

Teatralizacje Cypriana Norwida

Kazimierz Braun

University at Buffalo, Stany Zjednoczone Ameryki

ORCID: 0000-0003-1217-4561

Cyprian Norwid's Use of Theatricality

Abstract: The article investigates selected uses of theatricality by the poet and playwright Cyprian Norwid (1821-1883). Based on his previous works on theatricality, among others, his book *Theatricality of Life. Practices and Strategies* (A. Marszałek, Toruń 2020), as well as his numerous publications on Norwid, Kazimierz Braun focuses on four, especially evident, cases of Norwid's bringing theatricality into play in his life. They are discussed in the chapters of the article: *Norwid on Horseback*, *Norwid Without a Coat*, *Norwid in a Cap "Konfederatka"*, *Norwid as Dalang*. (The latter chapter compares Norwid with an Indonesian Dalang, who is a "total" artist of theatre). Each case of use of theatricality by Norwid brought about a significant literary output such as poems, dramas, short stories and letters.

Keywords: Cyprian Norwid, Maria Kalergis, Dalang, theatricality, mask

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, Maria Kalergis, Dalang, teatralizacja, maska

Wprowadzenie

Teatralizacja stosowana jest – świadomie i nieświadomie – celem uzewnętrzniania, ujawniania, manifestowania, upubliczniania, komunikowania ukrytych w każdym człowieku dążeń do nadania ekspresji swojej duchowości, swemu „ja”, do przekraczania w ten sposób samego siebie. I odwrotnie – teatralizacja może służyć do zakrywania rzeczywistości, podawania się za kogoś innego, przekazywania innym swego nieprawdziwego wizerunku. Obie te motywacje są podskórnym nurtem aktorstwa i w ogóle teatru, obie też leżą u podstaw teatralizacji.

Jest i trzecia ważna funkcja teatralizacji – ta skierowana jest do wewnątrz: człowiek posługujący się teatralizacją sam siebie obsadza w jakiejś roli społecznej, towarzyskiej, zawodowej czy politycznej. Wzbudza w ten sposób w sobie przekonanie, że rolę tę może pełnić, że staje się tym kimś – wyobrażonym, wymarzoną. A to prowadzi do przemiany jego duchowości i wpływa na jego postępowanie. W tym wypadku, posługując

się teatralizacją, człowiek niejako projektuje siebie samego – dla siebie samego materializuje swoje marzenia, tęsknoty, pożądania, a także lęki.

Ogólnie, teatralizacja jest ważnym, cennym i powszechnie stosowanym tworzywem i sposobem komunikowania się ludzi pomiędzy sobą we wszelkich dziedzinach życia. Teatralizację można wykryć we wszystkich kulturach na przestrzeni wieków. Stosowano ją w procesach komunikacyjnych wszędzie i zawsze. W niektórych kulturach torowała ona niejako drogę do narodzenia się teatru, pozostając jednak nadal istotnym elementem kultury.

Teatralizując swoje zachowania, działania, sposób wysławiania się oraz wygląd, człowiek ujawnia zarówno to, co pozostałoby zakryte, jak też to, co zakryte, komunikuje. Komu? Po pierwsze, samemu sobie. Po drugie, otoczeniu, innym ludziom – rodzinie, bliskim, środowisku, rodakom; dzisiaj, dzięki Internetowi – nawet wszystkim mieszkańcom „światowej wioski”, jak nazwał rodzaj ludzki Marshal McLuhan.

Młody mężczyzna biorący udział w ceremonii zaślubin pozostaje sobą, ale postępuje w nakazany daną tradycją lub religią sposób, wygłasza nie swoje przecież teksty, wykonuje określone gesty – teatralizując w ten sposób swoje zachowanie. Zakodowuje w ten sposób i umacnia w sobie samym fakt, że w wyniku tej ceremonii zmienia się jego status społeczny i rodzinny, podejmuje nowe obowiązki i zobowiązania, a zarazem komunikuje te przemiany kobiecie, którą poślubia, swojej i jej rodzinie, swemu środowisku, krajowi. Gdy w takiej ceremonii biorą dzisiaj udział jacyś „celebryci” – komunikat rozesłany zostaje bardzo szeroko. Podobnie, ta kobieta bierze również udział w teatralizacji, która wpływa na nią samą oraz ma funkcje komunikacyjne.

Teatralizacja jest więc tworzona i stosowana poprzez użycie różnych środków wyrazowych w różnych dziedzinach życia, w celach zarówno samoidentyfikacji jednostek, jak też amplifikacji komunikacji społecznej. Teatralizacja jest elementem widowiskowym, wizualnym, dramatycznym, akcyjnym, aktorskim – dodanym to codziennych, zwykłych, normalnych wydarzeń, działań, akcji, czynności, zachowań i wypowiedzi¹.

W życiu codziennym, prywatnym człowiek pozostaje sobą, niczego i nikogo nie udaje, nic nie „odgrywa” – gdy jest sam lub w swoim kółku rodzinnym, w swoim środowisku. W teatrze aktor gra postać sceniczną, a nie siebie – choć różne mogą być „odległości” dzielące aktora od postaci: od aktorstwa bardzo osobistego, w którym aktor praktycznie narzuca swoją osobowość granej postaci, aż do całkowitej przemiany psychologicznej i zewnętrznej, kiedy to aktor gra postać zupełnie odmienną od siebie samego. W teatralizacji natomiast człowiek pozostaje sobą. Przybiera jednak pewne elementy postaci, jako która chce się przedstawić – i sobie samemu, i innym. „Gra” więc jakąś „rolę” – społeczną, rodzinną, zawodową, poli-

¹ Por. K. Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020, s. 58. W tejże książce obfita bibliografia na temat teatralizacji. Także: tenże, *Teatralizacja: pogranicze życia i teatru*, „Tematy i Konteksty”, 2017, nr 7 (12), s. 44–57.

tyczną itp. Poprzez teatralizację człowiek może starać się wyeksponować, ukazać siebie w jak najbardziej korzystnym świetle, albo też zakamuflować, ukryć ciemne strony swego charakteru.

W teatralizacji występują „zwykli” ludzie, którzy tak jak przed podjęciem swoich „ról”, a także po zakończeniu ich „grania”, prowadzili i będą prowadzić swoje codzienne, normalne życie prywatne, rodzinne czy zawodowe; ludzie, po prostu, tacy, jacy są – o określonym wieku, płci, pochodzeniu społecznym, wykształceniu, wykonujący określone zajęcia, praktykujący swoje zawody, mający swoje życie duchowe oraz swoje właściwości psychiczne i fizyczne².

Teatralizując swoje działania, ubiór, charakteryzację, ruch człowiek nakłada maskę. Nakłada dosłownie – jak w dorocznym karnawale weneckim, jak na każdym balu maskowym, albo metaforycznie – dodając jakieś elementy do swego życia codziennego, normalnego. Założenie maski – dosłowne czy metaforyczne – identyfikuje człowieka jako kogoś innego dla niego samego, a zarazem jest komunikatem wysyłanym na zewnątrz.

Wprowadzenie przez Norwida tłumu ludzi w maskach do *Za kulisami*³, dowodzi, że głęboko przemyślał on znaczenia, jakie niesie posłużenie się maską. W *Za kulisami* wszyscy goście balowi mają maski – z wyjątkiem jednego, Omegitta. I wszyscy oni są nosicielami fałszu, a on jeden, niezamaskowany, jest głosicielem prawdy.

Historia teatralizacji uczy, że ludzie posługiwali się nią i posługują nadal (bodaj coraz bardziej intensywnie i częściej w obecnych czasach) w celu intensyfikowania komunikatów wysyłanych do innych, kształtowania i sterowania tymi komunikatami, a równocześnie w celu określania samych siebie, tworzenia postaci, swojego wizerunku (*image*). Służą do tego określone zachowania, gesty, sposoby mówienia, ubiór, charakteryzacja itd.

Posługując się teatralizacją, człowiek może komunikować innym, że jest jakąś postacią, choć w rzeczywistości nią nie jest. Najprostszy przykład: prezydent wychodzi rano w niedzielę z kościoła, napotyka dziecko i gładzi je po głowie. A w rzeczywistości człowiek ten jest ateistą, popiera zabijanie dzieci. Jednak dla siebie samego, a także dla obserwującej go kamery przedstawia się jako pobożny i dobry ojciec, kochający dzieci.

Wykreowana postać może z jednej strony ujawniać, upubliczniać to, co wewnętrzne i co pozostałoby nieujawnione, a z drugiej strony to właśnie ukrywać. Może manifestować wewnętrzną prawdę człowieka i może być sposobem na podawanie kłamstwa za prawdę. Zarazem, podejmowanie teatralizacji, w tym tworzenie postaci, może mieć wpływ na samego człowieka, który „gra” tę postać: sam może nabierać przekonania, że naprawdę jest jakąś wyobrażoną czy też wymarzoną przez siebie postacią.

² Por. K. Braun, *Teatralizacja życia...*, s. 72.

³ Oczywiście skojarzeniem są maski używane w czasie tzw. pandemii lat 2020. Identyfikują one ludzi, którzy poddali się, lub zostali przymusowo poddani, zarządzeniom. Nie będą jednak tego skojarzenia rozwijał.

O ile teatr rodzi się i istnieje zawsze i tylko jako bezpośrednia międzyludzka interakcja, o tyle teatralizacja, choć najczęściej także jest procesem komunikacyjnym między dwojgiem ludźmi (częściej między dwoma grupami), to jednak może być powoływana jako działanie samotnego człowieka, który wytwarza ją dla samego siebie, a jeśli i dla innych, to bez warunku, że muszą być przy tym obecni. O ile więc teatr to sztuka dziejąca się „teraz”⁴, o tyle teatralizacja to procedura w czasie nieograniczona.

Teatralizacja, w przeciwieństwie do teatru, może zatem zaistnieć nie tylko jako proces międzyludzki, ale jako akt autoekspresji człowieka. W tym drugim wypadku podjęcie teatralizacji, w tym „zagranie” jakiejś postaci, nie musi być komunikowane na bieżąco, choć ma potencjał komunikacyjny, ale może zostać zakomunikowane komuś przy tym akcie nieobecnemu, przebywającemu gdzieś daleko, i może dokonać się w innym czasie.

Norwid na koniu

„Kazałem konia przyprowadzić i ruszyłem za miasto przez Brandenburską Bramę, gdzie jest tak zwany Ogród. Dżdżysty wieczór i prozaiczne błoto – gołe drzewa i cichość (nie taka jak to kiedyś wracając konno z Wezuwiusza) nic mi ani przypomnieć, ani naprzód przewidzieć, ani zapomnieć nie kazała. Błądziłem tu i ówdzie, zmęczyłem konia i wróciłem”⁵. Tak pisał Norwid w liście do Marii Trębickiej z początku stycznia 1846 r.

Jeszcze wcześniej, na początku listopada 1845 r. Norwid jeździł konno po Berlinie właśnie z Trębicką, która w czasie jednej z takich przejażdżek spadła z konia i złamała rękę – co notuje „arcy-sumienny” (jakby powiedział Norwid) kronikarz jego życia, Juliusz W. Gomulicki⁶.

A jeszcze wcześniej, w maju 1845 r., jechali konno, wtedy we trójkę, bo była tam także Maria Kalergis, na wycieczkę, której celem był Wezuwiusz⁷. Tę właśnie wycieczkę wspomina Norwid w cytowanym przed chwilą liście. Przemieszkowali wtedy w Neapolu. Na wycieczkę wybrali się pewnie powozem, aby zwiedzać okolicę. Najpierw pojechali do Herculanium – z Neapolu to tylko kilkanaście kilometrów. Potem mieli jechać dalej na południe – do Pompei, a na koniec do Sorrento.

Ale, zapewne właśnie w Herculanium, wynajęli konie, aby podjechać pod zbocze Wezuwiusza. Stamtąd trzeba było już iść ścieżką wydeptaną w czarnym, wulkanicznym pyłu, w którym zapadały się buciki pań i buty

⁴ Por. „Teatr Teraz!” – cz. I w książce: K. Braun, *Nowy teatr na świecie, 1960–1970*, Warszawa 1975.

⁵ T. 8, s. 26–27. List datowany przez Wydawcę: [Berlin: d.2 [-3] stycznia [1846]. Uwaga: cytując poniżej to wydanie, będę podawał: PW, tom, stronę.

⁶ Według: J. W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, PIW, Warszawa 1976, s. 49.

⁷ Tamże, s. 48.

eleganckiego młodzieńca, aby dotrzeć do skraju krateru. A może jednak mieli nadal na nogach buty do konnej jazdy?

Weszli na samą górę. Pewnie nastąpiły chwile zadumy – gdy zagłądali do głębokiej, przerażającej swoją martwością i czernią, kolistej rany ziemi. Potem zejście tą samą ścieżką. I znów na koń, aby wrócić do Herculanium.

Wszyscy troje jeździli konno. To należało do umiejętności szlacheckiego dziecka, mimo że wszyscy troje większość swego życia spędzili w miastach – Norwid i Trębicka w Warszawie, Kalergis w Warszawie i Petersburgu. Trębicka zresztą, jak świadczy o tym upadek z konia w Berlinie, nie była pewnie zbyt biegła w tej sztuce. Natomiast Norwid zapewne dobrze czuł się w kulbace. Warto o tym pamiętać, gdy natrafia się w jego utworach na jezdnych – w *Krakusie*, *Wandzie*, *Zwolonie*. Wiersz wprowadzający do *Za kulisami* kończy się zapowiedzą wyprawy konnej:

Wołę wsiąć na koń z jakim drabem, który,
Prócz ze swoimi, nierad bywać z nikim,
Historii nie zna, ni architektury,
Milczy jak pomnik, sam będąc *pomnikiem!*

Na dwu-krańcowe wołę ruszyć szlaki
Krajów i dziejów, gdzie *przestrzeń* granicą.
Granica? – czasem... i gdzie, z nad kulbaki
Patrząc, firmament cały?... okolicą!⁸

Takie skojarzenia mogły przyjść pod pióro komuś, kto rzeczywiście nieraz jeździł konno. Norwid miał wtedy, już będąc na emigracji, kontakty – mowa o latach 1842–1852 – w środowiskach polskich ziemian, w tym arystokratów – Krasińscy, Potoccy, Branicy. Zapewne chciał się wykazać równą im kulturą zachowań i umiejętnościami, a jazda konna była tu wyrazistym znakiem. Zapewne chciał też w ten właśnie sposób imponować Marii Kalergis. On był organizatorem i przewodnikiem w czasie konnej wycieczki do stóp Wezuwiusza.

Cyprian Norwid i Maria Kalergis poznali się we Florencji w czasie wieczery wigilijnej, 14 grudnia 1844 r., w polskim gronie – a może „odpoznali się” (Norwid używał tego wyrażenia⁹), bo prawdopodobnie spotkali się kilka lat wcześniej po raz pierwszy, przelotnie w Warszawie. W każdym razie wtedy właśnie zetknęli się przy jednym stole – dwoje młodych, przystojnych ludzi. Ona miała wtedy 21 lat, on – 22. Byli więc, prawie, rówieśnikami. Norwid zakochał się w niej natychmiast, głęboko i beznadziejnie.

Maria Kalergis była pół Rosjanką i pół Polką, córką hrabiego Fryderyka Karola Nesselrode, Niemca w służbie rosyjskiej, dowódcy warszawskiego korpusu carskiej żandarmerii, gdzie dosłużył się stopnia generała, i Polki, Tekli Nałęcz-Górskiej. Jej rodzice rozeszli się, gdy Maria miała sześć lat. Od tego czasu wychowywała się w Petersburgu, w domu ojcowskiego brata

⁸ PW, t. 4, s. 459–460.

⁹ Tak mówi Magdalena w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, PW, t. V, s. 238, 246.

stryjecznego, Karola Roberta Nesselrode, kanclerza i ministra spraw zagranicznych Imperium Rosyjskiego. Oczywiście, miała piastunki i nauczycielki domowe – w tym francuskiego, niemieckiego, włoskiego, gry na fortepianie. W wieku lat 17 została wydana za męża za greckiego milionera i carskiego urzędnika, Jana Kalergisa, ale już od drugiego roku małżeństwa była z nim w separacji, acz formalnie nierozwiedziona, dzięki czemu miała praktycznie nieograniczone zasoby finansowe. Nosila jego nazwisko, które zresztą sama wymawiała, i było wymawiane i pisane z francuska i z francuskim akcentem na ostatniej sylabie: Calergi (Kalerdzi).

Modnym obyczajem, w latach 1840, podróżowała po Europie z „dama do towarzystwa”, Marią Trębicką, córką generała Stanisława Trębickiego, który został zabity przez powstańców w nocy 29 listopada 1830 r., gdy nie chciał się do nich przyłączyć, opowiadając się za Rosjanami.

Obracała się w najwyższych sferach towarzyskich. Z czasem zebrała „dwór” wielbicieli złożony z licznych wybitnych europejskich artystów, takich jak Franz List, Richard Wagner, Heinrich Heine, Hans Bülow czy Alfred de Musset, oraz mężów stanu, wśród których byli francuski generał Louise-Eugène Cavignac (niechlubnie wsławiony krwawym stłumieniem paryskiej rewolucji w czerwcu 1848 r.), oraz cesarz Francuzów Napoleon III. Miała z nimi romanse – rzeczywiste, a także, zapewne, plotkarsko przesadzone. Piękna, inteligenta i wysoko wykształcona muzycznie, była uzdolnioną i podziwianą pianistką. Władala kilkoma językami. Była szczodrobliwą filantropką.

Norwid nie miał u niej żadnych szans. Ona była wysoko urodzona i bogata. On był biednym, początkującym poetą i malarzem.

Jednakże to nie zraziło zrazu młodego artysty. Zaczął zalecać się niej. We Włoszech ofiarowywał jej swe usługi jako znawca sztuki, przewodnik po miastach, zabytkach, muzeach i przewodnik turystyczny – przypomniałem tę wycieczkę w okolice Neapolu. Grał dla niej rolę znakomicie znającego swe rzemiosło *cicerone*.

W ciągu kilku następnych lat Norwid jeździł za tą kobietą po Europie – pamiętajmy: to były dopiero pierwsze lata kolejnictwa, nadal kursowały dyliżanse, a każda taka podróż, czy to koleją żelazną, czy gościńcem, była i bardzo męcząca, i kosztowna. Jednak młody artysta, z reguły bez grosza, starał się zbliżyć do damy w Rzymie, w Wenecji, w Berlinie, w Paryżu. Nadaremno. Pośrednio tylko jakoś przybliżał się do niej, obficie korespondując o niej z jej towarzyszką, Marią Trębicką. Każdy list Norwida do Trębickiej zawiera w podtekście westchnienia za Kalergis, choć w tekście ogranicza się tylko do krótkich o niej wzmianek.

Nie mogąc być z nią, czy choć blisko niej, zaczął wpisywać ją w poezje. Tak interpretuje Juliusz W. Gomulicki *Marmur-biały*¹⁰: „Wiersz [...] o podwójnym adresie: pozornym (Grecja, wyjątkowo niewdzięczna dla swych wielkich ludzi) i ukrytym (Maria Kalergis, ówczesna wielka miłość

¹⁰ PW, t. 1, s. 100–101.

Norwida, łącząca «marmurowe» kształty, wyjątkową biel ciała oraz fiołkową barwę oczu z równie marmurową twardością serca oraz niewdzięcznością okazywaną swym wiernym wielbicielom)¹¹. Podobnie, odczytując głęboko zakodowany „adres” – a adresatką wydaje się tu Maria Kalergis – można też interpretować wiersz *Italiam! Italiam!*¹²

Niebawem zaczął także Norwid wpisywać Marię Kalergis w dramaty. Powstała cała seria jej portretów – mniej lub bardziej zakamuflowanych, wyidealizowanych, a także skarykaturyzowanych. W pierwszym okresie jego twórczości dramaturgicznej to *Noc tysięczna druga*. (Do pozostałych jeszcze wrócę).

Jednoaktówka ta, napisana prozą w 1850 r., jest utworem wręcz żartobliwym, którego akcja oparta jest na nieporozumieniu (jak w tradycyjnej komedii), a postaci potraktowane z ironią, ale bez złośliwości. Jest tam romantyczny poeta¹³, Roger, którego inna postać dramatu, Doktor, charakteryzuje pobłażliwie: „Jeden z tych wariatów, albo raczej zbołałych, których *ludzie dobrzy* starają się leczyć pośmiewiskiem, jeśli potrącaniem niepodobna... a o których rozsądni mówią «dziecié czasu»!... a których kochają ci, co serio cierpieli już na świecie...”¹⁴ – to autoportret samego Norwida, naszkicowany tutaj ciepło, miło i sympatycznie, co znacząco kontrastuje z wieloma innymi, dramatycznymi, lub wręcz ponurymi, obrazami samego siebie, które odnajdujemy w niektórych jego wierszach, a zwłaszcza w listach. Drugą postacią centralną jest tajemnicza Dama podróżująca po Włoszech – przypominająca Marię Kalergis. Poza nią jest Doktor, opiekun i towarzysz podróży Damy, a wreszcie i zabawny oberżysta, Lucio, którego sam Norwid określiłby zapewne jako postać „buffo”¹⁵.

Postać Rogera opatrzona jest uwagą autorską: „Można zmienić imię Roger na inne stosownie brzmiące”. Należałoby rzeczywiście dokonać takiej zmiany, bowiem ten młody człowiek to Polak, poeta, nieszczęśliwy kochanek, podróżnik udający się właśnie z Włoch na północ, do Polski. Pochodzi on z „Czarnolesia”, a nazwa tego miejsca jest naturalnie przekształconą formą „Czarnolasu”, gniazda rodzinnego i domu Jana z Czarnolasu, to znaczy Jana Kochanowskiego, wielkiego polskiego poety renesansowego. Ponieważ ów Roger jest w pewnej mierze *alter ego* Norwida, więc ustawia on swego bohatera, a w podtekście samego siebie, jako sukcesora czy też nowe wcielenie Kochanowskiego.

Dama jest zapewne Polką – w każdym razie jedzie w stronę Polski. Jest kobietą w wieku raczej młodym, ale nieokreślonym. Jest rozwódką

¹¹ PW, t. 2, s. 346 (*Metryki i objaśnienia* Wydawcy).

¹² PW, t. 1, s. 77–78.

¹³ Por. W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.

¹⁴ PW, t. 4, s. 117.

¹⁵ Norwid używał tego określenia – np. we *Wstępie do Pierścienia Wielkiej-Damy*, PW, t. 5, s. 186 – w taki właśnie sposób określił komedie Aleksandra Fredry. W *Aktorze* Werner w dialogu z Elizą mówi: „Co do myśli o serio i buffo, to mniemam...” PW, t. 4, s. 419.

– właśnie niedawno uzyskała rozwód. Przypomnijmy, że praktycznie rozwódką była Kalergis – acz formalnie nierozwiedziona, jednak żyjąca w separacji. Dama jest przy tym osobą kulturalną, wykształconą i wrażliwą; zapewne bogatą arystokratką – jej znajomą w Neapolu jest jakaś „księżna Olimpia”¹⁶.

Co uderza w przedstawieniu tych dwóch postaci i w sposobnie poprowadzenia całej akcji, to usytuowanie młodego poety i podróżującej damy na tym samym poziomie. W strukturze dramaturgicznej są sobie równi. To właśnie wydaje się najważniejszym podtekstem tej sztuki: Norwid ustawia swoją autorską postać jako równorzędnego partnera Damy. Dążenie do obcowania z ukochaną osobą na tym samym, równym poziomie musiało być głęboko zakodowane w sercu Norwida, co – zdaje się – jest potwierdzone zapisaną po latach kwestią Egeinei skierowaną do Tyrteusza: „Tyrte! zdaje mi się, że wzrostem stałam ci się równą – pojrzyj?!... zdaje mi się, że i szerokością ramion moich stałam się na razie równą tobie –”¹⁷.

Do tego właśnie aspirował Norwid w kontaktach z Marią Kalergis – przy pomocy przeróżnych zabiegów starał się jej dorównać, wejść na ten poziom kulturowy, środowiskowy, towarzyski, na którym żyła ona. Tam się wspinał jako błyskotliwy rozmówca, jako znakomity znawca sztuki, jako doświadczony *cicerone*, a także jako dobry jeździec. Te wszystkie zbiegi były nieudane. Odległość towarzyska była za wielka, a finansowa absolutnie nieprzekraczalna.

Finał *Nocy tysięcznej drugiej*, który sugeruje połączenie się poety z damą, jest projekcją nigdy niespełnionego marzenia Norwida. Nie pomogły umiejętności jeździeckie.

Norwid bez płaszcza

Wsiadając 29 listopada 1852 r. w Paryżu do pociągu do Dunkierki, Cyprian Norwid nie miał na sobie zimowego płaszcza, tylko swój elegancki garnitur, w rękę zaś mały tłumoczek, w którym był jeden przedmiot: modlitewnik otrzymany kiedyś od Marii Kalergis. W kieszeni miał wszystkiego dwie gwinee. Następnego dnia rano przybył do Dunkierki. Odpłynął z niej statkiem 3 grudnia rano i po dziesięciogodzinnej podróży przybył do Londynu późnym wieczorem. W poniedziałek 13 grudnia 1852 r. odpłynął z portu Gravensend u ujścia Tamizy na statku „Margaret Evans” zmierzającym do Nowego Jorku.

Norwid swój wyjazd do Ameryki wykoncypował, zainscenizował, odegrał, uteatralizował – dla samego siebie.

¹⁶ Korzystam tutaj z: K. Braun, *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida*, Rzeszów 2020, s. 174–175.

¹⁷ PW, 4, s. 499–500.

Bardzo wiele czynników jego życia osobistego na pomysł tego wyjazdu go naprowadzało, i to przez stosunkowo długi czas, choć ostateczną decyzję podjął dość nagle. Popchnął go do wyjazdu stan zdrowia, sytuacja osobista – duchowa i materialna, psychiczna i towarzyska, oraz, co bardzo ważne, sytuacja jako pisarza.

Był rzeczywiście słabego zdrowia, bardzo mocno nadwyreżonego miesięcznym pobytem w więzieniu pruskim w Berlinie 1846 r., w tym tygodniem w okropnych warunkach. Tam nabawił się postępującej głuchoty. W jego listach pojawiają się od tamtego czasu częste wzmianki o chorobach, bólach, cierpieniach, niedomaganiach, konieczności leczenia, a wreszcie o śmierci¹⁸.

Jako człowiek głęboko religijny czuł się bezradny w sytuacji mnożących się ataków na Kościół, w tym na Papiestwo, oraz zrozpaczony postępującą laicyzacją społeczeństw Zachodu.

Został osierocony przez matkę, gdy miał cztery lata, i przez ojca, gdy miał lat czternaście; był odcięty od rodzeństwa, którego trudności życiowe ogromnie go przejmowały, ale nie miał żadnego sposobu, aby okazać pomoc.

Jako pisarz był często oceniany bardzo negatywnie, nawet wyśmiewany, przez krytyków, pisarzy, literaturoznawców. W cennym dziele *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości* Mieczysław Ingłot zebrał różne negatywne wypowiedzi o Norwidzie, opatrując je celnymi tytułami¹⁹. Oto kilka przykładów. Jan Koźmian: *Poeta kapryśnej formy*; anonim: *Pretensjonalność stylu*; Andrzej Edward Koźmian: *Zmanierowany stylistą, Ciemność i próżnia, Szaleństwo stylu*; Franciszek Wężyk: *Pod znakiem rozczarowania*; Kajetan Koźmian: *Kryzys zaufania*; tenże: *Szał i głupstwo*; Jan Klaczko: *Wzory wydymanej nicości*.

Jako emigrant, w okresie poprzedzającym wyjazd do Ameryki, zdążył poróżnić się z Adamem Mickiewiczem (w 1848 r.) i Zygmuntem Krasińskim (w 1851 r.). (Dodam od razu, że z oboma się potem pojednał). Zerwał także na długi czas nici łączącego go z księciem Adamem Czartoryskim i środowiskiem Hotelu Lambert. Przez wielu uznawany był za hardego samotnika i niewiele też nawiązał szczerych przyjaźni. Wiadomo było, że jest właściwie stale bez grosza i często prosi ludzi o pożyczki – więc i z tego powodu był omijany.

Niepowodzeniem zakończyła się jego próba zaistnienia dla publiczności francuskiej w dziedzinie sztuk pięknych – w 1851 r. jury Paryskiej Wystawy Artystycznej odrzuciło przedstawiony przez niego rysunek piórkiem²⁰.

Swoje biedy i udręki zebrał we wstrząsającym katalogu spisany w końcu 1850 r., to jest po tylko ośmiu latach poza krajem:

FAKTA.

Jako zdrowie i siła – głuchota.

¹⁸ PW, t. VIII. Zwłaszcza listy oznaczone przez J. W. Gomulickiego numerami 60, 70, 77, 82, 96, 117, 187.

¹⁹ M. Ingłot, *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, Warszawa 1983, s. 97–106.

²⁰ Według: J. W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik...*, s. 70.

Jako członek Ojczyzny – wszystkie odrzucone rękopisma.

Jako wspomnienia – sąd, że nie jestem dość idealnym przyjacielem.

Jako Kościół-czynny-wojujący – to, co z tym sposobem eskamotowania wiary Chrystusowej stanie się.

Jako familia – bracia na tułactwie, z których starszy opuszczony przez krewnego i *zdradzony* w interesach swoich najhaniebniej.

Jako małżeństwo – to, żem był kochany i *zaręczony*, ale – jak Juliusz mówi: „pfu! *Odebrałem list, że za mąż idzie*” – a potem, jak ten jej majątek stracił i opuścił ją – pisze mi bilecik z przypomnieniem miłości swojej.

Jako społeczeństwo – to, że społeczeństwo polskie jest najlichsze, tak jak naród polski jest najpierwszy, i że tym sposobem sama znakomitość szwankuje, bo jej zawsze do pokrycia lichości używamy i to, co jest wzniosłego, na szlafrok lichego się przerabia – i stąd nie ma nic.

Jako znajomości i stosunki – to, że za niedługi przeciąg czasu *zrażę je wszystkie, stracę je wszystkie* – bo w nagłych tylko i *ostatecznych* potrzebach zawzywając pomocy ich, nie mogą naturalnie normalnym odbywać to sposobem – krojem konwencjonalnie słusznym. Tak, jak np. człowiek przejechany na ulicy, kiedy go do znajomych progów pobliskich wnoszą, nie może nie być zabloconym i skrwawionym²¹.

Do tej listy trzeba dodać uświadomienie sobie przez Norwida, że jego miłość do Marii Kalergis została odrzucona. Przeżywał to jako katastrofę.

Takie samooceny i takie nastroje narastały w nim jeszcze niespełna dwa lata od zestawienia tych *Faktów* – przez ten czas dojrzewał do decyzji wyjazdu do Ameryki. A może raczej do tego, aby dramatycznie, wręcz tragicznie, „zagrać” postać wygnańca politycznego²², człowieka wypędnionego, wręcz wyszczutego ze swojego środowiska literackiego, emigranta nieprzyjętego do swego grona przez emigrację, mężczyzny odrzuconego przez ukochaną kobietę.

Tak zapewne można wytłumaczyć jego wręcz dziwaczne postępowanie: nie przygotował sobie w ogóle gruntu, kontaktów w Ameryce, na przykład przez zaopatrzenie się w jakieś listy polecające. Nie zgromadził jakiegoś, choćby skromnego, „kapitału zakładowego”; po prostu wyjechał praktycznie bez pieniędzy (już przypomniałem – miał w kieszeni dwie gwinee); wiemy, że był stale bez grosza, ale przecież na taki wyjazd powinien był jednak coś niecoś zgromadzić, choćby pożyczyć, co robił wielokrotnie. Nie wziął nawet ciepłego ubrania, mimo że wyjeżdżał z Paryża, gdy już miało się ku zimie. Tę tendencję Norwida zauważył już wcześniej Teodor Iwanowski, pisząc do Marii Trębickiej z prośbą o opiekę nad Norwidem, który „czerpie przyjemność z rujnowania sobie zdrowia i powolnego zabiwania się”²³,

Nie posunął się do tego, by „Rozpacznym czynem skończyć żywot chory”²⁴, jak to rozważał Juliusz Słowacki w *Beniowskim*, ale, niewątpliwie

²¹ PW, t. VIII, s. 111–112 – tak w liście do Augusta Cieszkowskiego z listopada 1850 r.

²² Acz jeszcze wtedy Norwid nie był formalnie „wygnańcem” z punktu widzenia zaborczych władz rosyjskich, które mu ten status formalnie nadały w 1855 r.

²³ Według: J. W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik...*, s. 49.

²⁴ J. Słowacki, *Beniowski*, księga 4.

zrozpaczony, „rzucił się w Ocean” – jak napisał niebawem w poetyckim liście z Ameryki²⁵. Równało się to całkowitemu usunięciu się z życia, jakie do tej pory prowadził; zerwaniu z ludźmi, jacy go otaczali, i licznymi nieprzyjawnymi, i z tymi kilkoma „dobrymi duchami”, z którymi miał jeszcze kontakt. Oddalał się od Europy, od Polski na otchłanną wręcz odległość.

Przetworzył swój wyjazd w materię dramatycznego, widowiskowego zdarzenia. Włożył na siebie kostium – nie kładąc na siebie ciepłego płaszcza. Odciał się od swego dotychczasowego życia. Odepchnął ludzi. Zerwał z całą swoją przeszłością.

Dla kogo uteatralizował w ten sposób swój wyjazd? Po pierwsze, dla samego siebie. Do kogo wysyłał komunikat o zmuszeniu go wyjazdu, o swoim tak strasznym skrzywdzeniu, że aż musiał wyjechać do Ameryki? Także, po pierwsze, do siebie.

Po drugie, nie mógł jednak nie pragnąć, aby wiadomość o jego wyjeździe dotarła do niechętnych mu kręgów polskiej emigracji, do prześladowających go w kraju krytyków, a wreszcie i do tej, z której niezrozumieniem kiedyś się zderzył.

Aby podjąć tak poważną, zasadniczą decyzję, która miała zaważyć na całym jego dalszym życiu, aby przekonać samego siebie, że musi tę decyzję wykonać i jakoś ją unieść, a był to ciężar wielki – on, artysta, poeta, wrażliwiec, egocentryk – musiał ją uczynić materią osobistego dramatu i samemu w nim wystąpić. Patrząc na to z zewnątrz, z perspektywy czasu, rozpoznajemy w tym teatralizację.

Norwid w konfederatce

Na znanej fotografii Cyprian Norwid stoi w studio fotograficznym w czapce konfederatce na głowie. Widzimy mężczyznę w średnim wieku, szczupłego, proporcjonalnie zbudowanego. Ma dużą głowę, bujne włosy; wygolone policzki otacza starannie przystrzyżona broda, wąsy ma także przystrzyżone. Fotografia, jest, oczywiście, czarno-biała, ale można przypuszczać, że mężczyzna ubrany jest na czarno – w długą czamare, spodnie, buty z wąskimi nosami. Na szyi ma czarny fontaż ujmujący białe kołnierzyk. Wiemy, że już w Warszawie nazywano go „wykwintnisiem”, a potem zawsze ubierał się na co dzień starannie i elegancko, mimo że rujnowało go to finansowo, bo przecież żył stale w biedzie, a w Nowym Jorku i pod koniec życia w Paryżu wręcz w nędzy. Minę ma poważną, wręcz marsową. Patrzy w dal. Prawą rękę wsadził w zanadrze czamary gestem znanym z niezliczonych portretów Napoleona.

Fotografia pochodzi z roku 1862. Tak ubierało się wielu manifestantów antyrosyjskich w Warszawie w 1861 r., a już za rok tak mieli się często

²⁵ *Pierwszy list co mnie doszedł z Europy*, PW, t. I, s. 217.

ubierać powstańcy roznieconego w 1863 r. powstania styczniowego. A takie konfederatki nosili sto lat wcześniej konfederaci barscy.

Ta fotografia „się nie podobała” (jak stwierdziła), szanownej damie Łucji Rautenstrachowej, której przesłał ją Norwid. Napisała do niego surowo i złośliwie:

Bóg Ci dał pędzel, dłuto, pióro, lecz z samej Twej budowy można widzieć, że cię do karabeli ani nawet do rogatywki nie przeznaczył, i dlatego ta buńczuczna na fotografii mina zdała mi się anomalią artystyczną – jakby mi kto przedstawił Danta zajadającego kielbasę z czosnkiem lub Pigmaliona w palonych butach i strzelbą na plecach²⁶.

Norwid poczuł się głęboko dotknięty listem damy i odpowiedział jej, a zapewne i innym krytykom, po swojemu – wierszem – *Dlaczego w konfederatce*, przenosząc niejako swoją prywatną fotografię na forum publiczne, wprowadzając ją w szerszy obieg kulturowy.

1
Kończy się Era starego oręża,
Czas jej ucieka;
Nie człowiek dziś już kuty dla oręża;
Oręż – dla człeka.

2
Za to i rycerz nie lada gwałtownik,
Lecz ów, co czeka;
I niekoniecznie atletą pułkownik;
Prędzaj kaleka! –

3
Amarantową włożyłem na skronie
Konfederatkę,
Bo jest to czapka, którą Piast w koronie
Miał za podkładkę.

4
I nie dbam wcale, że już zapomniano,
Skąd ona idzie?
Ani dlaczego spospolitowano
Tę rzecz – o ! wstydzcie.

5
A jednak widać, że znam klejnot wielki
Rzeczpospolitój,
Skoro przenoszę ponad wieniec wszelki –
Z baranka wity!²⁷

W lapidarnych, jakby wystukanych biciem serca wersach, Norwid formuluje jasne diagnozy: „Nie człowiek dziś już kuty dla oręża; / Oręż – dla człeka”. – „I niekoniecznie atletą pułkownik; / Prędzaj kaleka!”. Poetycko wywodzi

²⁶ PW, t. IX, s. 531 (*Metryki i objaśnienia* Wydawcy).

²⁷ PW, t. I, s. 369, 370.

konfederatkę z głębin historii Polski, włączając ją w ten sposób w długi pochod pokoleń: „Bo jest to czapka, którą Piast w koronie / Miał za podkładkę”. A na koniec wyraża swoją dumę z włożenia na głowę konfederatki, celebrując ją w ten sposób i nobilitując: „A jednak widać, że znam klejnot wielki Rzeczpospolitej”.

Analizując reakcję pani Rautenstrachowej na fotografię Norwida w konfederatce, można, z jednej strony, podziwiać jej spostrzegawczość, bo istotnie mężczyzna stojący w studiu fotograficznym nie jest na pewno „atletą” (jak potem w wierszu Norwida), ale raczej artystą, intelektualistą, ale z drugiej strony, jej recenzja wydaje się powierzchowna. Pani Rautenstrachowa odnosi się tylko do tego, co widzi na zewnątrz, nie sięgając do tego, co wydaje się komunikatem nadanym z głębi wnętrza pozującego.

Na tej fotografii Norwid jest bowiem „on, a nie on” – jak mówi Hrabia Jerzy w *Aktorze*²⁸, rozglądając się po gościach w teatralnej kawiarni. Jest zarówno sobą, jak pewną postacią, którą wykreowuje.

To był on. Dziedzic polskiej tradycji wywodzącej się od Piasta, tradycji wielkiej i godnej, tradycji wojen, walk o wolność, powstań. Był z tą tradycją związany i świadomie, i uczuciowo. Jakże pięknie i przejmująco zwrócił się do rodaków-emigrantów, przemawiając w 1846 r. w Brukseli na obchodach rocznicy powstania listopadowego: „Ziomkowie! – a szczególnie Wy, którzyście krwią własną, niby żywym promieniem, połączeni z ziemią pobojowisk: Wy to czujecie w drzeniu nici od ran Waszych idącej do oddalonych mogił Polski...”²⁹.

Z tradycji walk wolnościowych wciąż szczególne miejsce w narodowej pamięci zajmowała konfederacja barska – i takie właśnie czapki – konfederatki – nosili jej uczestnicy. To była szlachetna i patriotyczna spuścizna konfederacyjna. Bo była i druga, tradycja hańby i zdrady, konfederacji targowickiej. Norwid, oczywiście, odwoływał się do konfederacji barskiej. Aby to zmanifestować, włożył na głowę konfederatkę. Tak, to był on. To była jego prawda – prawda tradycji, do której się odwoływał, jego przekonania polityczne, jego widzenia historii Polski, a w tym historii utraty niepodległości i heroicznych prób jej odzyskania, a wreszcie i wartości, za którymi się opowiadał. Wolność była z nich najpierwszą.

Ale to był też nie on. Bowiem, aby jakoś uzewnętrznić, zmanifestować, a na dodatek utrwalić ten swój określony wizerunek, sfotografował się w konfederatce. I dzięki temu na fotografii pojawiła się postać konfederaty – obrońcy najlepszych narodowych tradycji, poważnego i surowego, śmiało patrzącego w przyszłość. Dodając konfederatkę do swego codziennego, zawsze eleganckiego, stroju i wyglądu, zakomunikował samemu sobie oraz osobom, którym swą fotografię przekazał, że jest konfederatą. Przypisał się w ten sposób do określonej tradycji, wybrał określone war-

²⁸ PW, t. IV, s. 343.

²⁹ PW, t. VII, s. 7.

tości. Wykreował pewną postać. Zagrał ją dla siebie samego i zagrał ją do kamery, planując, niewątpliwie, pokazanie tej fotografii innym, a zatem zakomunikowanie takiego właśnie swego obrazu. Ten komunikat, nadany prawie półtora wieku temu, dociera do nas dzisiaj – oto potęga, skuteczność teatralizacji.

Tak, bo fotografując się w konfederatce, Norwid sięgnął po środki właściwe teatralizacji. Właśnie przy ich pomocy przypisał się do określonej tradycji oraz przesłał na zewnątrz komunikat, kim jest. Przyjął postawę i nadał swej twarzy wyraz, jaki – w jego przekonaniu – winna przybrać postać konfederaty. I włożył na głowę czapkę będącą powszechnie rozpoznawalnym znakiem wizualnym – konfederatkę.

Fotografia w konfederatce to bardzo wyrazisty dowód rzeczowy skłonności Cypriana Norwida do teatralizowania swego wyglądu, swego ubioru, swoich działań, swojego postępowania.

Norwid jako Dalang

Dalang to artysta indonezyjskiego Teatru Cieni, zwanego Wayang³⁰. Działając za podświetlonym od tyłu ekranem, na którym widzowie widzą tylko cienie, Dalang, sam jeden, operuje w widowisku kilkudziesięcioma płaskimi lalkami i udziela im swego głosu. Lalki są postaciami dramatów – zazwyczaj jedno przedstawienie złożone jest z kilku sztuk. Ich teksty Dalang sam napisał – z reguły wykorzystując starożytne baśnie ludowe, albo też zaadaptował istniejące dramaty. Co więcej, sam sporządził z drewna i skóry wszystkie lalki, którymi operuje i w których imieniu mówi.

W ten sposób indonezyjski Dalang jest najbardziej kompletnym, „pełnym” (wprowadzam to słowo, pamiętając o Norwida dążeniu do stworzenia postaci „kobiety pełnej”) artystą teatru na całym świecie: pisze dramaty, rzeźbi postaci (lalki), komponuje i reżyseruje całe przedstawienie, w czasie którego operuje swymi postaciami, mówiąc w ich imieniu.

Dramatopisarz teatru kultury Zachodu także, naturalnie, tworzy tekst, którego materia jest życie postaci – ich konflikty i działania oraz ich mowa. Ale dramatopisarz najczęściej sam nie występuje na scenie i nie gra jakiejś postaci – choć od tej reguły historia teatru zna, i to wspaniałe wyjątki tych, którzy sami występowali na scenach: od Ajschilosa, poprzez Szekspira i Moliera, do Goethego i Bogusławskiego, a wreszcie do Richarda Foremanna. Gdy w teatrze Zachodu pojawił się nowoczesny reżyser, zaczęło się zdarzać, że był także dramatopisarzem i reżyserował sztuki lub scenariusze, które sam stworzył – powstała w tej dziedzinie mocna tradycja, której mistrzami byli Vsiewołod Meyerhold, Luigi Pirandello, Emil Burian, Bertolt

³⁰ Por. K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000, s. 193–194.

Brecht, Robert Wilson, Włodzimierz Staniewski i inni, i inni. Oni, z kolei, nie występowali w swoich przedstawieniach.

Cyprian Norwid był dramaturgiem wedle zachodnioeuropejskiej tradycji i wzorców. Pisał dramaty. Wprowadzał w nie postaci sceniczne. Budował akcje, napinając między tymi postaciami konflikty i wprowadzając je w dramatyczne zdarzenia. Obdarzał je kwestiami i monologami. Sięgał jednak dalej i szerzej. Dokładnie wyobrażał sobie widowiska i zapisywał to w didaskaliach, reżyserując je w swojej wyobraźni.

Czy sam chciał także w swoich dramatach występować jako aktor? Można przypuszczać, że miał i takie marzenia. Wiemy bowiem, że w pewien sposób aspirował do aktorstwa, czego dowodem są jego występy recytatorskie oraz wystąpienia publiczne. Lubił recytować i słuchacze wysoko oceniali jego recytacje – przyjmowanie honorariów za recytacje w paryskich salonach reperowało jego, zawsze „pod kreską”, budżet. Umiał też przemawiać. Był doskonałym, porywającym słuchaczy, oratorem. Jego mowy, a także wykłady, spotykały się z żywym przyjęciem. Zazwyczaj pozytywnym.

Tu warto przypomnieć, że choć aktorem Norwid nie był, to – jak wiemy – ogromnie interesował się teatrem, miał przyjaciół w sferach teatralnych, m.in. przyjaźnił się i korespondował z Józefem Komorowskim, z którym znał się zapewne jeszcze z Warszawy. A gdy Komorowski odwiedził go w Paryżu, zadedykował mu swą rozprawkę *Widowiska w ogóle uważane*. Śledził losy i karierę Heleny Modrzejewskiej. Jako dramaturg pracował przecież w materii tworzenia postaci scenicznych – do grania ich przez aktorów. I miał pełną możliwość wpisywania siebie w tworzone postaci. I czynił to. Zapewne więc w swej wyobraźni występował sam na scenach w swoich dramatach, grając tworzone przez siebie postaci. W ten sposób teatralizował samego siebie.

Stawał się w ten sposób – choć tylko potencjalnie, bo przecież nie aktualnie – teatralnym twórcą „zupelnym”. Jako dramaturg – pisał dramaty, wprowadzając weń postaci; modelował je szczegółowo. Jako reżyser – na scenie swej wyobraźni operował tymi postaciami jak marionetkami, wpisując w swoje dramaty bardzo szczegółowe, liczne i konkretne didaskalia, jakby również reżyserował przedstawienie. Podpowiadał w ten sposób aktorom interpretacje poszczególnych kwestii, kreślił ruch i gest postaci oraz ich czynności, opisywał przestrzeń. Zapowiadał w ten sposób naturalizm w dramacie, który miał nadejść dopiero jakieś dwie dekady później. Jako aktor, choć tylko w wyobraźni – identyfikował się z niektórymi ze swoich postaci i w ten sposób grając daną postać – grał samego siebie. (Dlatego też nasunął mi skojarzenie z indonezyjskim Dalangiem³¹).

Badacze dramatów Norwida słusznie wskazywali, że wpisał w nie – właściwie we wszystkie – Marię Kalergis i Marię Trębicką. Ja sam pisałem

³¹ Oglądałem przedstawienia Wayang; zaprzyjaźniłem się z występującym w nich Dalangiem w czasie pobytu w Japonii w 1979 r.

o tym wielokrotnie³². Istotnie, Dama w *Nocy tysięcznej drugiej*, Hrabina Palmyra, Hrabina Harrys w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, Lia w *Za kulisami*, Egeina w *Tyrteju*, Kleopatra w *Cesarze i Kleopatrze* oraz Julia w *Miłości czystej u kąpieli morskich* to „różno-względnie” nakreślone (jak mówił Norwid) portrety Marii Kalergis. Towarzyski tej, zawsze centralnej, postaci – Marta w *Palmyrze*, Magdalena w *Pierścieniu*, Eroe w *Kleopatrze i Cesarze*, Marta w *Miłości czystej* – na różne sposoby odnoszą się do Marii Trębickiej, *Dame de compagnie* Kalergis. Zauważmy przy tym, że brak pary takich postaci kobiecych w *Aktorze*.

Ten trop badań nad postaciami dramatów Norwida wymaga rozwinięcia. Pozwoli zrozumieć lepiej i te dramaty, i samego ich autora.

Przypuszczenie, że Norwid sam siebie wpisywał w niektóre postaci swoich dramatów, oraz, w konsekwencji, mógł sobie wyobrażać, że sam je gra na scenach, podtrzymuje jego proza. W ogromnej większości swych noweli i opowiadań autor jest narratorem, sam bierze udział w relacjonowanych zdarzeniach, dialoguje z innymi ich uczestnikami³³. Wskazuje to na takie same, jak w dramatach, dążenie do osobistego uczestniczenia w akcji, włączanie siebie samego do grona biorących w niej udział postaci. Co więcej, Norwid starał się także „reżyserować” czytelników – co wyraźnie widać, oglądając jego rękopisy: te różne rodzaje czcionki, posługiwanie się kolorowymi kredkami, niekonwencjonalnie stawiane znaki przestankowe. Wyrażna jest tu „Reżyzerska ręka Norwida” – jak to sformułowała Irena Sławińska³⁴.

Już była okazja – w tym artykule, powyżej – zidentyfikować młodego poetę w *Nocy tysięcznej drugiej*, jako *alter ego* autora.

W *Palmyrze* występuje podobna postać. To także artysta. Nie poeta, wszakże, ale muzyk – pianista i nauczyciel gry na fortepianie, o imieniu Rizzio. To też postać autorska. Można przypuszczać, że Norwid wyobrażał sobie siebie samego grającego w tej sztuce Rizzia. Są bowiem w *Palmyrze* dwa wyraziste tropy autobiograficzne: namiętne dążenie artysty do zdobycia serca kochanej kobiety, która pozostaje wszakże zimna, oraz sugestia – nie rozwinięta, bowiem sztuka nie została ukończona – przeniesienia uczucia z pani domu na jej powiernicę, z Palmyry na Martę – bowiem Marta niespodziewanie oświadcza swą miłość artyście – i ucieka, a on, pochłonięty myślą o zbliżającej się rozmowie z Palmyrą, nawet tego jakby nie zauważa. Gdy jednak uświadomi sobie fiasko swoich zabiegów o Palmyrę, może zwrócić się do Marty? Nie wiemy tego, bowiem rękopis sztuki urywa się nagle.

³² Por. m.in. Z. Czajkowski, *Przyjaźnie i miłości Norwida. Rzecz bez przypisów*, Warszawa 1998; D. Wojtasińska, *O koncepcji kobiety „pełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016; K. Braun, *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida...; tenże, Kobiety w dramatach Norwida*, „Pamiętnik Literacki”, Londyn, t. LXII.

³³ Tak jest w następujących utworach: *Bransoletka*, *Cywilizacja*, *Stygmat*, „*Ad leones*”, *Tajemnica Lorda Singelworth*, *Menego*. W pierwszej osobie pisane są wspomnieniowe *Czarne kwiaty*, a także wiele innych tekstów.

³⁴ I. Sławińska, *Reżyzerska ręka Norwida*, Kraków 1971.

Taka perspektywa pozostaje jednak otwarta. A tak właśnie było w życiu Norwida: odrzucony przez Marię Kalergis, zwrócił się do Marii Trębickiej. I ona zresztą także go odrzuciła.

Następnym „selfie” Norwida jest Hrabia Jerzy w *Aktorze* – to młody arystokrata, który dotknięty bankructwem podejmuje pracę zarobkową – zostaje aktorem. Norwid przedstawia przemianę Jerzego z arystokratycznego lekkoducha w człowieka pracy jako nobilitację. W jego usta wkłada przetłumaczony przez siebie samego słynny monolog Hamleta „Być albo nie być”. No właśnie – przecież dokonując tego tłumaczenia, czytał ów monolog wielokrotnie po angielsku, a potem przepowiadał go sobie po polsku. Więc „grał” Hamleta – dla samego siebie. A ponieważ do teatru chodził bardzo rzadko³⁵, nie mając pieniędzy na bilety, więc pewnie także dlatego teatr był obiektem jego marzeń, podobnie jak aktorstwo. Uznawał przy tym teatr za ważny, efektywny, skuteczny środek wpływania na społeczeństwo.

O tym właśnie przekonany bohater *Za kulisam*, Omegitt, wystawił w czasie balu karnawałowego swą sztukę, *Tyrteja*.

Omegitt, tak jak i Jerzy w *Aktorze*, jak Szeliga w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, jest hrabią – czyżby i takie było także marzenie Norwida? Omegitt jest mędrce i podróżnikiem, a przede wszystkim dramaturgiem i poetą – w usta swego bohatera, Tyrteusza, włożył potężny wiersz o losie poety (Omegitt jest w *Za kulisami* autorem *Tyrteja*):

I ów, co boski duch na dziejów karty
Bierze – jak orzeł na skrzydła
Słońce – – Poeta! czemuż nie pożarty
Przez lwy?... lecz stłoczony od bydła...

I dalej:

Cedr nie ogrody, lecz pustynie rodzą:
Próżnia – kołyską olbrzyma...
– Eginej!... wielcy poeci przychodzą,
Gdy poetów wielkich nie ma...³⁶

Norwid wpisuje wyraziście sam siebie w tę postać, wikłając ją w czerpane również ze swego własnego życiorysu dwa konflikty.

Po pierwsze, Omegitt stara się wpłynąć na współczesne sobie społeczeństwo Europy, uleczyć je, otrzeźwić – wytykając mu fałsz, ateizm, degradację moralną. W tym zderzeniu ponosi całkowitą porażkę. Pozostaje niezrozumiany. Jego dramat „wyświstano”. Jego wołanie o odnowę moralną napotyka całkowitą obojętność, nawet drwiny. Brzmią w tym, jakże osobiste, nuty.

Po drugie, Omegitt, przedstawiając – jako dramaturg – ukochanej przez siebie kobiecie, Lii, postać sceniczną Eginej, bohaterki swej sztuki –

³⁵ Doświadczenia teatralne Norwida sumiennie wylicza Tomasz Miłkowski w swojej precyzyjnie udokumentowanej książce *Teatr Norwida*, Toruń 2013, s. 13–18.

³⁶ PW, t. 3, s. 494, 495.

kobiety wiernej, zdecydowanej na największe poświęcenia dla ukochanego mężczyzny, testuje ją w ten sposób. Zaprosił Lię do obejrzenia swej sztuki. Była jednym z jej widzów. Wynik testu okazał się całkowicie negatywny: Lia nie tylko nie pójdzie w ślady Egeinei, którą widziała na scenie, ale po prostu zerwie z niefortunnym i skrytykowanym autorem. W tej sytuacji Omegitt postanawia w ogóle usunąć się, odgrodzić, wyjechać, przepaść. Takie też myśli nachodziły Norwida, gdy decydował się wyjechać do Ameryki.

Taka była też pewnie jego ostania za życia myśl, gdy – wedle relacji – odwrócił się do ściany na swoim łóżku, mamrocząc „Przykryjcie mnie lepiej”³⁷. Tę ostatnią prośbę, a może skargę umierającego Norwida pięknie i wzruszająco rozważa jego biograf, Józef Fert: „Czy to była cicha prośba do bliźnich o odrobinę czułości, gdy już miała się go zimna dłoń śmierci?”³⁸ W każdym razie było to ostateczne odsunięcie się od ludzi. Okazało się odsunięciem od życia.

Tyrteusz – poeta, wybraniec bogów, przywódca – bohater sztuki napisanej przez Omegitta, jest nie mniej niż sam Omegitt postacią autobiograficzną. Tak, jak się stało w życiu Norwida – doznaje on porażki w życiu publicznym. Ale, tak jak się to malowało w jego marzeniu – znajduje zrozumienie, akceptację i odwzajemnioną miłość kobiety, którą ukochał. Tyrteusz desygnowany zostaje przez Wyrocznię Delficką na przywódcę. Można podejrzewać, że Norwid pragnął również podjąć i pełnić rolę przywódczą zarówno w królestwie polskiej literatury, jak też w środowisku polskiej emigracji w krajach Zachodu. Na obu polach spotkał się z odrzuceniem – tak jak Tyrteusza odrzuciła Sparta, do której był posłany. Gdy się przyglądać tej bohaterskiej postaci, to uderza jeszcze, że Tyrteusz jest przy tym kulawy i jedno oko ma zaciemnione. Wydaje się to również – głęboko i paradoksalnie zakodowaną – nicią autobiograficzną, którą Norwid związał się z Tyrteuszem. Oto on sam był przystojny, proporcjonalnie zbudowany, poruszał się z gracją. Ale, aby ukryć swoje wpisanie się w Tyrteusza, przedstawił go jako kalekę.

Warto tu przypomnieć „apolog” Norwida, który zanotował Mieczysław Geniusz: „Był garbus, który przez cały rok zwyczajny chował się przed światem, tak iż go nikt nie znał; ale zjawiał się podczas karnawału i zdobywał ogromne powodzenie u tłumu, który mówił, że on tak znakomicie gra rolę garbusa jak nikt na świecie. A gdy się karnawał kończył, on znów chował się przed światem”³⁹. Chował się, aby nikt nie zobaczył, że on naprawdę jest garbusem, nie gra garbusa w czasie karnawału, on nim jest.

Zastosował tu Norwid szczególny sposób kodowania przekazywanych treści: zakrywania, kamuflowania, zaciemniania (o „ciemność” był nieraz oskarżany) po to, aby te treści tym jaśniej wyłożyć. Posługiwał się tym

³⁷ J.W. Gomulicki, *Cyprian Norwid. Przewodnik...*, s. 148.

³⁸ J. F. Fert, *Życie Cypriana Norwida*, Kielce 2020, s. 85.

³⁹ PW, t. 11, s. 499.

właśnie sposobem, wpisując siebie samego, takiego jakim był, w tworzone postaci sceniczne. Sam się w nich obsadzał, ale – potencjalni – widzowie sztuk, w których te postaci działały, nie miały się nigdy dowiedzieć, że to właśnie on.

Mak-Yks w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* to także, w pewnej mierze, autoportret Norwida⁴⁰. Istotnie, tę postać Norwid ustawił bardzo blisko samego siebie. Mak-Yks jest poetą (jak Norwid), jest człowiekiem wrażliwym i mądrym (jak Norwid), a przy tym dumnym i niezależnym (jak Norwid). Jego postawa oraz słowa – poetyckie oświadczenie miłości – wywierają na traktującej go do tej pory zimno kobiecie tak wstrząsające wrażenie, że ofiarowuje mu swoją rękę. Mak-Yks, tak jak Omegitt, i jak Tyrteusz, jest nierozumiany przez społeczeństwo. Obudzona w kochanej kobiecie miłość zada się otwierać przed nim ścieżkę wyjścia z ciemnego labiryntu⁴¹. Warto wskazać jeszcze jeden motyw autobiograficzny – oczywisty i konkretny – jaki odnajdujemy w postaci Mak-Yksa: głód. W ciągu całego dnia, w którym toczy się akcja sztuki, poeta nic nie jadł od samego rana aż do wieczora, co jest jedną ze sprężyn poruszających zdarzenia dramatyczne III aktu sztuki. Wiemy, że sam Norwid często chodził głodny zarówno po Paryżu, jak też po Nowym Jorku, po Londynie. Ale, podobnie jak Mak-Yks, starał się to ukrywać przed otoczeniem.

W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* jest i druga postać, w której Norwid-reżyser obsadziłby samego siebie. A „reżyserował” tę sztukę przy swoim biurku, gdy miał dokładnie 51 lat. To Szeliga – właśnie – mężczyzna w średnim wieku. Był on kiedyś wielbicielem Hrabiny Marii, a teraz pragnie przypomnieć jej siebie i swoje uczucie. Można przypuszczać, że Norwid nigdy nie wyrzucił z siebie wspomnień o Marii Kalergis i ciągle marzył, że ona go sobie jeszcze przypomni. Tak się nigdy nie stało. W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* Szeliga natrafia na obojętność Hrabiny Marii. Zachęcony przez jej powiernicę, Magdaleny, zda się przenosić na nią swoje uczucia. I to też jest wątek autobiograficzny: zrażony obojętnością Marii Kalergis, Norwid przeniósł swe uczucia na Marię Trębicką. W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* Szeliga zyskuje przychylność Magdaleny; otwiera się możliwość ich związku. Norwida natomiast, gdy oświadczył się jej listownie, Trębicka odrzuciła. (Już to przypominałem, mówiąc o Rizziu i Marcie w *Palmyrze*). Więc i ten wątek jest swoistą projekcją bardzo osobistego marzenia, aby było inaczej.

W *Kleopatrze i Cezarze* marzenia Norwida zostają niejako podniesione, przestrojone na potężny ton historii. Autoteatralizacja dokonuje się na wielkiej scenie, gdzie grana jest tragedia.

Nie ma najmniejszej wątpliwości, że królowa Egiptu w tej sztuce to kolejny, tutaj zmonumentalizowany, portret Marii Kalergis. O ile Hrabina

⁴⁰ K. Braun, *Przewodnik...*, s. 163.

⁴¹ Jak wiadomo, na temat zakończenia *Pierścienia Wielkiej-Damy* trwa dyskusja interpretatorów – na tym miejscu nie ma potrzeby jej referować.

Harrys w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* zda się namalowana przez impresjonistę, barwami delikatnymi, jakby prześwieconymi promieniami zachodzącego słońca, o tyle Kleopatra w *Kleopatrze i Cezarze* jest dziełem ekspresjonisty, który zderza ze sobą kontrastujące kolory, posługuje się ogromnymi maźnięciami pędzla, dodaje fakturę, ziarno, grubość. Kleopatra to w rezultacie prawie doskonała „kobieta zupełna” – skomplikowana, wielokolorowa, i „dobra” i „zła”, i delikatna i brutalna, i szczodroblowa i zaborcza, i wykalkulowana i szalona.

Tropiąc teatralizacje Norwida, trzeba jednak skupić uwagę na Cezarze. To modelowy „mężczyzna zupełny”. Jest on silny, zdecydowany i stanowczy. Jest mądry i rozważny. Jest wodzem, politykiem, oratorem, pisarzem. Poddaje się też uczuciom: tkliwej miłości w kontakcie z Kleopatram, oburzenia i gniewu, gdy karci Egipcjan, którzy chcąc wkupić się w jego łaski, zamordowali bezbronny Pompejusz. Rozdarty pomiędzy miłością do Kleopatry a obowiązkiem stanu – porzuca kochankę i wraca do Rzymu.

Właśnie poczucie obowiązku najsilniej łączy Norwida ze stworzoną przez niego postacią Cezara. Norwid miał bardzo silne, głębokie poczucie obowiązku. Jego sformułowanie „Ojczyzna to wielki, zbiorowy obowiązek”⁴² wryte jest w spiżu polszczyzny. Gdy nie znalazł miejsca w Ameryce i pragnął wrócić do Europy, a nie znajdował na to środków, tak pisał: „Zapytuję nareszcie wszystkich, których prosiłem, których szukałem, do których kołatałem, azali mniemają, iż pożyteczna jest, abym tu pozostał, i azali nie ma służby takiej, w której bym obowiązkowi mojemu moralnemu ku pokrzepieniu sił dopełnić nie mógł?”⁴³

Tworząc postać Cezara, grając ją w teatrze swojej wyobraźni, upominał się Norwid po raz kolejny – i po raz kolejny bezskutecznie – o umożliwienie mu wypełniania obowiązków wobec ojczyzny, wobec narodu, wobec narodowej literatury.

W *Miłości czystej u kąpieli morskich*, ostatnim dramacie Norwida, również znajdziemy jego samego. To Feliks, znowu młody poeta, jak Mak-Yks – ale, o ile tamten był poważny i najpoważniej był też traktowany przez autora, o tyle ten jest zupełnie niepoważny, jest lekkoduchem, zostaje obśmiany. Może Norwid po latach tak właśnie spojrział na swoje młodzieńcze zac zadanie miłosne?

Paralela Feliksa z Mak-Yksem jest oczywista, a i cała ta jednoaktowa sztuka zda się parodią *Pierścienia Wielkiej-Damy*. O ile *Pierścień* jest tragedią („tragedią-białą”), ma ton głęboki, poważny, „serio” (jak mawiał Norwid), o tyle *Miłość czysta u kąpieli morskich* jest lekką komedią – satyryczną, złośliwą wobec rozgrywających ją postaci. W *Pierścieniu* jest czworokąt: Hrabina, Magdalena, Szeliga, Mak-Yks. Tak samo w *Miło-*

⁴² PW, t. 7. s. 209. *Memorial o Młodej Emigracji*, datowany przez Wydawcę: 1850/51.

⁴³ PW, t. 8, s. 219. List do O. Aleksandra Jełowickiego i O. Piotra Semenki, datowany w Nowym Jorku w maju 1854 r.

ści: Julia, Marta, Erazm, Feliks. Czytając *Miłość*, ma się wrażenie, że cztery postaci protagonistów *Pierścienia* stoją przed krzywymi lustrami i oglądają swoje wykrzywione, pokręcone, zdefektowane odbicia. Julia to karykatura Hrabiny Harrys. Marta to zdegradowana do roli głupiej sensatki Magdalena. Erazm, bufon i pedant zajął miejsce poważnego i szlachetnego Szeligi. Trzpiotowaty Feliks to spłycony Mak-Yks. I w tej komedyjce pojawia się, po raz kolejny, autobiograficzny wątek przeniesienia uczuć z jednego obiektu miłości na drugi. To właśnie Feliks – odbity w krzywym lustrze Mak-Yks – najpierw, jak sądzi, kocha się w Julii, a potem zaczyna się fascynować Martą. Mak-Yks by tego nie zrobił. Norwid by tego nie zrobił.

Podsumowanie

Cyprian Norwid posługiwał się teatralizacją. Czynił tak z różnych powodów, na różne sposoby, w różnych celach. Teatralizacją określał, umacniał, niejako malował (był przecież malarzem) siebie samego dla siebie samego. Teatralizacją wysyłał komunikaty do otoczenia, do społeczeństwa polskiego, do polskiej emigracji, do kobiety, którą kochał. Albo artykułował w ten sposób, kim naprawdę jest, i manifestował swoją wewnętrzną prawdę, albo też starał się przedstawić innym jako ktoś, kim być pragnął.

Wykreowywał postać bogatego panicza na koniu – wybierając się na wycieczki jeździeckie sam i w towarzystwie pięknych pań. A przecież nie był już wtedy nawet ziemianinem, był biedny, konie musiał wynajmować. Ta teatralizacja skierowana była przede wszystkim na zewnątrz. W literaturze zaowocowała dramatem *Noc tysięczna druga*, a przede wszystkim obfitą epistolografią.

Do wewnątrz, do samego siebie skierował teatralizacyjny akt sfotografowania się w czapce – konfederatce, umacniając sam siebie w przekonaniu, że jest duchem wolnym, człowiekiem niezłomnych zasad. Taki też komunikat nadawał także do znajomych w kraju i na emigracji: otom jest konfederata, tradycjonalista, patriota, wolnościowiec. Ta jego „persona” i ta jego postawa opromienia wiersz *Na zapytanie: Czemu w konfederatce. Odpowiedź*, a także liczne inne utwory literackie, nekrologi, przemówienia oraz rzeźbione przez niego medale pamiątkowe.

Nie mogąc doprowadzić do wystawienia w jakimś teatrze którejs z swoich sztuk, nie będąc aktorem – tworzył dramaty tak, aby były one pełnymi widowiskami, reżyserował je w swojej wyobraźni i sam – w swojej wyobraźni – wstępował na sceny, identyfikując się z postaciami, które wyposażał w swoje własne cechy, w których materializował swoje marzenia. Stawał się – acz tylko *in spe* – „zupełnym” artystą teatru.

Jeden z wyróżnionych tu aktów teatralizacyjnych Norwida – wypłynięcie do Ameryki w zimie bez ciepłego płaszcza, prawie bez grosza w kieszeni,

bez niczego, po prostu – Norwid skierował zapewne, przynajmniej początkowo, tylko do siebie samego. „Zagrał” dla siebie całkowite оголошение, wręcz unicestwienie. Potem dopiero ten jego akt zaczął być szeroko komunikowany. Został uwieczniony w literaturze wierszami, jak *Pierwszy list, co mię doszedł z Europy, Moja piosenka II*⁴⁴ – to jeden z najpiękniejszych polskich wierszy. Niech zamknie te rozważania:

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba
Podnoszą z ziemi przez uszanowanie
Dla *darów* Nieba...

Tęskno mi Panie...

*

Do kraju tego, gdzie winą jest dużą
Popsować gniazdo na gruszy bocianie,
Bo wszystkim służą...

Tęskno mi Panie...

*

Do kraju tego, gdzie pierwsze ukłony
Są – jak odwieczne Chrystusa wyznanie:
„*Bądź pochwalony!*”

Tęskno mi Panie...

*

Tęskno mi jeszcze i do rzeczy innej,
Której już nie wiem, gdzie leży mieszkanie,
Równie niewinnej...

Tęskno mi Panie...

*

Do bez-tęskonty i do bez-myślenia,
Do tych, co mają *tak za tak – nie za nie* –
Bez światło-cienia...

Tęskno mi Panie...

*

Tęskno mi owdzie, gdzie ktoś o mnie stoi?
I tak być musi, choć się tak nie stanie
Przyjaźni mojej!...

Tęskno mi Panie...

Ten wiersz jest prosty, szczery, idzie wprost z serca autora – „bez kłamstwa” – „w prawdzie nagiej”⁴⁵. Nie ma w nim żadnego udawania. Nie ma w nim teatralizacji.

Bibliografia

Wszystkie cytaty z dzieł Norwida zaczerpnięte z: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1971–1976.

Braun K., *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida*, Rzeszów 2020.

⁴⁴ PW, t. 1, s. 223–224.

⁴⁵ PW, t. 1, s. 218.

- Braun K., *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020. Tutaj obfita bibliografia na temat teatralizacji.
- Braun K., *Teatralizacja: pogranicze życia i teatru*, „Tematy i Konteksty”, 2017, nr 7 (12), s. 44–57.
- Czajkowski Z., *Przyjaźnie i miłości Norwida. Rzecz bez przypisów*, Warszawa 1998.
- Fert J. F., *Życie Cypriana Norwida*, Kielce 2020,
- Gomulicki J. W., *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1976,
- Inglot M., *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*, Warszawa 1983,
- Miłkowski T., *Teatr Norwida*, Toruń 2013,
- Rzońca W., *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005.
- Sławińska I., *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- Wojtasińska D., *O koncepcji kobiety „zpełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016.