

Joanna Trzcionka

"Monologami są rozmowy" : Liryczność w "Pierścieniu Wielkiej Damy" Cypriana Norwida

Colloquia Litteraria 2/7, 7-34

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOANNA TRZCIONKA

**„MONOLOGAMI SĄ ROZMOWY”¹. LIRYCZNOŚĆ
W *PIERŚCIENIU WIELKIEJ DAMY* CYPRIANA NORWIDA**

Pierścień Wielkiej Damy należy do dramatów najlepiej opisanych przez badaczy. Struktura genologiczna, dramatyczna, poniekąd także językowa, elementy wizji teatralnej, tematyka związana z rozumieniem przez poetę współczesności, cywilizacji, zagadnienie ciężenia tzw. stygmatu salonu, pojęcie kobiety żywej, problematyka wizji artysty i poezji, wreszcie paraboliczność utworu i konstrukcja monologów są znane dzięki badaniom Ireny Sławińskiej², Waława Borowego³, Juliusza Wiktora Gomulickiego⁴, Sławomira Świontki⁵, Joanny Zach-Błońskiej⁶; problematykę teatralną przedstawił Kazimierz Braun⁷.

¹ Cyprian Norwid, «*A Dorio ad Phrygium*», w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa 1971–1976, t. 3, s. 322. Wszystkie cytaty za wyjątkiem wierszy z *Vade-mecum* z tego wydania. Dalej podaję cyfrą rzymską numer tomu i łacińską numer strony.

² Irena Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953, s. 60–65, 71–76, 162–171; *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 37–88; *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 9–37.

³ Waław Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960, s. 75–77.

⁴ Juliusz W. Gomulicki, *Pierścień i zero, czyli o tragizmie „Pierścienia Wielkiej Damy”*, w: tegoż, *Zygazkiem. Szkice, wspomnienia, przekłady*, Warszawa 1981, s. 299–306; *Metryki i objaśnienia*, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 5, s. 424–428.

⁵ Sławomir Świontek, *Wstęp*, w: Cyprian Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1990, s. III–LXV; *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 151–159, 167–174; *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy” C. Norwida*, w: *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, red. Jan Trzynadłowski, Wrocław 1967, s. 45–59.

⁶ Joanna Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993, s. 134–146.

⁷ Kazimierz Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971, s. 135–168.

Pierścieniem... zajmowali się również Jan Kott⁸, Roman Taborski⁹ oraz Teresa Skubalanka¹⁰.

Znane są okoliczności powstania i dalsze losy tego dramatu. Utwór został napisany w 1872 r. na ogłoszony przez Stanisława Koźmiana – dyrektora krakowskiego teatru – konkurs dramatyczny. Norwid pracował nad tekstem dramatu w sytuacji niekończących się trudności finansowych i rozmaitych niepowodzeń. Można sądzić, że był zdeeterminowany. W tym samym czasie usilnie starał się o wydanie *Vade-mecum*. Niestety, zaplanowanego tomu poezji nie opublikował. *Pierścień...* na konkursie nie zdobył żadnej z nagród. Staranny rękopis został znaleziony w papierach po Teofilu Lenartowiczu i po raz pierwszy opublikowany przez Zenona Przesmyckiego w 1933 r., a trzy lata później w pokazie Reduty pojawił się na scenie¹¹.

Wspólnota losu obu dzieł (*Vade-mecum* i *Pierścienia...*) nie jest jedyną analogią łączącą utwory. Podobieństwa są prawdopodobnie dużo głębsze. Sięgają idei stworzenia dzieła, jakiego do tej pory w Polsce nie było, „bo rzeczy jeszcze nie ma”. Autorka książki *O komediach Norwida*, analizując poglądy pisarza na sztukę dramatyczną, pisze, że

wyraźnie chodzi Norwidowi o zaniechanie łatwego efektu górnolotnych, silnie akcentowanych wyrazów – trudny materiał słowny w dramacie. Znajdziemy w tych postulatach niewątpliwie echo tych dążeń, które patronowały powstaniu *Vade-mecum*. Tam chodziło przede wszystkim o wybór samej *materiae poeticae*, tutaj – o dobór dramatycznego słowa. A więc – programowo trudna, niepoetyczna materia i proste, bezkolorowe słowo – w liryce i dramacie.¹²

⁸ Jan Kott, *Wielkie serio i buffo Norwida*, „Przegląd Kulturalny”, R. XI, 1972, nr 17.

⁹ Roman Taborski, *Wstęp do „Pierścienia Wielkiej Damy”*, w: Cyprian Norwid. *Interpretacje*, pod red. Stanisława Makowskiego, Warszawa 1986.

¹⁰ Teresa Skubalanka, *Uwagi o kształcie językowym „Pierścienia Wielkiej Damy”*, w: „Prace filologiczne”, t. XLIII, Warszawa 1998, s. 417–424.

¹¹ Informacje historyczne i wydawnicze zaczerpnięto z *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* Zofii Trojanowiczowej i Elżbiety Lijewskiej, t. II / 1861–1883, Poznań 2007, z ustaleń Juliusza W. Gomułickiego, *Dodatek krytyczny*, w: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 5, Warszawa 1971, oraz z: Sławomir Świontek, *Wstęp*, w: Cyprian Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, dz. cyt. s. V–X; Irena Sławińska, *Przedmowa*, w: też, *O komediach Norwida*, dz. cyt., s. 1–6.

¹² Irena Sławińska, *O komediach Norwida*, dz. cyt., s. 13.

To ważne słowa, doświadczenie lektury podpowiada jednak, że *materiae poeticae* znajduje swe miejsce również w dramacie. Na cechy poetyckie dramatów poety zwrócił uwagę Kazimierz Braun¹³, a Sławomir Świontek nie ma wątpliwości, że *Pierścień Wielkiej Damy* „jest dramatem poetyckim, i to we współczesnym tego pojęcia rozumieniu”¹⁴. Warto więc zastanowić się nad tym, w czym ta poetyckość się wyraża¹⁵.

Fabuła *Pierścienia Wielkiej Damy* w zasadzie jest konstrukcją realistyczną¹⁶. Norwid jednak umiejętnie włącza w nią elementy liryczne. Wydaje się, że zintegrowane współlistnienie w dramacie realizmu i liryczności¹⁷ tworzy istotny czynnik (razem z metodą „przybliżania” i „unaoczniania”¹⁸) kształtowania znaczeń parabolicznych. Nadbudowywane są one na podstawowym planie intrygi i wydarzeń¹⁹. Powstaje w ten sposób wielka synteza poetycka „praw rządzących światem w ogóle i człowiekiem w ogóle”²⁰. Jej ostateczny kształt w dużym

¹³ Kazimierz Braun, *Poetycki teatr Norwida*, w: tegoż, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, dz. cyt., s. 251–262.

¹⁴ Sławomir Świontek, *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy” C. Norwida*, dz. cyt., s. 51.

¹⁵ O poetyckości dramatu decyduje w głównej mierze obecna w nim nadrzędna wobec poezji liryczność – kategoria estetyczna związana z podmiotowością, namacalnie i konkretnie realizującą się w utworze. O problematyce tej pisali m.in.: Stefan Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*, Toruń 1948; Ostap Ortwin, *Żywe fikcje*, oprac. Jadwiga Czachowska, wstępem poprzedził Michał Głowiński, Warszawa 1970; Czesław Zgorzelski, *Liryczność poezji romantycznej*, w: tegoż, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988; Paul Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, wybrała i wstępem poprzedziła Katarzyna Rosner, przeł. Piotr Graff i Katarzyna Rosner, Warszawa 1989; Roman Ingarden, *O tak zwanej prawdzie w literaturze*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, wstęp Władysław Stróżewski, Kraków 2000; Bernadetta Kuczera-Chachulska, *Kategoria liryczności a problemy wartościowania*, w: *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji*, pod red. Andrzeja Tyszczyka, Edwarda Fiały, Ryszarda Zajączkowskiego, Lublin 2003; Anna Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000; Janusz Sławiński, *Liryka, Podmiot liryczny*, w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 2002.

¹⁶ Zob. Sławomir Świontek, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXIV.

¹⁷ Na łączenie przez Norwida realizmu i liryczności w różnych utworach pośrednio zwraca uwagę Janusz Maciejewski w: tegoż, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992, s. 108.

¹⁸ Sławomir Świontek, *Norwidowski teatr świata*, dz. cyt., s. 161–163.

¹⁹ Sławomir Świontek, *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy” C. Norwida*, dz. cyt., s. 48.

²⁰ Tamże, s. 49.

stopniu warunkuje obecność żywiołu lirycznego, który jednocześnie decyduje o poetyckości *Pierścienia Wielkiej Damy*. Próba zrozumienia sposobów istnienia liryczności w *Pierścieniu*... staje się więc ważną drogą do pełnego zrozumienia tego dramatu. W artykule ograniczę pole badawcze do obserwacji kilku elementów struktury dramatycznej utworu, które są w dużym stopniu kształtowane poprzez liryczność: czasu, przestrzeni oraz konstrukcji głównej postaci.

1. „Aż spomiędzy nas miejsce ubiegło, / Aż za miejscem czas poszedł...”²¹. Liryczna projekcja czasoprzestrzenna dramatu

Akcja *Pierścienia Wielkiej Damy*, wedle autorskich wskazówek, rozgrywa się w XIX wieku w pałacu hrabiny Harrys i jego sąsiedztwie (V, 190). Swym zasięgiem obejmuje jeden dzień i ma dosyć typowy układ: I akt to rano, II – południe i III – wieczór. Jak zauważa Sławomir Świątek:

Fabula dramatyczna *Pierścienia* rozgrywa się w konkretnych warunkach życia społecznego XIX wieku. Czas, rytm i sposób tego życia odmierzany jest w dramacie przyjętymi przez społeczność konwencjonalnymi zwyczajami, zasadami, *bienséances*. One wyznaczają rozwój akcji dramatycznej i regulują sposoby zachowań bohaterów. Stąd tak istotną rolę grają tu godziny przyjęć i odwiedzin, czas działalności filantropijnej i kwestarskiej Hrabiny i uregulowany czas toczącego się w sztuce życia towarzyskiego.²²

W tekście dramatu czas zaczyna pełnić jeszcze inną funkcję; oprócz tego, że nadaje rytm życiu salonowemu, „które jest właściwym zegarkiem tego świata – świata Hrabiny”²³, i wpływa na rozwój intrygi, wyodrębnione w dramacie godziny stają się swoistym „zegarem doświadczeń” głównych postaci.

W dramacie można wyodrębnić trzy płaszczyzny czasowe. Pierwsza obejmuje cały wiek XIX, druga, węższa – jego jednodniowy wy-

²¹ Cyprian Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, V, 302.

²² Sławomir Świątek, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXVI.

²³ Tamże, s. 241.

ciniek (wiek XIX widziany jakby w zbliżeniu); trzecia płaszczyzna ma inny charakter i dotyczy sfery przeżyć poszczególnych bohaterów. W związku z tym właściwy czas akcji nie tylko odnosi się do społeczności dziewiętnastowiecznej, lecz także (może przede wszystkim) do życia konkretnych osób w tej epoce i w tej społeczności. Ta ostatnia sfera wysuwa się w utworze na plan pierwszy i staje się swego rodzaju soczewką dla dziewiętnastowieczności. Wielopłaszczyznowa struktura czasowa zaistniała w dramacie dzięki ukształtowaniu kompozycyjnemu, w którym można wyróżnić „czas formalny” (odpowiadający akcji dramatu) i „czas treściowy” (pojawiający się w wypowiedziach bohaterów)²⁴. Ten drugi rodzaj czasu występuje w wypowiedziach Durejki i Marii (wskazując między innymi literalny porządek sędziego i ciągły brak czasu hrabiny Harrys) oraz jest implikowany przez obecny w utworze żywioł liryczny.

Pierwsze słowa Durejki w piątej scenie I aktu brzmią: „egzekucji przyszedł czas i rygor”. Wymawia je trzy razy, w I i III akcie (V, 205, 206, 284). Słowa te nie tylko mówią nam coś o tym, jaki jest sędzia, ale także informują nas o kolejnych trudnych dla Mak-Yksa wydarzeniach – w I akcie o wymówieniu mieszkania, w III o podejrzeniu o kradzież pierścienia. Podobnie słowa Salome „o godzinie niezwykłej, tak rano, / wchodzę, ażeby pana uprzedzić” (V, 192) uwydatniają nie tyle porę dnia, ile moment, w którym zostaje puszczona w ruch machina splotów zdarzeń, związanych z bolesnymi doświadczeniami Mak-Yksa.

Świt oznajmiamą wpadające przez okno pierwsze promienie słońca oraz śpiew ptaków, co „w okna te zlatują na dzień dobry” (V, 223). Budzący się dzień jest pretekstem do rozpoczęcia poetyckiego monologu Mak-Yksa (V, 191–192). Słowa monologu kierują całą uwagę na bohatera; nacechowane liryzmem powodują, że „realny” czas przestaje dominować. Zetknięcie się bohatera z teraźniejszością wywołuje wspomnienia i nieskonkretyzowaną obawę przed nadchodzącą przy-

²⁴ Używam w nieco innym znaczeniu terminów Pétera Szondiego, który analizując sztukę Thorntona Wildera *Długi obiad świąteczny* rozumie je następująco: „czas formalny” odpowiada czasowi przedstawiania, „czas treściowy” jest kształtowany przez pierwotny montaż. Por. Péter Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. Edmund Misiulek, Warszawa 1976, s. 144.

szłością; czas przekracza określone ramy dramatu. Péter Szondi pisze, że w sztukach dramatycznych dzieje się tak wtedy, kiedy rzeczywistość świata przedstawionego jest oglądana i doświadczana „przez subiektywną soczewkę jakiegoś centralnego «ja»”²⁵. W *Pierścieniu...* poprzez sferę liryczną dostrzegamy działanie podobnego podmiotu.

W specyficzny sposób czas, wyznaczany przez ruch za oknem, jest obserwowany i poetycko komentowany przez bohaterów:

SZELIGA

Oto!... jaki zaraz o tej porze
Ruch powozów przez ów rozstęp widać,
Zdawałoby się, że właśnie zbudzone!
Albo, że coś niezwykłego zaszło...
A to tylko godzina przyjmowań...

(V, 223)

Poetyckie objaśnienie widoku z okna wystarczy, żeby u obu bohaterów rozmowy (Mak-Yksa i Szeligi) spowodować wewnętrzne poruszenie i wprowadzić napięcie dramatyczne bez zewnętrznego posuwania się akcji. Sprzęgnięcie ze sobą „ruchu powozów” i „godziny przyjmowań” sprawia, że czas zyskuje pewną dynamikę i przybiera formę przestrzenną²⁶. Jest to charakterystyczne w sytuacjach, w których czas artykułuje się poetycko. Szeliga, tłumacząc Sędziemu cel astronomicznych obserwacji, mówi: „Oko on [cel] gdy ujmie, porywa myśl, / Podrzednymi czyniąc miejsce i czas” (V, 205). W podobnych słowach Mak-Yks ujmuje swe uczucie do Marii:

Istotnie:
Oddalony – zawsze byłem bliskim!
Aż spomiędzy nas miejsce ubiegło,
Aż za miejscem czas poszedł...

(V, 302)

²⁵ Tamże, s. 69.

²⁶ Według Szondiego czas przestrzenny występuje, gdy dramat nie wypełnia się akcją. Por. tamże, s. 88.

Liryczne odsłony Szeligi i Mak-Yksa znoszą czasowo-przestrzenne ograniczenia, czyniąc z obu sfer swego rodzaju uniwersum ludzkich doznań.

W *Pierścieniu*... czas akcji, wszystko, co wiąże się z chronologią wydarzeń, włączone zostało w obręb czasu interioryzowanego, czyli tego, w którego ramach możemy obserwować procesy wewnętrzne bohaterów, ich dojrzewanie do konkretnych decyzji (powolne, świadome dochodzenie Mak-Yksa do myśli o samobójstwie i przezwyciężenie tego zamysłu; nagłą, zaskakującą przemianę Marii; rozwój uczuć Szeligi i Magdaleny). Obserwację działania czasu na wielu płaszczyznach umożliwia obecny w dramacie żywioł liryczny, dzięki któremu przełamywane zostają formalne ograniczenia konstrukcji dramatycznej. Wewnętrzne doświadczenia bohaterów dane odbiorcy w poetyckich wyznaniach powodują ustawiczne przekraczanie czasu i miejsca akcji dramatu, relatywizując je²⁷.

Konstrukcja przestrzeni dramatycznej²⁸ jeszcze wyraźniej odsłania liryczny charakter dramatu. W zasadzie w całości została ona podporządkowana doznaniom głównych bohaterów (szczególnie Mak-Yksa) i właściwie jest przez nich kreowana. Wydarzenia I aktu rozgrywają się w przestrzeni wyznaczonej ścianami pokoju Mak-Yksa: „Poddasze – miejsce wyłożone księgami – okna dają na zieloność, ale nieco są przysłonięte – ranek” (V, 191), akt II to „jeden z bocznych salonów Willi Harrys” (V, 226), akt III – „główny salon Willi – z szerokimi drzwiami na werandę i pobocznymi do salonów innych” (V, 262). Jest to przestrzeń „unaoczniona”, określona w didaskaliach, zamknięta; świat ogląda się tu przez okno, drzwi salonu czy werandy. Można ją nazwać za Michaellem Issacharoffem przestrzenią mimetyczną²⁹. Wskazówki autorskie tworzą tylko główne zarysy miej-

²⁷ Zob. tamże, s. 44.

²⁸ Przestrzeń dramatyczną rozumiem jako efekt odbioru literackiego za: Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. opatrzył Sławomir Świontek, Wrocław 1998, s. 400.

²⁹ Issacharoff dzieli przestrzeń dramatyczną (rozumiejąc ją jako daną przez dramaturga) na mimetyczną („co widać” na scenie) i diegetyczną („czego nie widać”, a co jest implikowane na przykład w dialogu). Cyt za: Jerzy Limon, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2002, s. 27.

sca, jakby zostawiając odbiorcy pole do działań rekonstrukcyjnych. Faktyczna konkretyzacja przestrzeni dokonuje się poprzez odczytywanie tzw. „sensów naddanych”, aktualizowanych w lekturze monologów i dialogów. Wyłaniana w ten sposób przestrzeń jest uzależniona od przeżyć bohaterów, ich punktu widzenia³⁰. Niekiedy odzwierciedla stosunek bohatera do miejsca, jak w przypadku pokoju Mak-Yksa: jest on przytulny, dający mu poczucie bezpieczeństwa:

MAK-YKS

[...]

Oglądając naokoło mieszkanie swoje
Pociechy mam ja mnogie!... ot... ten kąt...

Ku oknu

Tam! Marii cień dostrzegalny z daleka.

Ku wnętrzu

Ciszę umarłych serc w księgach moich,
Co nie samym obcują czytaniem.

Tajemniczo

Bywa, iż zewnętrzność tych tu pism,
Rozesłanych tam i sam, przypadkiem
Ożywiona rzutem światła naraz,
Jako grupy mumii w piramidzie,
Szerokimi wargi coś powiada,
A mury zejmują to w powietrze,
Które całe należy tu do mnie! –

(V, 196–197)

Tak wygląda „cały świat” Mak-Yksa. Dociera tu nawet cień Marii. Zauważmy kilkakrotne podkreślenie, że pokój i wszystko co się w nim znajduje, należy do bohatera. Książki w nieładzie zostają porównane do mumii leżących w piramidach. Cały pokój nabiera charakteru miejsca szczególnego, swojskiego i zarazem tajemniczego, grobowego, a tętniącego niewidzialnym życiem. Dystans bohatera do

³⁰ Issacharoff określa ją mianem przestrzeni diegetycznej, zob. przypis 29.

miejsca został całkowicie zniwelowany. Mak-Yks opisuje każdą rzecz, jakby był z nią w bardzo bliskim, fizycznym kontakcie. Ukształtowany w ten sposób monolog jest liryczną projekcją świata przedstawionego w dramacie. Można w niej dostrzec nieustanne wahanie między nadaniem przestrzeni wartości autonomicznej a traktowaniem jej wyłącznie jako kontekstu dla „przestrzeni duszy” bohatera³¹.

Poetycki fragment trafnie ukazuje emocjonalny stosunek bohatera do miejsca i potęguje dramatyzm późniejszego usunięcia z mieszkania. Pokój stanowi przestrzeń Mak-Yksa, którą w brutalny sposób przekracza Durejko. Usunięcie z mieszkania powoduje zerwanie emocjonalnego związku bohatera z tak ważnym dla niego miejscem, zostaje on wrzucony w obcą, nieprzyjazną dlań przestrzeń zewnętrzną, do tej pory oglądaną z okna. Rozpościerający się z niego widok tworzy przestrzeń horyzontalną, niebezpieczną, a ptaki unoszące w niebo okruchy chleba – przestrzeń wertykalną³², która daje nikłą nadzieję.

Okno – element dekoracji, zabudowy przestrzennej, interesująco zaadaptowane zostało na użytek dramatu. Jest elementem łączącym groźny świat zewnętrzny z zamkniętą przestrzenią utworu, którą jednocześnie poszerza. Pełni funkcję pryzmatu, przez który bohater ogląda świat, i przez który ten świat przenika do jego życia. Irena Sławińska, prezentując dorobek światowej teatrologii, m.in. interesująco pisze o zbadanych przez Volkera Klotza dwóch rodzajach przestrzeni, dotyczących przede wszystkim dramatu otwartego, ale dobrze oddającego to, z czym mamy do czynienia w *Pierścieniu...*, *Innenraum* – prywatne, intymne miejsce i *Aussenraum* – świat zewnętrzny, groźny:

relacja tych dwóch odrębnych przestrzeni ma w dramacie [...] zazwyczaj charakter antagonistyczny: świat zewnętrzny naciska na jednostkę, gwałci jej izolację [...] odmawia jednostce prawa do własnej „coquille”. Kanałem kontaktu jest przeważnie otwarte okno, przez które wlewa się to groźne Aussen, le dehors.³³

³¹ Por. Henryk Michalski, *Od egzemplarycznej do lirycznej projekcji świata*, w: *Przestrzeń i literatura*, pod red. Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej, w serii: „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, Wrocław 1978, s. 168.

³² Michał Głowiński, *Wokół „Powieści” Norwida*, w: tegoż, *Prace wybrane. Intertekstualność, groteska, parabola*, t. V, Kraków 2000, s. 270.

³³ Irena Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990, s. 321.

W dramacie Norwida ingerencja z zewnątrz posuwa się dalej. Przestrzeń bohatera zawęża się do tego stopnia, że nie posiada on już nic prócz własnej godności, która też zostanie zniszczona.

Właściwie wszystkie dialogi I aktu toczą się w pobliżu okna. Jest ono tematem rozmów, czasami tematem zastępczym, ale dzięki temu staje się również kanałem dostarczającym informacji o prawdziwych uczuciach czy pobudkach działania bohaterów. Niekiedy tworzy bardzo dobre tło dla wypowiedzianych monologów lirycznych (Mak-Yksa, Szeligi). W scenie otwierającej dramat bohater porównuje rażące promienie porannego słońca do osób:

Jakby jedne były nam znajome,
Drugie obce – i te szły w szyby,
Jak ktoś obcy, lub obcych zwiastujący...

(V, 191)

Prorocze wyznanie, wszak chwilę później Salome przez to samo okno zobaczy nadchodzącego sędziego z Szeligą, a skutki tej wizyty będą dla Mak-Yksa bolesne. Są to pierwsze słowa utworu, poprzedza je jedynie inwokacyjne: „Oto pierwszy promień, z tych co rażą...”. Bohater nie tylko inicjuje w ten sposób akcję utworu, lecz zarazem powołuje świat przedstawiony do istnienia³⁴; są to zabiegi właściwe poezji lirycznej. Okno przestaje być jedynie elementem architektonicznym i staje się nośnikiem wartości symbolicznych. Z jednej strony bohater ogląda przez nie świat, z drugiej okno staje się znakiem jego odizolowania od zewnętrznej, wrogiej rzeczywistości, która jednak wdiera się przez szyby do środka.

Mak-Yks obserwuje świat przez okno, tę najbliższą perspektywę (z drzewami i ptakami), i to ona pobudza go do refleksji, rodzi w nim poetyckie wizje – ale też przygląda się samemu oknu. Patrząc na odchodzącą Salome i zastanawiając się nad jej prośbą, mówi: „gdyby ta kobieta to wiedziała” (V, 195) i, zwracając się ku oknu, myślą biegnie

³⁴ Janusz Sławiński twierdzi, że przestrzeń w dziele literackim „dotąd nie istnieje – dopóki nie stała się jawnym problemem dla podmiotu wypowiedzi”. Zob. tegoż, *Przestrzeń w literaturze*, w: *Przestrzeń i literatura...*, s. 17.

ku innej osobie: „I – gdyby wiedziała to... ach!... ONA”. Spojrzenie (przez okno) rodzi w nim wyobrażenie Marii, jawiącej mu się

Jako która ze świętych na szybach
Gotyckiego kościoła – – perłowa,
Z ametystowymi szat fałdami
I ze złotą limbą wkoło skroni...

(V, 196)

Okno „wywołuje” w Mak-Yksie poetyckie wyobrażenie poprzez proste zestawienie szyb i witraża. Mimo rażących promieni stanowi ono dla bohatera jedną z niewielu pociech, a nawet jest czymś więcej: „dla mnie [...] okna te / Swą osobną mają tajemniczość...” (V, 221); bohater jakby czerpał z nich jakieś ożywcze siły. Gdy pokój zajmie Szeliga, Mak-Yks zauważa: „Miejsce widzę, że już mnie odpycha!”:

Obmierzono mnie nawet i okno – –
Tak że odwracam się odeń – – nie chcąc
Ani dnia światłości, ani księżycy.

(V, 216)

Gest odwrócenia od okna, wzmocniony wypowiedzianymi słowami (graficznie wyodrębnionymi), nabiera symbolicznego znaczenia utraty czegoś drogiego, jak też oderwania od upodobanego przedmiotu, rezygnacji aż do popadnięcia w zniechęcenie i bezsilność: „[...] zbieg różnych ironii / Ściera osobistość – chcieć się nie chce!” (V, 216).

Przywiązywanie przez Mak-Yksa, a także przez Szeligę tak dużej wagi do tych samych okien poniekąd demaskuje ich uczucia (kiedy np. obaj przyskakują do okna, gdy zauważą ruch powozów; V, 223–224). Bo i dla grafa Szeligi mają okna bynajmniej nie „astronomiczne względy”. Od momentu pojawienia się na scenie Szeliga nie przestaje uważnie wpatrywać się w okno i w widok poza nim, czyni je przedmiotem rozmowy i namysłu (prawie cała czwarta scena). Dla

Szeligi okno, podobnie jak dla Mak-Yksa, otwiera dwie perspektywy, jednak w przeciwieństwie do Mak-Yksa Szeligi nie interesuje ta najbliższa, bo twierdzi: „poza domem [...] jest cel mój” (V, 205). I tylko w niewielkim stopniu chodzi o obserwację świata zewnętrznego, domu hrabiny, jej samej. Skupienie uwagi na sprawach powierzchownych, wraz z podejrzliwością wobec Mak-Yksa, byłoby dla Szeligi „zaćmieniem świata moralnego” (V, 224). Sam siebie przed tego typu krótkowzrocznością przestrzega:

Umieć wzrok swój z-dłużyć poza oko,
 Gdy się tegoż na wewnątrz nie umie –
 Jest to: przez JEDNE, PŁASKIE patrzeć szkło!
 (V, 225)

Motyw okna nieustannie łączy się z umiejętnością patrzenia, ale patrzenia okiem wewnętrznym. Ponieważ okno jest usytuowane w podwójnym kontekście (element dekoracji i poetycka metafora), to uruchamia coraz to nowe widzenie przestrzeni. Niemożliwe jest jednorazowe i pełne ogarnięcie przestrzeni dramatycznej *Pierścienia*... Została ona tak zorganizowana, aby czytelnik „przyjmował to, co «naoczne», jako część uniwersum nieporównanie bardziej pojemnego”³⁵. Pozornie ograniczona przestrzeń pokoju czy salonu, miejsc, w których rozgrywa się akcja dramatu, poprzez wypowiedzi bohaterów jest nieustannie przekraczana. Czasami jej granice sięgają nieskończoności:

MAK-YKS

w głębokim monologu
 Zaiste że – ja wracam DO SIEBIE! –

Z dwuznacznością
 Lecz zostaje mnie jeszcze wiele piętr,
 Wyżej coraz! – aż gdzie posiadłości

³⁵ Jan Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Przestrzeń i literatura...*, s. 197.

I samego Durejki!... kończą się...
 Z krzywym uśmiechem
 Wielkie szczęście, że glob jest w przestworzu,
 Którego nie pomierzyła Ludzkość –
 Wielkie – tak, jak otchłań!... i jedyne.

(V, 215)

Perspektywa przestrzennego widzenia Mak-Yksa powiększa się odwrotnie proporcjonalnie do coraz bardziej ograniczanego miejsca, po którym mógłby się swobodnie poruszać. Poetyckie monologi umożliwiają przezwycięzenie bariery zamkniętej zabudowy przestrzennej dramatu i wejście w materialnie nieuchwytną, wewnętrzną przestrzeń bohatera. Obszar jego głębokich przeżyć staje się właściwą przestrzenią utworu. Opisane w didaskaliach miejsce akcji *Pierścienia Wielkiej Damy* zewnętrznie jest ubogie i statyczne³⁶, bogactwa i dynamizmu nabiera dopiero na skutek metaforyki obecnej w języku dramatu.

Zarówno przestrzeń dramatyczna, jak i czas akcji zostały zmetaforyzowane i przeniesione w sferę duchowych doświadczeń bohaterów. Obie płaszczyzny (czasowa i przestrzenna) ulegają subiektywizacji, która pozostaje ściśle sprzężona z lirycznością. Jest rzeczą naturalną, że jeśli w dramacie zaczyna dominować żywioł liryczny, to w jakimś stopniu zanika akcja³⁷, lub też to, co się „mówi” w utworze i to, co się „dzieje”, zupełnie się rozmija³⁸. Wydaje się, że *Pierścień Wielkiej Damy* jest przykładem dramatu, w którym zachowana została równowaga i odpowiedniość, to znaczy: każda z opisanych wyżej sfer (czasu i przestrzeni) ma dwie płaszczyzny: zewnętrzną i wewnętrzną. Współistnieją one w utworze i wzajemnie się przenikają, ale nie zakłócają ani pola akcji właściwej dla formy dramatycznej, ani jakości wartości implikowanych przez obecny w języku żywioł liryczny.

³⁶ Może poza ostatnią sceną, która jest urozmaicona pokazem sztucznych ogni.

³⁷ Péter Szondi, dz. cyt., s. 38.

³⁸ Tamże, s. 77.

2. „Oderwać się od siebie i wejść w siebie”³⁹. Liryczny zapis zmagania Mak-Yksa

Pierścień Wielkiej Damy rozpoczyna się słowami: „Oto pierwszy promień, z tych co rażą...” (V, 191). Sławomir Świontek, analizując monolog Mak-Yksa, zauważa, że

cała akcja mającego nastąpić dramatu [...] składać się będzie z następujących po sobie kolejnych „rażeń” głównego bohatera.⁴⁰

Faktycznie wydarzenia dramatu skupiają się wokół doświadczeń Mak-Yksa, które nadają utworowi specyficzny charakter: odsłaniają inną – wewnętrzną – przestrzeń akcji. Odkrycie tej odrębnej płaszczyzny utworu wiąże się z intensywnym nacechowaniem lirycznością dużych fragmentów dramatu. Nie znajdziemy w *Pierścieniu...* osobnych części czy tzw. wstawek lirycznych, ale wiele fragmentów wypowiedzi (zarówno monologowych, jak i dialogowych) harmonijnie przekształca się w autonomiczne utwory poetyckie. Mają one wpływ na kształtowanie się najważniejszych warstw znaczeniowych dramatu, odsłaniają między innymi proces głębokich przemian osobowościowych, dokonujących się w bohaterach, szczególnie w Mak-Yksie.

Jest on młodym poetą, cichym, nieśmiałym, a nawet trochę niedarnym (V, 300); dużo czyta. Obdarzony przenikliwym umysłem doskonale zna naturę społeczeństwa (V, 225). Mak-Yks nie zawsze dba o wygląd, „z brodą nie strzyżoną” (V, 229), prowadzi „nieledwie, że pustelnicze życie” (V, 229), jednocześnie potrafi zaskoczyć innych wysoką kulturą i znajomością form towarzyskich (V, 225). Ubogi, załoga z czynszem (V, 192), jest, by rzecz Norwidowym językiem, „małoczynny” (V, 197).

Te skromne informacje o cechach Mak-Yksa dają pewne wyobrażenie o nim; jest kimś wyjątkowo doświadczonym przez los, a to, co odbiorca dzieła może poznać podczas lektury, jest tylko małym wycinkiem rzeczywistości. Usunięcie z mieszkania, niepowodzenie podczas wizyty u hrabiny oraz końcowe wieczorne wydarzenie, choć same

³⁹ Cyprian Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, III, 569.

⁴⁰ Sławomir Świontek, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXVIII.

w sobie są bardzo dotkliwe, dodatkowo oświetlone licznymi poetyckimi monologami bohatera, wzmacniają dramatyzm sytuacji, w jakiej bohater się znalazł. Liryczne fragmenty tworzą tkanę, na której „wygrywany” jest dramat.

Cierpienie Mak-Yksa spowodowane wymówieniem mieszkania, czytelnik poznaje z perspektywy Salome, uprzątającej resztę rzeczy po bohaterze:

Boże, mój!
Cichym ludziom świat miejsca załuje:
Jak powodzią, coraz, coraz dalej,
Obejmani są, i ciągle pchani,
Aż ostatni dzień czoło zalewa...

(V, 211)

Odbiorcę porusza okrzyk bólu starej sługi. Poetycki obraz człowieka „pchanego” i „zalewanego” cierpieniem jak falą powodzi, która niszczy wszystko, co napotka na swej drodze, jest bardzo ekspresywny. Powstaje interesująca analogia powodzi i czasu, działającego na niekorzyść bohatera. Nieco dalej, w odpowiedzi na uwagę Szeligi o obłudzie Mak-Yksa Salome równie dobitnie analizuje sytuację takiego człowieka we współczesności:

SALOME

[...]

Z westchnieniem

Ludzie cisi są zakałą świata!...
I odpycha on ich ustawicznie,
Coraz dalej, coraz skorzej, z ziemi...
Aż nareszcie mówią: „To jest wariat!”
– Panną będąc, i szyjąc u księżnej
(Która może hrabiemu jest znana),
Księżnej Orsi (co była aktorką),
Tam się napatrzyłam świata-dziwów!...

(V, 212)

„Zakała świata” – mocny epitet, wyrażający zbędność, „zawadzanie” osób takich jak Mak-Yks, ujawnia w istocie, że stają się one wyrzutem dla społeczeństwa. Lepiej zepchnąć takiego człowieka poza nawias, niż dostrzec chore struktury w społeczeństwie czy nieudolność systemów politycznych. Salome odkryła jeszcze więcej, miała możliwość wejrzenia w życie wielkiego świata, gdy szła u księżnej Orsi. Poznała dobrze tę wyższą warstwę społeczną i dopatruje się w niej szaleństwa. Ostatnie wersy wypowiedzi służącej każą dokonać zwrotu w naszym myśleniu i w nowym świetle dostrzec Mak-Yksa:

Głęboko

Nie każdy-bo, co z sobą rozmawia,

Jest wariatem...

i nie każdy nawet,

Co tak skromnie mieszka jest lada kto! –

(V, 212)

Spojrzenie oczyma Salome pozwala odbiorcy zobaczyć cierpienie bohatera, jednocześnie koryguje ono wizerunek Mak-Yksa ukształtowany przez otoczenie. Zastanawia przenikliwość widzenia Salome i jej ocena rzeczywistości. Wszystkie jej wypowiedzi zyskują „dodatkową” siłę znaczeniową. Jej wartość zdaje się przewyższać możliwości starej, prostej służącej; jakby mówiła innym głosem niż jej własny. Tę wyższą świadomość w istocie posiada autor dramatu – poeta – który odsłania się w skonstruowanej przez siebie postaci⁴¹. Opisana sytuacja (nieodosobniona nie tylko w *Pierścieniu*...) wskazuje na swego rodzaju napięcie pomiędzy głosem bohatera i głosem autora, które jest charakterystyczne dla dramatów poetyckich⁴². Wydaje się, że wszystkie postaci w utworze (poza Durejkami) pomimo różnic społeczno-

⁴¹ O związku postaci z autorem w dramatach pisze Jacek Kopciński w: tegoż, *Nastłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 92.

⁴² Eliot uważa, że w dramacie poetyckim poeta może przemawiać poprzez wszystkich bohaterów. Zob. tegoż, *Trzy głosy poezji*, w: Thomas Stearns Eliot, *Szkice literackie*, red., wybór, przedm. i przypisy Witold Chwałewik; przeł. Helena Pręczkowska, Maciej Żurowski, Witold Chwałewik, Warszawa 1963, s. 285.

kulturowych noszą rys – jakby to określił Eliot – „wyraźnie autorskiego rytmu”⁴³.

Kolejne trudne doświadczenie spotyka Mak-Yksa podczas wizyty u hrabiny Harrys. Bohater chce porozmawiać z nią o synu Salome, lecz na skutek kolejnego ciosu „pękło coś w toku myślenia” (V, 235) i zdobył się wyłącznie na gorzki komentarz do jej słów:

MAK-YKS

To są „nie ludzie”! – pani!... to tylko
 Obowiązani tobie, lub arcy
 Umiejący Cię cenić – nie ludzie!...
 Przy nich można sobie zapiąć guzik
 Bez zmylenia rzędu, akuratnie – –

(V, 234)

Słowa Marii „to nie są ludzie” boleśnie dotknęły Mak-Yksa. W jego poetyckiej odpowiedzi pojawia się Norwidowa ironia, posunięta do sarkazmu, w dziwnym połączeniu z powagą wypowiedzi. Ironia odnosi się do słów hrabiny, jej zachowania, ujawnia z całą ostrością jej stosunek do bohatera i innych ludzi. Ostrze ironii ujawnia prawdę o osobach takich jak Maria, odkrywa także rozgoryczenie Mak-Yksa. Wspomniana powaga kryje się w skardze bohatera, która w subtelny sposób wskazuje na autentyczność jego uczucia do Marii; Mak-Yks naprawdę ją podziwia.

Zderzenie ironii i powagi powoduje, że wypowiedź bohatera bardziej ujawnia jego żal, rozgoryczenie niż jest „atakem” na osobę. Mak-Yks został tak dotknięty, że przestaje panować nad słowami, „[...] które się z ust wydzierają, / będąc silniejszymi niżli mówca” (V, 234). Wydaje się, że z punktu widzenia doświadczeń Mak-Yksa spotkanie z Marią jest kulminacyjnym punktem dramatu, jego cierpienie sięga granic możliwości na skutek odebrania mu prawa do godności; uprzedmiotowienia jego osoby. Późniejsze oskarżenie o kradzież pierścienia jest tylko zewnętrznym wyrazem mechanicznie rzuconych

⁴³ Thomas Stearns Eliot, *Poezja i dramaty*, w: tegoż. *Szkie literackie*, dz. cyt., s. 262.

przez Marię słów: „to nie są ludzie”. Joanna Zach-Błońska w odniesieniu do *Pierścienia Wielkiej Damy* pisze, że

wewnątrz dyskursu dramatycznego powstaje charakterystyczny rozróżnienie pomiędzy realistycznymi środkami budowania akcji scenicznej i sugerowanym parabolicznym znaczeniem zdarzeń i wypowiedzi.⁴⁴

Zauważony przez badaczkę dysonans między prozaicznymi zdarzeniami a implikowanymi przez nie sensami powstaje na skutek lirycznego nacechowania dramatu. Decyduje ono o swego rodzaju wieloplanowości utworu: poziomie podstawowych dosłownych znaczeń, nadbudowaniu na nim paraboli o prawdzie dziewiętnastowiecznego społeczeństwa⁴⁵ i biegnącym równoległe do nich planie wewnętrznych doświadczeń bohatera.

Mak-Yksa cechuje duża wrażliwość, nie godzi się na poniżanie, ale chyba nie ma już sił odpierać ciosów, wie jednak na pewno, że

[...] ci co dziś ludźmi nie są:
Pewnego dnia i godziny pewnej
Właśnie, że tylko oni zostają...
Od tła to zależąc, nie przedmiotu.
Gdy się tło odmienia wraz i rzecz z nim.

(V, 234)

Jest to fragment wieloznaczny. W bliżej nieokreślonej przyszłości położenie Mak-Yksa może się zmienić. Wystarczy, że na przykład poprawi się jego sytuacja materialna lub jakimś przemianom ulegną układy społeczne. Wzrośnie status Mak-Yksa i będzie on „godzien” nosić miano człowieka. Lektura tekstu jednak prowadzi dalej, bo słowa „tylko oni zostają”, to jeszcze jeden znak autentycznego podziwu bohatera dla hrabiny. Właśnie ta autentyczność nie pozwala na zmianę stosunku do niej i z czasem może się okazać, że to położenie hrabiny ulegnie zmianie, i tylko ci, którzy w jej oczach byli „nie ludź-

⁴⁴ Joanna Zach-Błońska, *Monolog różnogłowy...*, dz. cyt., s. 49.

⁴⁵ Sławomir Świontek, *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy”...*, dz. cyt., s. 44–59.

mi”, pozostaną nadal „obowiązani” i „umiejący cenić”; ujawnia się tu również jakaś niezłomna świadomość bohatera – świadomość własnej wartości.

Zastosowana przez Norwida w cytowanym wyżej fragmencie metaforyka „tła” i „przedmiotu” koresponduje z symboliką „tła” i „istoty” z wiersza poety pod znamienym tytułem *Śmierć*. Zatem „pewien dzień” i „godzina” przez odległą analogię mogą wskazywać na moment ostateczny w życiu człowieka; w każdym razie zaznaczony został punkt graniczny, który „odmienia” wszystko. „Tło” i „przedmiot” poniekąd odnoszą się do zmieniającej się sytuacji człowieka, także do tego, co w życiu jest nietrwałe, jakby para słów „osoba – sytuacja” zostały zastąpione paralełą „przedmiot – tło”. Wymowne jest to ciągle odkrywanie przez autora definicji człowieczeństwa; właściwie wielkość jego utworów, niezależnie od przynależności gatunkowej, podejmuje tę problematykę⁴⁶. W *Pierścieniu*... uwidacznia się ona przede wszystkim w losach Mak-Yksa, próbującego nawiązać dialog z otaczającymi go ludźmi, a mimo to ciągle pozostającego w izolacji.

Czytelnika zaskakuje pojawiająca się w dramacie myśl Mak-Yksa, by „skończyć wszystko jednym strzałem” (V, 295), ponieważ w wielu miejscach ta postać jawi się w dużym stopniu jako *porte-parole* Norwida, jest przekąźnikiem jego poglądów. Cierpienie i rozpacz Mak-Yksa nie powodują jednak zaniku ostrości widzenia i jego umiejętności analizy pewnych spraw, wydarzeń, także własnych postaw. Dzięki tej umiejętności stać go podczas przyjęcia u hrabiny na refleksję:

MAK-YKS

w monologu

Pokazuje się, że jedna chwila

Zwątpienia – – że jedna porywczą myśl,

Chociażbyśmy zapomnieli o niej,

⁴⁶ Zob. Mieczysław Ingot, *Norwidowski człowiek*, „Pamiętnik Literacki”, R. 74, Z. 4; Pełagia Bojko, *Sfera „słów wielkich”*: „człowiek” i „człek” w liryce C.K. Norwida, Piotrków Trybunalski 2006; Tomasz Korpysz, *Człowiek w definicji poetyckiej Norwida. O różnych definiensach jednego definiendum*, w: tegoż, *Definicje poetyckie Norwida*, Lublin 2009, s. 229–284.

Przez dzień cały ciężać jeszcze może!...

Obszukując ręką na sobie

Pistolet ten trąca się o meble,

Jak zbyt czyny!

Jedząc

– byłem czczy, istotnie,

Ciało zamierzało sobie skończyć...

Do siebie z uśmiechem

Słusznie Byron mówi: że odwaga

Mężów starożytnych po wielokroć

Od strawności dobrej zależała!...

(V, 276–277)

Wygląda to tak, jakby mówiła zupełnie inna osoba, zdystansowana do biegu wypadków i wobec siebie samej, także wobec otoczenia, w którym się znajduje, a które poniekąd jest odpowiedzialne za jej cierpienie. Stać ją nawet na delikatny uśmiech i żart pod swoim adresem. Myśl o targnięciu się na własne życie, noszenie przy sobie pistoletu, było działaniem pod presją wydarzeń i emocji. Teraz pistolet jest już niepotrzebny. Żart o „mężach starożytnych” mówi o wielkim zwycięstwie Mak-Yksa nad sobą – zdobyciu odwagi do życia. Podsumowanie własnej postawy słowami Byrona ma wydźwięk głęboko ironiczny. Ironia staje się tu narzędziem umożliwiającym bohaterowi „wywikłanie się z siebie samego”⁴⁷. Ten człowiek przekroczył pewien wymiar rzeczywistości i patrzy na swoje cierpienie z innego pułapu. Wypracowana świadomość powoduje, że stoi ponad środowiskiem, w którym się znalazł, i zdaje sobie sprawę, że jego słowa brzmią:

⁴⁷ Trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Sławomira Świontki, dla którego ironia kryje się w tym, że „bohater mający zamiar popełnić samobójstwo wpada w o wiele bardziej optymistyczny nastój po zjedzeniu kilku tartinek”, ponieważ ironia staje się rezultatem analizy własnego zachowania, w tym powodów poprawy humoru. Zob. Sławomir Świontek, *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy”...*, dz. cyt., s. 51.

MAK-YKS

Donośnie

[...] jak cynizm... komu?... im,
Którzy, na tragedię patrząc z dała,
Nie zbliżając się do Fatum nigdy
I nie dotykając palcem bożków,
Przez to właśnie są bałwochwalcami!

(V, 277)

Ostra i zasłużona krytyka wszystkich, którzy cierpienie własne i innych wolą oglądać z daleka. Boją się zbliżyć i stanąć z nim twarzą w twarz. Uciekają od czyjegoś bólu poprzez różne posługi dobroczynne, a własne cierpienie spychają w podświadomość. Mak-Yks ma niejako prawo do wydania tak ostrej opinii, ponieważ on sam „odejrzal” cierpieniu „jak artysta”⁴⁸. Wiersz z *Vade-mecum* został przywołany nieprzypadkowo. W dramacie odnajdujemy to samo Norwidowe „fatum”. Częste skojarzenia fragmentów dramatu z innymi utworami wzmacniają przekonanie o jednorodności zintegrowanej osobowości odsłaniającej się w utworach bliskiej podmiotowi autorskiemu.

Wracając do Mak-Yksa: jest on już innym człowiekiem, chociaż nie zostało mu odjęte cierpienie. Jest skrajnie wyczerpany, męczy się w środowisku, które doprowadziło go do granicy ludzkiej wytrzymałości. Postanawia wyjechać, wybrać się w daleką podróż, ponieważ

[...] podróżnik, jeżeli,
Kurzem biały od stopy do czoła,
Znosi spiekę... chłodzi go cel drogi
I ze samych znużeń on szczęśliwym –
– Lecz co Pani powie o tym drzewie,
Usadzonym przy publicznej drodze,
Którego najlżejszy liść i pączek
Przez całe dnie ostry kurz wapienny

⁴⁸ Cyprian Norwid, *Fatum*, w: tegoż *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, BN I, nr 271, Kraków 1999, s. 58. Cytaty z *Vade-mecum* za tym wydaniem. Dalej w nawiasie piszę skrót VM oraz numer strony.

Warstwą bladą piasku osypuje? –
 Czym? Pociesza one swą zieloność,
 Na mimo-idące patrząc koła
 Jak na koło jedne swej tortury,
 Miotające nań tłoczonym pyłem
 I zwracające je do ziemi
 Przez każdego listka ciągły pogrzeb...

(V, 278)

Piękna, ale straszliwa jest alegoria „drzewa / [...] przy publicznej drodze” i jego vegetacji. A lakoniczna odpowiedź Durejkowej: „Czemu Pan kawałków nie tłumaczy / do deklamowania dla panienek?” (V, 278) potęguje wrażenie dysonansu między poetyckim obrazem a znaczeniami jakie on niesie. Widocznie Sędzina zobaczyła w monologu coś „poetycznego”, stąd jej pytanie. Zupełnie nie zrozumiała, że Mak-Yks mówi o sobie i poniekąd o niej jako jednym z wielu dręczycieli. Zderzenie lirycznego monologu Mak-Yksa z nie-liryczną „płaską” odpowiedzią Durejkowej uwypukla dystans między bohaterem a całym środowiskiem salonowym. Sytuacja drzewa odzwierciedla sytuację bohatera, publiczna droga staje się metaforą przestrzeni życia społecznego. Mak-Yks sytuuje siebie jako kogoś wyrzuconego poza nawias społeczeństwa.

Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy tym poetyckim obrazie podróżnika-pielgrzyma. Sama myśl o podróży napędza bohatera radością i daje poczucie ulgi. Jeszcze nie wyjechał, a już czuje się podróżnikiem. Nie jest jednak typowym wojażerem, raczej wędrowcem, który „kurzem biały od stopy do czoła” przemierza ziemię, by dotrzeć do miejsca przeznaczenia. Nie wiadomo, co miało być celem podróży Mak-Yksa. Czy „Nowy-Świat za oceanem” obiecany przez Szeligę (V, 301), czy zmiana otoczenia, ratowanie dobrego imienia – jedyne co pozostało (V, 298). Wiemy, że Mak-Yks nie wyjechał, przynajmniej tak się kończy utwór.

Interesująco buduje Norwid alegorię drzewa i przedstawia stan wewnętrzny bohatera. Robi to poprzez spiętrzenie metafor oraz porównanie sytuacji podróżnika i drzewa do położenia tego, kto wypowiada

monolog. Od zewnątrz ta analogia wygląda podobnie: podróżnik cierpi „osypany” „białym kurzem”, drzewo – „wapiennym”. Jakże jednak jest to różny poziom cierpienia, jedno rodzi nadzieję, drugie niszczy. Zestawienie wyobrażonej przyszłości (podróżniczej) ze stanem faktycznym (drzewa) wzmacnia natężenie emocjonalne cytowanego fragmentu. Nagromadzenie przerośniętych obrazów obrazuje stopień udrczenia i obumierania bohatera na skutek przeżywanych doświadczeń. „Mimo-idące koła” jak „koło tortury” „miotające” drzewo „tłoczonym pyłem / i zawracające je do ziemi / przez każdego listka pogrzeb...” są opisem wytartej w literaturze symboliki, tu znakomicie wyzyskanej poetycko.

Jednym z elementów, mających znaczny wpływ na przeżycia Mak-Yksa, jest jego uczucie do Marii Harrys. W pracach historyczno-literackich tematyka miłości w *Pierścieniu Wielkiej Damy* pojawia się zazwyczaj jako jeden z głównych wątków. Rzeczywiście ważny jest dialog miłosny w końcowych partiach dramatu, niemniej jednak stanowi on tylko jeden z wielu tematów podjętych przez autora. Mak-Yks wyznaje miłość Marii pod koniec III aktu, gdy właściwie został do tego przymuszony:

HRABINA

[...]

Przystępuje do Mak-yksa i bierze go za ramię.
Mak-Yks! Czy mnie nie kochałeś nigdy?

MAK-YKS

Kłoniąc się do jej stóp
Na tak wielką odległość... i coraz,
Coraz to niemiłosierniej większą –
Że, zaprawdę, nie wiem, czyli równie
Pod stopami naszymi w Oceanii,
Lub gdy Konstelację-Krzyża ujrzę
Spod obcego żagla... nie wiem... czyli

Tenże sam co tu, i co w tej porze,
 Nie połączy nas promień...
 Istotnie:
 Oddalony – zawsze byłem bliskim!
 Aż spomiędzy nas miejsce ubiegło,
 Aż za miejscem czas poszedł...
 Doprawdy
 Tych co kochają tak, lub nie ma dziś,
 Lub nie z tego są świata...

(V, 301–302)

Jest w tym fragmencie coś ze świeżości odkrycia dopiero co dokonanego. Pytanie Marii nie tylko wymusiło odpowiedź, ale niejako uzdolniło Mak-Yksa do pełnego uświadomienia sobie, nazwania i wypowiedzenia najgłębszych uczuć. Siła wyznanej miłości wnosi nowe znaczenia, ważne dla pełnego zrozumienia dramatu. Każde z dotychczasowych bolesnych doświadczeń, szczególnie tych doznanych od hrabiny, powiększa cierpienie bohatera.

Odpowiedź Mak-Yksa można podzielić na trzy części. W pierwszej wypowiada on myśl długo noszoną w swoim wnętrzu, jakby dzielił się dawno wyciągniętymi wnioskami. Druga (od wyrazu „istotnie”) i trzecia (od zawołania „doprawdy”) nacechowana jest wspomnianą nowością. Bohater odkrywa przed Marią, a przede wszystkim przed sobą samym, świeże pokłady myśli. Wyrażenia „istotnie” i „doprawdy” oddzielają poszczególne człony odpowiedzi, pokazują stosunek mówiącego do wypowiedzianych słów oraz stopniowo wzmacniają ekspresję monologu przy jednoczesnym sukcesywnym jego skracaniu: od bogatej metaforyki, poprzez krótszą, bardziej sentencyjną wypowiedź aż do gnomicznego zakończenia. Autor *Vade-mecum* nierzadko w ten właśnie sposób organizuje strukturę swych wierszy. Ten pisarski zabieg zapobiega spłyceńcu końcowej gnomy, nie pozwala na czytanie jej bez kontekstu nie tylko powyższego fragmentu, ale całego dramatu, i tym samym poszerza jej znaczenie.

Co do Mak-Yksa natomiast: mówiąc, że kocha, lecz na „wielką odległość... i coraz, / coraz to niemiłosierniej większą”, wyznaje od dawna rozgrywający się w nim dramat – ogromną, ale niespełnioną mi-

łość. Jakakolwiek nadzieja na spełnienie tej miłości z każdą minutą oddala się od niego. Powoduje to stopniowe wyciszenie emocjonalne, ukrycie wszelkich oznak uczucia we wnętrzu bohatera, w głębi jego jestestwa z jednej strony i stopniowo rosnącą duchową udrękę z drugiej strony.

Początkowe frazy ujawniają też rosnący dystans między Mak-Yksem a Marią. Odległość bohatera od przedmiotu miłości i nadziei jej spełnienia nabiera niespotykanie wielkich rozmiarów, aż niki gdzieś w przestrzeni kosmicznej. Co więcej, miłość Mak-Yksa do hrabiny wyniszcza go wewnętrznie, prowadzi do wewnętrznego obumierania, ale również przenosi go w inną, metafizyczną perspektywę życia. Metafora „Konstelacji-Krzyża” widziana „spod obcego żagla” nie tylko nawiązuje do gwiazdozbioru Krzyża Południa, niedostępnego dla ludzkiego oka w Europie, ale w pewien sposób przypomina poetyckie obrazowanie z wiersza *Krzyż i dziecko*. I nagle w prowadzonej refleksji jak błysk światła pojawia się głębsze poznanie: „Istotnie: / oddalony – zawsze byłem bliskim!⁴⁹”. Bohater w jednym momencie poznaje ogrom i ciężar swego uczucia, które zdaje się rosnać proporcjonalnie do dystansu, a nabierając tempa w końcu go przerasta, niwelując wszelką odległość przestrzenną i czasową: „aż spomiędzy nas miejsce ubiegło, / aż za miejscem czas poszedł”.

W ostatnich dwóch wersach Mak-Yks konstatuje: „Doprawdy / tych co kochają tak, lub nie ma dziś, / lub nie z tego są świata...”. Nie została tu zaprzeczona postawa bohatera, ale ujawniła się jego krańcowa ewolucja osobowa oraz przeobrażenie wciąż żywego uczucia do Marii w miłość o charakterze przede wszystkim duchowym. Oczywiście, gnomiczne zakończenie monologu prowadzi do uogólnienia refleksji i jednocześnie odsłania myślenie Norwida o wartości, jaką w życiu człowieka stanowi miłość.

Przedstawiony powyżej wewnętrzny obraz osobowości Mak-Yksa ujęty został w następującym po sobie ciągu wydarzeń. Zarysował się w ten sposób wizerunek człowieka dotkniętego skrajnymi doświadczeniami, którego cierpienia prowadzą od rozpacz i zwątpienia do

⁴⁹ To swego rodzaju antynomia wobec słów wiersza *Kółko*: [...] „lonem zblizeni do łona, / polarnie nie świadomi siebie i osobni” (VM, 99).

głębszego poznania siebie i otaczającego świata. To poznanie jest tak dogłębne i wielostronne, że uzdalnia bohatera do nabrania dystansu wobec siebie i otaczającej go rzeczywistości oraz do przenikliwego zdiagnozowania niszczycielskich mechanizmów czy inaczej – „promieni rażących”, na których działanie jest wystawiony w środowisku, w którym przyszło mu żyć.

Wypowiedzi Mak-Yksa, szczególnie te dialogowe, mają interesującą konstrukcję, tworzą bowiem równoległe element dialogu i składnik nieustannej autorefleksji. Współistniejące w prowadzonej przez bohatera rozmowie skupienie na własnych przeżyciach powoduje złudzenie, że bohater cały czas monologuje. Zauważyć też można, że w *Pierścieniu*... wiele dialogów niemal niepostrzeżenie przechodzi w monologi, w tzw. rozmowy z samym sobą, stając się wypowiedziami lirycznymi. Jednocześnie na skutek tego przekształcania monologów dramatycznych w lirykę nie powstaje żadne „pęknięcie” kompozycyjne, nie dostrzeżemy jakichś prób sztucznego „wmontowywania” w dramat fragmentów liryki. Wręcz przeciwnie, wszystko to, co skłonni jesteśmy uznać za fragment liryczny, „w jakiś niewytłumaczalny sposób wspiera i akcję i osobę”⁵⁰.

Wydaje się, że w *Pierścieniu Wielkiej Damy* z powodzeniem zrealizowany został dużo później sformułowany postulat Eliota o tym, że poezja w dramacie jest możliwa tylko wtedy, gdy odbiorca zostanie z nią spoufalcony do tego stopnia, że przestanie o niej myśleć⁵¹.

Dzięki obecności żywiołu lirycznego można obserwować zarówno rozwijające się wydarzenia, jaki i wewnętrzną ewolucję osobowości Mak-Yksa, a także „śledzić bieg akcji będącej w rzeczywistości procesem rozwoju «wielkiej duszy»”⁵², oczywiście w nieco innym sensie niż indywidualnej jednostki w utworach romantycznych. Znamienne jest, że Mak-Yks jest zupełnie nieaktywny zewnątrz, za to możemy obserwować niezwykle wręcz „eksploatację” jego energii wewnętrznej. Ukształtowanie języka poetyckiego, jego specyficzne opalizowa-

⁵⁰ Thomas Stearns Eliot, *Poezja i dramat*, dz. cyt., s. 277.

⁵¹ Zob. Tamże, s. 264.

⁵² Agnieszka Ziolkowicz, *Dramat i romantyczne „ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002, s. 26.

nie między indywidualnymi przeżyciami Mak-Yksa i równolegle prowadzona refleksja ogólna wraz z zastosowanymi środkami poetyckimi uruchamiają symboliczną wymowę dramatu.

Irena Sławińska analizowała postaci z punktu widzenia głównych funkcji dramatycznych, określonych jako: udział w konflikcie miłosnym i społeczna reprezentacja środowiska⁵³. Zwracała uwagę na „niewątpliwą powtarzalność postaci”⁵⁴, wychwytywała ich typy, badała, w jakim kierunku idą konieczne autorskie uproszczenia. Uwagę skupiła na opisie ewolucji bohaterów od wczesnych dramatów po te późniejsze.

Spojrzenie na Mak-Yksa od strony lirycznego zapisu jego wewnętrznych doświadczeń pozornie przeczy twierdzeniu o schematyczności postaci, ponieważ lektura lirycznych fragmentów prowadzi nas do spotkania z konkretną osobą. Każdy bohater jawi się jako indywidualna osobowość z wpisaną weń odrębną historią, nie da się go postrzegać w kontekście uproszczonej typologii. Jednocześnie jednak rodzi się przekonanie o pewnym podobieństwie różnych Norwidowych postaci. Wynika ono stąd, że poprzez poszczególnych bohaterów daje się poznać jedna, nadrzędna osobowość, w której rozpoznajemy autora.

*

Wydaje się, że w *Pierścieniu Wielkiej Damy* mamy do czynienia ze szczególną intensyfikacją zabiegów dążących do liryzacji utworu. Liryczność wydatnie wpływa na kształt czasu i przestrzeni; jej obecność zarówno w monologach, jak i dialogach powoduje, że poetyckość w tym dramacie staje się jakby naturalnym sposobem prezentacji świata przedstawionego i wypowiedzania się bohaterów.

⁵³ Irena Sławińska, *O komediach Norwida*, dz. cyt., s. 125.

⁵⁴ Tamże.

Abstract

“Dialogues are Monologues”. Lyricism in Cyprian Norwid’s *The Ring of a Great Lady*

The article attempts to show how lyricism as an essential component of Cyprian Norwid’s *The Ring of a Great Lady* affects the artistic shape of the work. This issue is shown by the observation of selected structural elements of the drama, such as time, space and the construction of the main character.

In the work the space of the drama and time of the action have been used as metaphors and moved into the sphere of the protagonists’ spiritual experiences. Both time and space planes undergo subjectivism which is the result of lyricism that pervades Norwid’s work. A window – the element of the theatre building plays a prominent role in shaping time and space of the drama. It is a point that links the outside world to a close space of the play which becomes simultaneously extended. The point performs the function of the prism through which this world penetrates the author’s life. In poetical expressions the window also becomes a place of the protagonists’ overcoming time-space limitations.

The protagonists’ lyrical monologues, above all Mak-Yks’s monologues, show the evolution of the man’s personality. This character is externally passive, inactive though he exudes the unparalleled inner energy. The lyricism contained in dialogues and monologues, the shaping of a poetic language, its continual tension between expressing his personal experiences and a parallel general reflection initiate a multidimensional, symbolic significance of the drama. The analysis of lyrical fragments also shows that Mak-Yks, likewise Norwid’s other protagonists share a distinctive feature with the author, and the conclusions lead us to reflect that *The Ring of a Great Lady* is a lyrical drama.