że poeta czuł się wyjątkowo upokorzony³⁵.

Do genezy, mimo zastrzeżeń Norwida, trzeba też dopisać fatalną miłość poety do Marii Kalergis, córki Niemca na służbie rosyjskiej, hrabiego Nesselrode i Polki, Marii Nałęcz Górskiej. Wydana wcześniej za mąż za Greka, Jana Kalergis, szybko rozstała się z mężem i – korzystając ze sporego majątku oraz niezwyklej urody (Heine: *katedra boga miłości*, Gautier: *Madonna śnieżna*, *Le dame blanche*³⁶) – zaczęła prowadzić światowe życie oraz popularny salon, w którym bywali wybitni artyści tej epoki (np. Liszt, Wagner, Musset, Moniuszko, Chopin).

Oczywiście Norwid nie miał u niej żadnych szans. Obiektem jej westchnień był Adam Potocki, później zaś, w dojrzałym wieku (1863), wyszła za mąż za młodszego od niej o 11 lat Siergieja Muchanowa, pułkownika żandarmerii w Warszawie, potem zaś dyrektora rządowych teatrów warszawskich. Norwid Poznał Marię w roku 1845, a uczucie do niej przechował przez wiele lat. Jego powiernicą stała się bliska przyjaciółka Marii Kalergis, Maria Trębicka, wykształcona i pełna uroku, ale niepospolicie brzydka.

Pierścień Wielkiej-Damy to sztuka znakomicie skonstruowana. Akcja toczy się jednego dnia, praktycznie w tym samym miejscu. Postacie są narysowane pewnie i dobrane na zasadzie kontrastu. Tytułowa *Wielka Dama* to piękna wdowa, hrabina Maria Harrys – osoba dosyć ograniczona, zajmująca się – na pokaz – modlitwą i dobroczynnością, ale w istocie kobieta zimna, przywykła do hołdów, nieprzystępna i wyniosła. W akcie II, zaskoczona przez młodego poetę i służę podczas zmieniania sukni, na uwagę: *Mogłażbyś ubierać się przy ludziach?...* – odpowiada bez zawahania: *To nie są ludzie – daj, proszę szpilkę*³⁷.

Jej towarzyszką i *poufna*, Magdalena Tomir, jest całkowitym przeciwieństwem przyjaciółki – to kobieta inteligentna, wrażliwa i empatyczna. Można zaryzykować stwierdzenie, że tworzą one pewną idealną całość, co sygnalizują już imiona: Maria i Magdalena. Czyli Maria Magdalena, nawrócona jawnochrześcijańska z Ewangelii, prefiguracja zakończenia sztuki. W akcie drugim hrabina wypowiada znamienne zdanie:

*Z bawicielką będziesz swojej Marii,
Magdaleno!*³⁸

³⁴ C. Norwid, *Pisma wybrane*, op. cit., t. V, s. 676–677.

³⁵ Wątpliwe, by chodziło, tak jak w sztuce, o kradzież chleba i rewizję osobistą. Bardziej prawdopodobny jest jakiś, wstydliwie przemilczany przez badaczy, alkoholowy eksces poety.

³⁶ Z. Sudolski, op. cit., s. 86.

³⁷ C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 340.

³⁸ Ibidem, s. 371.

Maria Kalergis i Maria Trembicka. A gdyby tak były jedną osobą? Dlaczego los zdrwił, obdarzając je przeciwnymi cechami: ta piękna jest występna (w sztuce pojawiają się aluzje do romansów urodziwej świętoszki) i pusta, ta brzydka jest cnotliwa i dobra.

Druga para postaci to ubogi, wrażliwy poeta Mak-Yks i graf Szeliga. Ten pierwszy, biedny, skromny marzyciel, ten drugi podróżnik, światowiec, być może były kochanek Wielkiej Damy. Dwa wcielenia Norwida? Młody, biedny, wrażliwy, wiecznie upokarzany poeta, gdzieś w kącie salonu Wielkiej Damy, i Norwid taki, jaki chciałby być – śmiały konkurent do ręki hrabiny (a może łączył ich choć przelotny romans?).

Dodajmy jeszcze do tego małżeństwo Durejków. Gadatliwego, komicznego, ale też bezwzględnego Klemensa, i wtórującą mu żonę Klementynę, groteskową „poetkę” i wychowawczynię młodych panien. W tym wypadku można raczej mówić o tożsamości tych postaci, a imiona Klemens i Klementyna mają charakter wyraźnie ironiczny (wywodzą się od łacińskiego *clemens*, co oznacza: ‘łagodny’, ‘łaskawy’, ‘pobłażliwy’, a przecież Sędzia uwielbia się srożyć³⁹). Para Durejków wydaje się zresztą – w duchu Szekspira⁴⁰ – komicznym kontrapunktem dla postaci uwikłanych w miłosny dramat.

Dramatis personae dopełniają odzwierciana Salome (znów biblijne imię!), przesuująca się w tle, jakby tańcząca ze swoją szcztką, prosta kobieta, która prosi Mak-Yksa o protekcję u hrabiny Harrys; Majster ogni sztucznych, Stary-Sługa i Młody-Sługa, Komisarz Policji oraz panienki z pensji Klementyny Durejkowej.

Intryga sztuki jest prosta, niewychodząca (zgodnie z założeniami Norwida) poza zwykły salonowy incydent. W akcie pierwszym biedny poeta Mak-Yks zostaje wyrzucony ze swojego pokoiku, którego okno wychodzi na willę hrabiny Harrys. Młody człowiek kocha się w niej beznadziejnie. Sędzia Durejko postanawia bowiem wynająć pokój hrabiemu Szelidze, któremu zależy na oknie, przez które będzie mógł śledzić hrabinę. I on także darzy ją uczuciem, a w przeszłości zapewne łączyło ich coś więcej. Z rozmowy z Mak-Yksem doświadczony hrabia szybko orientuje się o uczuciach młodzieńca. Mak-Yks zbiera swoje rzeczy, wśród których jest pistolet. Zgodnie z gogolowską zasadą, że broń pokazana na wstępie powinna wypalić na końcu, odegra on ważną rolę w zakończeniu dramatu.

W akcie drugim hrabina, wybierająca się na zebranie jakiegoś towarzystwa dobroczynnego (...*jadę na Zbór-Miłosierny*⁴¹), zostawia polecenia swojej przyjaciółce Magdalenie, w tym także, by odprawiła natrętnego Szeligę:

³⁹ *Ale rzeczą pierwszą jest moralność*, ibidem, s. 302; *Egzekucji przyszedł czas i vigor*, ibidem, s. 304 itp.

⁴⁰ Szekspir był w dziedzinie dramatu prawdziwym mistrzem Norwida; zob. K. Braun, *Wstęp*, [w:] *Cztery dramaty...*, op. cit., s. XLV.

⁴¹ C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 339.

– *Przyjm jak najgrzeźniej,
Lecz nie uroń w rozmowie ani słówka
Zbliżonego najmniej do nadziei*⁴².

Przed wyjściem zdąży jeszcze obrazić Mak-Yksa, którego niezręcznie zalicza do nie-ludzi (scena ze zmianą sukni). Można odnieść wrażenie, że nie bardzo obchodzi ją jego los, traktuje go niemal jak przedmiot, dekorację ogrodową:

*Cóż by to był za śliczny kapucyn
Ermitaży, pod zielonym drzewem...*⁴³.
Ma jednak do niego pewną słabość:
*Dobre to chłopczysko...i lubiący
Nieledwie że pustelnicze życie...*⁴⁴

Dlatego, by wynagrodzić mu upokorzenie, zaprasza go na przyjęcie, które organizuje wieczorem w swojej willi dla znajomych oraz panien z pensji pani Durejko. Pod nieobecność hrabiny pojawia się Szeliga, który znajduje wdzięczną słuchaczkę w Magdalenie. Ich rozmowa pełna jest nieudomówień i aluzji, ale Szeliga nie dostaje żadnej *nadziei* na przychyłność obiektu swoich westchnień. Zaczyna zaś rodzić się nic porozumienia między odrzuconym adoratorem a powierniczką hrabiny. Nagle Wielka Dama wraca, zastając parę trzymającą się za ręce. Wyraźnie zirytowana, traktuje Szelię zimno, a nawet z pewnym udanym znudzeniem. A przecież kiedyś, przyznaje, miała:

*Kruszyneczkę ziemskiego uczucia
Dla osoby – którą dziś oddalam...*⁴⁵

Mimo to zaprasza go na wieczorne przyjęcie, które dodatkowo ma uświetnić pokaz ogni sztucznych. Jego program (*abrys*) ustala ze Sztukmistrzem Magdalena.

Czyli w akcie trzecim i ostatnim spotykają się wszystkie najważniejsze postaci. Podczas przyjęcia, jak to u Norwida, błahe, salonowe rozmowy przeplatają się z wieloznacznymi, filozoficznymi dywagacjami. Centralnym punktem przyjęcia jest zabawa w pierścień, zorganizowana przede wszystkim dla pańienek z pensji. Uczestnicy gry tworzą krąg. Jeden z nich, zwany szukającym, staje pośrodku. Nawleczony na wstążkę pierścień, przy wtórze jakiejś piosenki, wędruje szybko wkoło, by zmylić szukającego, który – po skończeniu melodii – ma wskazać w którym ręku jest pierścień. Jeśli mu się to nie uda, musi dać fant lub wykonać jakieś zadanie. Hrabina, z pewnym wahaniem, daje do zabawy swój pierścień z brylantem. Powierza go Mak-Yksowi. Nagle okazuje się, że pierścień zniknął. W chaosie poszukiwań, nie traci głowy Sędzia Durejko. Wzywa Komisarza Policji, który zarządza rewizję uczestników gry. Mak-Yks odmawia poddania się

⁴² Ibidem, s. 333.

⁴³ Ibidem, s. 334.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 370.

przeszukaniu. Durejko przemocą sprawdza jego kieszenie, w których wymacuje pistolet. Z pozoru sprawa jest jasna. Mak-Yks jest złodziejem. Wzburzona hrabina próbuje, go ratować, mówiąc, że jej kuzyn jest obłąkany, a pierścień dostał od niej w prezencie. Ale Durejko jest nieubłagany. Chce kary dla złodzieja. Wtedy Mak-Yks zdobywa się na wyznanie: miał pistolet, bo chciał ze sobą skończyć, a nie dał się zrewidować, ponieważ, z pospolitego głodu, ukradł ze stołu kawałki chleba:

*W s t y d z a i s t e ... w y z n a ć ...
 I ż m i a ł e m m y ś l
 N a j g m i n n i e j s z ą z m y ś l i t e g o ś w i a t a :
 T o j e s t – s k o ń c z y ć w s z y s t k o j e d n y m s t r z a ł e m !
 [...] – O t o b r o Ń j e s t –
 T o z a ś ... s ą t o j e s z c z e
 Z ł a m k i c h l e b ó w w z i ę t y c h z t e g o s t o ł a ...*⁴⁶

Nagle znajduje się pierścień, który – niezwykłym zrzędzeniem losu – zawisł na świeczniku. Poruszona hrabina daje Mak-Yksowi pierścień, oferując mu zarazem swoją rękę. Poeta, po krótkim wahaniu, przyjmuje ten dar. Dramat kończy się pokazem ogni sztucznych – na niebie pojawiają się dwa ogniste pierścienie.

Realistyczną fabułę, którą mógłby wykorzystać np. Ibsen⁴⁷, rozszerzają parabole. Całą sztukę można uznać za parabolę w duchu *Kazania na Górze z Ewangelii wg Świętego Łukasza*:

*Błogosławieni ubodzy, albowiem do was należy królestwo Boże. Błogosławieni wy, którzy teraz głodujecie, albowiem będziecie nasyceni. Błogosławieni wy, którzy teraz płaczecie, albowiem śmiać się będziecie*⁴⁸.

To przypowieść o miłości, wzdargzie i nagrodzie. Norwid cenił parabolę. W rozprawce czy eseju *Milczenie* (ok. 1882) pisał:

*Pochopnie, lubo nie najrozważniej, mówi się, że „p a r a b o l a n i e d o w o d z i n i c z e g o ...” Juźci tak jest, bo paraboli zadaniem nie jest d o w i e ś ć, a l e u – o c z y w i s t n i ć – j e d n a z a t e m p a r a b o l a o c z y w i s t n i, l e c z w s z y s t k i e r a z e m u w a ż a n e p a r a b o l e n i e t y l k o ż e d o w o d z ą, a l e d o w o d z ą o n e t a k b a r d z o o g r o m n e j r z e c z y, i ż s t r a c h ś w i ę t y b i e r z e p o m y ś l i ć o t y m ! ...*⁴⁹

Na sakralny, paraboliczny charakter dramatu wskazuje już pierwsza scena. Mak-Yks w oknie swojego pokoiku karmi ptaki ostatnimi kawałkami chleba. Ten chleb powróci

⁴⁶ Ibidem, s. 416–417.

⁴⁷ Norwid nie znał sztuki Ibsena, ale jeszcze za jego życia wydano już takie dramaty, jak: *Dom lalki*, 1879, *Upiory*, 1881 czy *Wróg ludu*, 1882.

⁴⁸ Łk. 6, 20–21; cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa 1982.

⁴⁹ C. Norwid, *Pisma wybrane*, t. IV, op. cit., s. 365; S. Świontek posługuje się w stosunku do utworów Norwida pojęciem *parabola realistyczna*; zob. S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, op. cit., s. 177.

w zakończeniu sztuki, co wyraźnie wskazuje na jego symboliczny charakter. Chleb powszedni, ale także chleb przeistoczenia, gdy opłatek zmienia się w Ciało Chrystusa. Dramat mówi przecież o cudownej przemianie oschłej hrabiny w niebiańską kochankę i żonę. W pierwszym akcie ważną rolę odgrywa też motyw okna – wokół niego ogniskuje się zarówno uwaga Mak-Yksa, jak i jego konkurenta – Szeligi, który sprowadza sobie nawet lunetę, by obserwować hrabinę. Okno symbolicznie odsyła do jakiegoś innego świata, od którego odgradzeni jesteśmy jakby szybą. Ten świat jest niedostępny, zapewne duchowy i idealny, a luneta w oknie to podwojenie tej niedostępności. Do okna i lunety odnoszą się ostatnie słowa Mak-Yksa w Akcie pierwszym:

*Umieć wzrok swój wzdłużyć poza oko,
Gdy się tegoż na wewnątrz nie umie,
Jest to: przez JEDNE, PŁASKIE patrzeć szkło!*

Patrzeć przez okno skupia się bowiem na zewnątrz, spłaszczając sprawy i ludzi, gubiąc po drodze wymiar duchowy.

Oczywiście najważniejszym symbolicznym motywem w dramacie jest tytułowy pierścień. Pojawia się on już w scenie czwartej aktu pierwszego w zaskakującym porównaniu hrabiego Szeligi. Po komicznym krytycznoliterackim wywodzie Sędziego Durejki, który zdaje się uznawać tylko poezję Mickiewicza (*Nie potrzebujemy w i e l u, j e d e n d o ś ć*) Szeliga mówi:

*Tak – lecz ileż w kopalniach trzeba
Piasku podrzędnego wagi różnej,
Aby tam był rodzimy diament,
Nie – zgubionym przypadkiem z pierścienia?⁵⁰*

Zgubiony pierścień, zgubione oczko pierścienia – w słowach Szeligi, zapewne sugerujących marność rodzimej literatury, w której drogie kamienie są zwykle odczepione od jakichś pierścieni, a więc wtórne i nieprawdziwe, pobrzmiewają nie tylko kompleksy Norwida, ale także słycać w nich zapowiedź przyszych wydarzeń – fatalnego zaginięcia pierścienia, fałszywych oskarżeń i problematycznego rozwiązania akcji.

Od zagubionego pierścienia zaczyna się akt drugi. Okazuje się, że hrabina przywiązuje do swojego klejnotu wielką wagę. Zdaje sobie co prawda sprawę, że to tylko zaboron, ale mimo to, gdy pierścień ginie jej po raz pierwszy, widzi w tym jakiś znak, który ujawnia stan jej ducha:

*Pierścień ten rzecz zaprawdę zmysłowa [...]
Gdy zginął mnie, wraz miałam przecucie,
A którego sprawdzenie nadeszło
Właśnie gdy odnajdowałam zgubę.*

⁵⁰ C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 301.

– *Że nie od pierścienia to zależy,
Lecz w przeczuciu istnieje...*⁵¹

Motywy pierścienia akt drugi się kończy. Magdalena ustala bowiem z Mistrzem ogni sztucznych program wieczornego pokazu. Z wielu banalnych propozycji wybiera proste koło – zero, które w sztuce fajerwerków nazywane jest pierścieniem⁵².

Akt trzeci to w ogóle akt pierścienia – w scenie pierwszej pada propozycja gry w pierścień. Hrabina początkowo godzi się dać do zabawy swój pierścień i swoją wstążkę. Potem jednak się waha, wiedzona przeczuciem wywołanym przez Szeligę, który koniecznie chce wziąć udział w grze, tak jakby pierścień był odpowiednikiem ręki Wielkiej Damy i gwarantem jej uczucia. W scenie trzeciej okazuje się, że pierścień zginął. Dla hrabiny to coś więcej niż materialna strata. Jak mówi Magdalena:

*To jej przesąd...każdy ma słabosłuki [...]
To zarazem jest Marii talizmana...*⁵³

Zagubienie pierścienia wiąże się w niezrozumiały sposób z życiem uczuciowym Wielkiej Damy. Czy pierwsze zagubienie pierścienia nie było świadectwem jakiegoś romantycznego zawirowania w życiu bohaterki? Może był to nieudany romans z Szeligą? Dwukrotnie powtarza się fraza: *Ra-z... g i n ą ł j u ż.../ Raz już ginął...*⁵⁴. Utrata pierścienia zdaje się odpowiadać utracie cnoty, jak staropolska utrata wianka. Pierścień zostaje jednak wreszcie odnaleziony, a nawrócona i wstrząśnięta hrabina oddaje go upokorzonemu Mak-Yksowi, oferując mu zarazem swoją rękę. A potem błyskają sztuczne ognie, które zamykałyby efektownie sztukę, gdyby nie końcowy monolog Durejki:

*Ale – patrzcie...w niebie dwa pierścienie
Brylantowe całe! Całe jak z gwiazd...*⁵⁵

Norwid, zapewne pod wpływem Szekspira⁵⁶, wykorzystuje bogatą symbolikę pierścienia (to tradycyjny symbol wieczności, pełni, i małżeństwa), dorzucając ponadto własny, przewrotny pomysł: kolisty pierścień to po prostu zero. Nic. Nadaje to sztuce szczególną wymowę i koresponduje z jej ironicznym tonem.

Dramat przenika bowiem ironia. Ironicznie przemawiają bohaterowie, co powoduje, że ich dialogi są wieloznaczne, pełne zagadek, niedopowiedzeń i niuansów. Ironia,

⁵¹ Ibidem, s. 331.

⁵² Ibidem, s. 367.

⁵³ Ibidem, s. 401, 403.

⁵⁴ Pierwszą wypowiada hrabina, drugą Magdalena; ibidem, s. 401, 402.

⁵⁵ Ibidem, s. 427.

⁵⁶ W *Kupcu weneckim* pierścienie są przedmiotem miłosnych gier między zakochanymi; motyw pierścienia odgrywa ważną rolę w komediach *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Komedii omyłek*, *Wieczorze Trzech Króli* i *Cymbelinie*.

z punktu widzenia retorycznego, to mówienie „wręcz przeciwnie”, czyli to, co wypowiada jakaś postać, powinno być odczytane na odwrót. Dojrzała twórczość Norwida prowadzi do gorzkich wniosków – wiek XIX odwraca sens pojęć i wartości. Norwid – tradycjonalista nie godzi się na moralny relatywizm i upadek dawnych cnót. Nie może zmienić świata, więc po prostu z tego świata drwi. Tylko w ten sposób można, jak sądzę, wyjaśnić zakończenie sztuki, które od dawna wzbudzało zastrzeżenia badaczy⁵⁷.

Czy możliwa jest gwałtowna przemiana hrabiny pod wpływem salonowego incydentu? Czy Mak-Yks nie widzi jej próżności, wyrachowania, fałszywej pobożności? Czy cynicznie zgadza się na jej propozycję, bo tak mu jest wygodnie? Czy wierzy, że jawno-grzesznica stała się nagle pokutującą, pokorną Marią Magdaleną? Przecież pierścień jest zerem, pustym niebem, na którym wiatr rozwał fajerwerki. Gdy zamknie się oczy, widać jeszcze ich niejasne powidoki. Przemiana Wielkiej Damy (już samo to określenie wydaje się ironiczne) to raczej kaprys. Może sztuka powinna nosić tytuł *Kaprys Wielkiej-Damy*?

Ironiczny charakter zakończenia podkreśla jeszcze końcowy monolog Sędziego Durejki, który – niczym Szekspirowski Prospero – przedstawia się publiczności jako demiurg, dzięki któremu wszystko dobrze się skończyło. I rzeczywiście – to on jest groteskową sprężyną akcji: doprowadza Mak-Yksa do samobójczych myśli, oskarża go o kradzież, sprowadza policję, zmusza biedaka do wstydliwego wyznania, wreszcie wywołuje odruch litości? miłości? u hrabiny:

– *Któż albowiem sprawił to?...kto? – proszę –
Pierwszym stał się p o w o d e m...kto tu jest
Sprężyną? – czyli zrządzenia energią?
Czyli osiã...a kto jednak n i g d y
N i e m a s o b i e n i c d o w y r z u c e n i a!
– Że – nareszcie attykiem się spytam:
E x – m a c h i n ą!...któż tu jest??...
– D u r e j k o!!⁵⁸*

Dramat kończy się więc imieniem pompatycznego głupca, ale przy tym głupca niebezpiecznego, głupca, który jest zapewne dla Norwida symbolem jego epoki. I to ten właśnie głupiec wyczarował „szczęśliwe” zakończenie! Nie ma szczęśliwych zakończeń – zdaje się mówić Norwid – są zakończenia i r o n i c z n e. Mamy takich demiurgów, na jakich zasługujemy, i takie Wielkie-Damy, takie Marie Magdaleny, takie nawrócenia. Przed dolegliwościami życia mogą nas tylko obronić cynizm i ironia.

⁵⁷ Relacjonuje te spory S. Świontek, *Wstęp*, op. cit., s. XXVII–XXIX; pojawiają się w nich dwa stanowiska: pierwsze opiera się na przekonaniu, że Norwid opisuje prawdziwą przemianę bohaterki, drugie eksponuje ironię w zamknięciu sztuki.

⁵⁸ C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 428.

Trudno zaprzeczyć doskonałości konstrukcji *Pierścienia*, wyjąwszy może wątpliwe zakończenie. Ma on cechy scenicznego arcydzieła, którym w końcu jednak nie jest. Można zadać pytanie: dlaczego ta dramaturgiczna perła nie zrobiła kariery na polskich scenach? Premiera dramatu, wydanego w roku 1933, miała miejsce trzy lata później w Warszawie. Przygotował ją Instytut Reduty. Po wojnie, od 1958 roku, mieliśmy jeszcze 19 inscenizacji (w tym dwie w Teatrze Polskiego Radia, a jedna w Teatrze Telewizji). Ostatni raz *Pierścień* był pokazywany w roku 2014 w Jeleniej Górze. Dwadzieścia wystawień na ponad 80 lat. Dodajmy, że żaden z tych spektakli nie był wielkim wydarzeniem teatralnym⁵⁹.

Nie jest to przypadek. Niepomny na ostrzeżenia Gombrowicza (*aby sądzić Norwida, trzeba być powyżej Norwida*⁶⁰), z całą pokorą i uznaniem dla przebłysków geniuszu poety, spróbuję wskazać na kilka słabości Norwida – dramaturga.

Paradoksalnie wielki atut *Pierścienia Wielkiej-Damy*, ironia, zbliżająca Norwida do nowoczesności, a nawet ponowoczesności (żyjemy w epoce, gdzie wszyscy boją się mówić „na serio”, uciekając się właśnie do groteski oraz ironii), jest zarazem w dramacie jego słabością. Czy, mówiąc ironicznie, można się sprawnie komunikować, można sprawnie dialogować? Ironię musi najpierw rozpoznać czytelnik/reżyser, potem postaci dramatu, a na końcu widzowie. Czy to rozpoznanie jest właściwe? Jeśli dojdzie do pomyłki, dochodzi zarazem do całkowitego odwrócenia sensów, do „mijania się” słów. Komunikacja jest zaburzona⁶¹.

Drugą słabością dramaturgii Norwida, a szczególnie tak świetnie skonstruowanego dramatu jak *Pierścień*, jest język poety. Wiadomo, że styl Norwida jest gnomiczny, skupiony, z trudem poddający się analizie przez wnikliwego nawet czytelnika. Co zaś ma zrobić widz w teatrze, który słyszy postaci, przemawiające do siebie r e b u s a m i? Oto np. refleksja Mak-Yksa:

*O synu Salome mówić z nią będę –
N i c – o sobie...
– zbieg różnych ironii
Ściera osobistość – chce się nie chce!
Nieszczęście psowa wolę-czynu,
Zmieniając ją w s z a ł...lub a t o n i ę.*

Problem polega nie tylko na z natury skrótowej, eliptycznej gnomiczności (*Nieszczęście psowa wolę czynu*), ale i na samym słowniku poety, który obfituje w słowa dzi-

⁵⁹ Inszenizacje dramatu wlicza starannie K. Braun, *Wstęp*, [w:] *Cztery dramaty...*, op. cit., s. CXXXIV.

⁶⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011, s. 122.

⁶¹ Por. W. Rzońca, *Norwid poeta pisma*, Warszawa 1995, s. 127–128.

waczne⁶², które funkcjonowały zapewne tylko w jego prywatnym słowniku, co łatwo wytłumaczyć postępującą głuchotą i izolacją poety – samotnika. Co zrozumie współczesny widz z frazy *ściera osobistość*?

Takich dziwactw językowych w tekście jest wiele. Albo Norwid nadaje sobie tylko znane znaczenie wyrazom, które istnieją w słowniku, albo też tworzy słowa własne (np. *od-pomnieć, sprzeciwniony, wygluzowanie* itp.). Dlatego tekst chwilami ociera się o granicę niezrozumiałości. Dodajmy do tego graficzne wyróżnianie niektórych słów i zdań, co sugeruje, że mają one jakiś szczególny sens. Jaki? Trudno odpowiedzieć nawet po starannej lekturze i prawdziwym wysiłku interpretacyjnym, a co dopiero, kiedy słowa padają ze sceny i brzmią tylko przez chwilę!

Trzecim niedostatkiem *Pierścienia* jest wiersz. Idąc za swoim mistrzem, Szekspirem⁶³, poeta sięgnął po nierymowany dziesięciozłogłoskowiec (tu i ówdzie pojawiają się ośmio-, dziewięcio- lub jedenastozłogłoskowce). Przywiązywał zresztą do tej formy wyjątkową wagę. We *Wstępie* do dramatu pisał:

*Wiersz b e z-r y m o w y wymaga poprawniejszego czytania dlatego, że i w pisaniu musi być od w i ą z a n e g o poprawniejszym. A to z tej przyczyny, iż można by powiedzieć: że bez-rymowy wiersz r y t m u j e s i ę n a c a ł ą s w ą d ł u g o ś ć, nie zaś w końcowym j e d n y m zebrzmieniu wyrazów!*⁶⁴.

Trudno jednak nie zwrócić uwagi, że tekst jest po prostu trudny do mówienia. Jak pisała współczesna badaczka polskiego wiersza:

*Można w tym widzieć najważniejszy bodaj przejaw charakterystyczny w ogóle dla Norwida traktowania wiersza jako mowy szorstkiej, celowo niegładzonej, w której wyrazy nie mają się rozplýwać w ogarniającej utwór melodii. Taki wiersz nie poddaje się szybkiej i powierzchownej percepcji, wymaga mozolnego nieraz odtwarzania drogi myślowej poety*⁶⁵.

Czyli, inaczej mówiąc, taki wiersz nie nadaje się na scenę, której regułą jest niestety *szybka i powierzchowna percepcja*.

W dwusetną rocznicę urodzin Norwida nie napisałem więc peanu na jego cześć. Skupiłem się na jednym z jego dramatów, który wydaje się reprezentatywny dla całej

⁶² Co ciekawe, w dramacie Norwid drwi z dziwactw językowych Bronisława Trentowskiego, który słynął z wymyślania dziwacznych polskich odpowiedników obcojęzycznych pojęć (np. *jaźnio-wiedza, ojczyźniak, sobo-słowień*). Trentowskiego wciąż cytuje Sędzia Durejko, a jego żona przywołuje wprost rozprawę filozofa, zatytułowaną *Chowanna* (1842); zob: *Cztery dramaty*, op. cit., s. 307.

⁶³ Co ciekawe, polscy tłumacze Szekspira korzystają raczej z naturalniejszego w polszczyźnie jedenastozłogłoskowca lub trzynastozłogłoskowca.

⁶⁴ C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 283.

⁶⁵ L. Pszczółowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Warszawa 1997, s. 207.

twórczości poety. Ciemnego geniusza, który może rozbłysnąć na chwilę, ale zostają po nim tylko powidoki, jak po ognistym fajerwerku. Niewyraźna świadomość jakiegoś piękna. Norwid nie trwa stale, jak Mickiewicz czy Słowacki, ale tylko przelatuje przez literacki firmament na podobieństwo komety. Tak mówi Magdalena do Szeligi:

*Stalość, według mego rozumienia,
Cennym, zaiste, jest klejnotem:
Lecz i ona oszukiwać może.
Bo na cóż stałym być względem komet,
Których odmieniły się obroty?*⁶⁶

Może właśnie w tej nie-stalości Norwida tkwi jego niezaprzeczalny urok. W niestałości komety i fajerwerku, w klejnocie, który może być bezcenny, ale może być też zwykłym zerem. Czytanie Norwida to ciężki trud, jak – by posłużyć się metaforą poety – praca w kopalni, w której rzadko zdarzają się drogie kamienie. Grzebanie w popiele, by odnaleźć w nim czasem prawdziwe diamenty. Obcowanie z powidokiem, w oczekiwaniu na blask.

Co więc dziś mamy z tej poezji? Chciałoby się powiedzieć: Norwida w powidoku. Powidoki Norwida.

Norwid's Afterimages: A Play *Pierścień Wielkiej Damy* (*A Ring of a Great Lady*)

The article presents the work of Polish poet Cyprian Kamil Norwid in the context of writers born in 1821 (Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Fyodor Dostoevsky). The author compares *Flowers of Evil* to *Vade mecum* of Polish poet. Such a comparison reveals the innovation of Norwid's form, but this innovation is accompanied by traditional ideas. This traditionalism is evident as well in poet's dramatic works. The author tries to answer the question why Norwid's plays have never been successful on stage which is the case of *Pierścień Wielkiej Damy* (*A Ring of a Great Lady*). The play is very well constructed, but its ending can raise doubts concerning a psychological probability. The play's main faults are poet's hermetic language and a verse form: a blank verse inspired by Shakespeare and difficult to present on stage in Polish language.

Key words: Norwid, generation of 1821, romantic drama, traditionalism, innovation

⁶⁶ C. Norwid, *Cztery dramaty*, op. cit., s. 348.