

Sławomir Świontek

Norwidowski teatr świata

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/3, 33-50

1971

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

SŁAWOMIR ŚWIONTEK

NORWIDOWSKI TEATR ŚWIATA *

dłaczegóż wcale inaczej jest, niżli jest...?

(*Za kulisami*)

1

Świadomość teatralna Norwida jako twórcy dramatycznego stała się już przedmiotem kilku studiów i opracowań¹. Prace te zarówno wychodziły z immanentnej analizy dokonań dramaturgicznych twórcy *Aktora*, jak i odwoływały się do licznych wypowiedzi teoretyczno-programowych poety na temat dramatu i teatru, świadczących o jego znajomości warsztatu dramaturga i praw rządzących teatrem. Pragniemy jednak spojrzeć na problem tzw. świadomości teatralnej Norwida z innego punktu widzenia, rozszerzając w ten sposób zakres tego pojęcia poprzez związanie go z pewnymi elementami światopoglądu poety, ustawicznie persewerującymi w jego myśleniu i jednocześnie objawianymi w licznych wypowiedziach, listach oraz twórczości artystycznej. Być może zabieg ten nie tyle będzie dotyczył tajemnic „reżyserskiej ręki Norwida”, ile pozwoli na wyjaśnienie sposobu widzenia świata, który znalazł swój wyraz w całej twórczości pisarza, a w dramaturgii w szczególności. Jeśli zaś przyjąć, że właśnie określony sposób widzenia świata decyduje o specyfice warsztatu twórcy-dramaturga, to świadomość teatralna Norwida, a co za tym idzie — jego stylistyka dramatyczno-teatralna mogą znaleźć swoje dodatkowe uzasadnienie i motywację.

Sposób widzenia świata przedstawionego w dziele dramatyczno-teatralnym nie tylko jest zdeterminowany konwencjami teatralnymi danego

* Praca jest fragmentem większej całości.

¹ Np. I. Sławińska: „*Ciąg scenicznych gestów*” w *teatrze Norwida*. W: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960; *Reżyserska ręka Norwida*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4; *O terminologii teatralnej Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

okresu historycznego, ale również wynika z określonego stosunku twórcy do świata rzeczywistego. Stwarzanie układów międzyludzkich, kreowanie stosunków, relacji, oddziaływania wzajemnego bohaterów (jednym słowem — konstrukcja akcji dramatycznej) są zabiegami opartymi na widzeniu homologiczności tych układów ze stosunkami międzyludzkimi w świecie rzeczywistym. Konstruowanie świata przedstawionego dramatu i akcji scenicznej polega więc na określonym „modelowaniu” zachowań społecznych człowieka. Tym samym sposób widzenia świata i rzeczywistości przez twórcę determinuje sposób stwarzania przez niego świata fikcji artystycznej, a w dalszej konsekwencji wyznacza zasób stosowanych środków warsztatowo-stylistycznych. W przypadku dzieła dramatycznego reguła ta funkcjonuje w sposób bardziej kategoriyczny niż np. w poezji, a to chociażby z tego względu, że jednym z tworzyw dramatu jest człowiek.

Zastanović się należy, jakie elementy światopoglądu Norwida najistotniej zaważyły na jego świadomości jako dramaturga. Inaczej mówiąc: w jaki sposób jego widzenie socjalnych stosunków międzyludzkich, interpretacja rzeczywistości, świata, jego historii i współczesności, traktowanej jako makrokosmos, determinowała ujęcie tych zagadnień w kategoriach mikrokosmosu świata dramatycznego w ramach sceny teatralnej. Selektywno-kombinatoryjny charakter stwarzania rzeczywistości scenicznej w stosunku do świata obiektywnego nie wyklucza zasady homologiczności obu światów. Pojęcie homologii obejmuje tutaj bardzo różne sposoby konstruowania świata teatralnego: od konstrukcji opartej na zasadzie przyległości — do kreacji, u której podstaw leży zasada substytucji. Biorąc pod uwagę intencje twórcy lub „intencje” określonego prądu kulturalnego, można — z pewnym uproszczeniem — powiedzieć, że chodzi tutaj bądź o stworzenie złudzenia „zwierciadlanego” odbicia rzeczywistości, bądź o stworzenie tzw. wielkiej metafory. Granice są tutaj na tyle płynne, że wymienione wyżej pojęcia „makrokosmosu” i „mikrokosmosu” zaczynają tracić swój charakter dyferencjalny i mogą być używane wymiennie: świat sceniczny może przybrać charakter makrokosmosu w stosunku do świata rzeczywistego. U podstaw tej wymiennosci tkwi zawsze zasada homologii obu światów.

Dokonując wyboru pewnych elementów światopoglądu Norwida, trzeba zdać sobie sprawę z ryzyka towarzyszącego temu zabiegowi. To, co nazywamy światopoglądem twórcy, stanowi pewnego rodzaju system, charakteryzujący się określonym stopniem spójności jego elementów, której nie zaprzecza ani ich wzajemna opozycyjność ani momenty ich ustawicznej ewolucji w ciągu całego życia pisarza, dokumentowane kolejnymi, następującymi po sobie dokonaniem artystycznymi. Jednocześnie system ten wchodzi w określone związki ze światopoglądem współczesnych twór-

cy prądów literackich, ze światopoglądem epoki czy — szerzej ujmując zagadnienie — ze świadomością społeczną danego czasu; włącza się w ten sposób do systemu bardziej generalnego, stając się tym samym elementem jego struktury, konstruując go i niejednokrotnie programując kierunek jego ewolucji. Przeprowadzenie więc owej selekcji wymaga pełnej świadomości wszelkich tego rodzaju koneksji, związków i korespondencji. Zabieg selekcyjny powinien posiadać swoją dodatkową motywację, wyznaczającą kryteria, według których wybór jest dokonywany, oraz cel, któremu tego rodzaju operacja ma służyć.

W przypadku niniejszym wybór dotyczy elementów świadomości Norwida persewerujących ustawicznie w jego myśleniu, objawiających się w jego dziełach z dużym stopniem częstotliwości, a tym samym mających charakter elementów walentnych systemu światopoglądowego poety, co dodatkowo wydaje się uprawomocniać ich wyodrębnienie. Jednocześnie elementy te pozostają w stałym związku z Norwidowską filozofią i historiozofią, estetyką i poetyką, a ponadto ich istnienie i częstotliwość występowania mają związek z osobliwym miejscem poety w życiu społecznym współczesnego mu świata i z jego stanowiskiem wobec społeczeństwa i świata.

Chodzi tutaj przede wszystkim o ustalenie, skąd wypływała świadomość Norwida jako dramaturga, jakie czynniki skłoniły twórcę do takiego a nie innego ujmowania świata w twórczości dramatycznej, jak również skąd pochodzi jego predylekcja do konstruowania utworów niescenicznych w formy strukturalne o charakterze paradramatycznym (np. liczne wiersze i poematy mające postać dialogu).

Znamienną rzeczą jest traktowanie przez poetę rzeczywistości społecznej i życia ludzkiego jako dramatu. „Życie jest to smutny i piękny dramat [...]” — pisze Norwid w liście do Konstancji Górskiej². W wykładach o Juliuszu Słowackim formułuje tę myśl, określając dramatyczne widzenie życia jako najbardziej odpowiadające istocie rzeczy, jako jedyny autentyczny i nie zafałszowany sposób podchodzenia do rzeczywistości:

Prawda obejmuje życie, jest więc niejasna, bo obejmuje rzecz ciemną [...].

Winszuję zaś tym, co życie jasno widzą; dla mnie jest ono sprawą pełną stron dramatycznych, a nie automatycznych, a więc i zawiłych, skoro zaś musiałbym od prawdy oddzielić życie, musiałbym zaraz podejrzewać, że ona jest fałszem, i dopuszczając tylko, że do niej wchodzi życie, — dopuszczam, że jest prawdą. [PW 4, 240—241]³

² C. Norwid, *Wszystkie pisma do dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. T. 8. Warszawa 1937, s. 323.

³ W ten sposób lokalizujemy cytaty z edycji: C. Norwid, *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. T. 1—5. Warszawa 1968. Pierwsza liczba po skrócie oznacza tom, druga stronicę.

Konteksty, w których u Norwida występuje zestawienie życia z dramatem, pozwalają na zróżnicowanie znaczeń, jakie niesie ze sobą to zestawienie. Charakteryzując je w kategoriach środków stylistycznych, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z przechodzeniem od porównania życia do dramatu — do użycia pojęcia dramatu jako metafory czy nawet symbolu życia w ogóle. Zestawienie to w zasadzie nie posiada charakteru oceniającego, wynika raczej z dążenia poety do oddania w słowie własnego sposobu widzenia rzeczywistości i ludzi, którzy swoim działaniem i wolą winni włączyć się w bieg wypadków zgodnie z miejscem, jakie w świecie i społeczności zajmują. Nawiązuje tutaj Norwid do etymologicznego znaczenia wyrazu „drama”, który w klasycznym języku greckim odpowiadał takim pojęciom, jak: działanie, oddziaływanie, czynność. Piśze więc autor *Milczenia*:

człowiek i społecznie zajmuje przecież także żywe miejsce w codziennej dramie doczesności, a na jej powołania odpowiadać i dopisywać onym jest obowiązany. [PW 4, 283]

Wypełnienie przez człowieka owego powołania w smutnym, ale i pięknym dramacie życia jest zarazem — według poety — uszlachetnieniem istoty ludzkiej, która w ten sposób swoją egzystencją zaznacza się nie tylko we własnej współczesności, ale i w historii świata, potwierdzając fakt, „jako bogatym jest dramatem życie tego lichego zleпка, który obecny jest co chwila, a wieczny zawsze” (PW 4, 63). Dramat istniejący w rzeczywistości zamienia się niekiedy w tragedię, z którą nie każdy potrafi się zmierzyć, o czym ironicznie pisze poeta:

Szczęśliwi, którzy przed każdym aktem tragedii pakują się i na czas jada à *n'importe où* do wód⁴.

Znamienne jest dla Norwida, że w chwili, gdy zaczyna mówić o rzeczywistości sobie współczesnej, bardzo często w porównaniu życia do dramatu to ostatnie pojęcie zastępuje pojęciem „tragedii”. Zresztą „tragedia” staje się metaforą również wtedy, gdy mowa jest o historii świata, a ściślej: o zmaganiu się jednostki ludzkiej z obracającym się kołem historii. Przytoczmy tutaj dwie charakterystyczne w tym względzie wypowiedzi:

Dawno, jeszcze przed wystąpieniem Garibaldiego na scenę polityczną, uważałem, iż odwieczna tragedia grająca się pomiędzy wolą człowieka a historią ściera się gdzieś w powietrzu, i piorunnie się kędyś spotykają te potęgi. [PW 4, 502]

⁴ Norwid, *Wszystkie pisma [...]*, t. 9, s. 327.

Żyjemy w Epoce podobnej do 5^o aktu tragedii przed nami zaczętej; rób co chcesz! rób co chcesz!... nie odmienisz następstw i losów-aktorów, i pędzących sił do naznaczonego im węzła dramatycznego... fatum...⁵

Zaprezentowany powyżej sposób ujmowania przez Norwida rzeczywistości jako „dramatu życia” i „tragedii historii” wyrasta z określonego stosunku twórcy do świata i stanowi element systemowo pojmowanego jego światopoglądu. Analiza wypowiedzi poety dotyczących tego tematu powinna stać się punktem wyjścia dla opracowania problemów związanych z warsztatem Norwida jako dramaturga. Świadomość dramatyczna dotycząca rzeczywistości, życia i historii determinuje bowiem świadomość dramaturgiczno-teatralną. Słynne powiedzenie z *Aktora*: „Tragedia jest w historii, a w życiu jest drama / Z komedią...” [PW 3, 61], związane jest z określeniem obydwu tych świadomości: z jednej strony wyrasta z poczucia dramatyczności życia, a z drugiej — precyzuje już warsztatowo dramaturgiczne pojęcia genologiczne dla gatunków, które zresztą Norwid uprawiał.

W ujmowaniu rzeczywistości jako dramatu zawartych jest u Norwida bardzo wiele odcieni znaczeniowych i niejednokrotnie miano dramatu przyznaje poeta życiu pojedynczego człowieka, czasami jakiemuś fragmentowi tego życia lub jednostkowemu zdarzeniu. Tego rodzaju charakter „dramatyczny” mają chociażby zdarzenia stanowiące elementy fabuły jego poematów i prozy artystycznej (np. *Menego*, scenki *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów*). Również niektóre wiersze liryczne posiadają konstrukcję miniatur dramaturgicznych z wyraźnie zarysowaną scenerią i akcją dramatyczną częstokroć wyrażoną w formie dialogowej (np. *Scherzo I* i *Scherzo II*, *Spartakus*, *Obyczaje*, *Beatrice*, *Malarz z konieczności*, *Polka*, *Sfinks*, *Narcyz*, *Fatum*, *Spowiedź*, *Nerwy*, *Ostatni despotyzm*, *Krzyż i dziecko*).

Traktowanie przez Norwida jako „dramatu” życia pojedynczego człowieka lub wypadków i zdarzeń w życiu tym zawartych ma swoje konsekwencje w konstruowaniu przez twórcę *Pierścienia Wielkiej Damy* zdarzenia dramatycznego w jego utworach scenicznych, a tym samym może stać się punktem wyjścia do analizy struktury akcji dramatycznej tych dzieł. W komediach Norwidowskich szczególne znaczenie posiada motyw „dramatu serca” (PW 3, 17), motyw „mijania się” mężczyzny i kobiety, rozmijania się ludzi i postaw ludzkich, spowodowanego „ironią zdarzeń”⁶.

⁵ C. Norwid, *Do Pani na Korczewie. Wiersze, listy, małe utwory prozą*. Wydał z autografu, opracował i wstępem poprzedził J. W. Gomulicki. Posłowiem opatrzyła S. Skwarczyńska. Warszawa 1963, s. 125.

⁶ Zob. S. Świontek, *Paraboliczność struktury scenicznej „Pierścienia Wielkiej Damy” C. Norwida*. W zbiorze: *Dramat i teatr. Piąta konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*. Redaktor J. Trzynański. Wrocław 1967.

W *Miłości-czystej u kąpieli morskich* wypowiada się na ten temat jedna z bohaterek:

Cóż za szczególne są w życiu zdarzenia —
 Co to jest? na co to? skąd to powstaje?
 Czy obraziłam go?... czy on mnie? czyli
 Obraziliśmy jakiś życia-atom?...
 Nieznanej wagi i treści!... cóż to jest?
 O! nędzo — nędzo uwidzeń i marzeń!
 [.]
 — Byłoby prawdą, że w zbliżenia-dramie,
 Ludzie gdy ciałem i duchem nierównno
 Ku sobie idą, nadbiega ta doba,
 Która rachunek kroków takich pełni
 I jako lichwiarz domaga się liczby?! [PW 3, 262]

Innym ogniwem wiodącym dramatów Norwida jest konflikt: indywidualność (jednostka twórcza) — społeczeństwo. Motyw ten — zresztą charakterystyczny dla światopoglądu romantycznego — wraz z motywem poprzednio wymienionym stoi u podstaw konstruowania zdarzeń i akcji dramatycznej trzech najważniejszych utworów scenicznych poety: *Pierścienia Wielkiej Damy*, *Za kulisami* i *Kleopatry*. Problem rozmięcia się wielkiej indywidualności ze zbiorowością społeczną, wyprzedzania przez twórcę swoimi dokonaniem zastanych stereotypów świadomościowych, związany jest z Norwidowskim pojmowaniem „ironii czasu”. Dramat wyrastający z tego konfliktu znajduje *in extenso* swój wyraz w wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...*

Operowanie przez pisarza dwoma wyróżnionymi wyżej motywami posiada dodatkową motywację w biografii samego Norwida, w jego osobistych dziejach, kształtujących przeciw jego indywidualny światopogląd, który w sposób tak szczególny zaczyna funkcjonować w artystycznej konstrukcji świata utworów dramatycznych.

2

Omawiane dotychczas zestawianie przez Norwida życia z dramatem nosiło charakter porównania czy metafory, mającej w intencjach swoich oddanie istoty i charakterystyczności życia w zasadzie bez jakiegokolwiek tendencji oceniającej. Istnieje ponadto w myśleniu Norwidowskim z pozoru podobne ujmowanie rzeczywistości, zawierające jednak już wyraźną funkcję waloryzującą. Mowa tutaj o traktowaniu świata jako teatru⁷.

⁷ Sygnalizował ten problem M. Jastrun (*Teatr podwójny*. „Twórczość” 1970, nr 9).

o swoistej Norwidowskiej koncepcji *theatrum mundi*. Funkcja oceniająca w takim podejściu do świata jest widoczna już choćby w tytule wiersza *Marionetki*: nazwa ta dotyczy ludzi, tworzących społeczeństwo i podporządkowanych jego regułom, które fałszują ich autentyczne człowieczeństwo, każąc im przybierać marionetkowe maski, a z życia ich tworząc grę pozorów i uludy. W wierszu tym znajduje się znany fragment, gdzie szczególną wymowę posiadają epitety „mały” i „niemistrzowski”:

Jak się nie nudzić na scenie tak małej,
Tak niemistrzowsko zrobionej,
Gdzie wszystkie wszystkich Idealy grały,
A teatr życiem płacony — — [PW 1, 388]

Jeszcze ostrzejszą formę osiąga ta ocena w wierszu zatytułowanym *W pamiętniku*, gdzie dochodzi do kilkakrotnego utożsamienia świata-teatru z piekłem:

Patrząc przed siebie z obłędu wyrazem,
Wiek i potrącać, jako grzyby w lesie,
L u d z i, E p o k i!... mieszać wszystko razem —

Być, tam i owdzie — w o n czas, d z i ś i p o t e m,
Jako się wyżej albo niżej rzekło;
A nie równiejszym wracać koło-wrotem,
A nie odpomnieć, że zwiedziłem Piekło!...

[.]

Tam uczuć nie ma, tylko ich sprężyny,
Zdające z siebie wzajemny rachunek,
Do nieużytej podobne maszyny,
Puszczonej w obieg przez prąd, lub trafunek.

Tam celów nie ma, lecz same rutyny
Pozardzewiały — i nie ma tam wieków —
Dni — nocy — epok — tam tylko godziny
Biją, jak tępych utwierdzanie ćwieków.

[.]

A ten systemat sprężyn, bez ich celu,
Jakby tragedia bez słów i aktorów;
Jak wielu nudów i rozpaczy wielu
Muzyka, gwałtem szukająca chorów:

Raz wraz porywa spazmem za wnętrzności,
Jak nie zwykłego do morza człowieka;
Tylko nie spazmem nudy, lecz wściekłości,
Który, sam nie wiesz, skąd? i po co? wścieka⁸,

⁸ Znudzenie „małą sceną świata”, występujące w poprzednio cytowanym wierszu, przybiera tutaj formę protestu, a „wściekłość” wynika ze świadomości bezsilności i bezużyteczności protestu i buntu.

[.]

Lecz — prawić o tym i prawić na dowód,

Ze byłem owdzie? myśl sama udławia!

Jestem zmęczony... wolę jechać do wód.

Nie na wyjeździe — o Piekło się mawia. [PW 1, 219—222]

Pojmowanie świata jako teatru posiada swoją bogatą tradycję w historii myśli ludzkiej, a szczególnie w dziejach myśli teologicznej i antropologicznej. Nie jest zadaniem tej pracy rekonstrukcja owej tradycji i umieszczenie światopoglądu Norwida w jej kontekście, a tym bardziej badanie jej wpływu na myślenie twórcy *Vade-mecum* o świecie jako o teatrze. Przerasta to możliwości tego artykułu jak i jego autora. Wynika to również z braku pełnych danych dotyczących lektur i studiów Norwida, które mogłyby ukształtować w tym względzie jego światopogląd.

Należy jednak mieć tę świadomość, że koncepcja *theatrum mundi* wyrasta już z najdawniejszych czasów myślenia ludzkiego, a w ciągu całej historii kultury stwierdzić można ustawiczną jej ewolucję, bogactwo odmian i różnorodność jej interpretacji. Nie popełni się błędu mówiąc, że koncepcja ta pojawia się w sposób bardziej lub mniej świadomy, w podtekstach lub wyrażona *in extenso*, zarówno w teologiczno-mitycznej świadomości zapisanej w starożytnych mitologiach jak i w *Starym Testamencie*, i że wyczytać ją można współcześnie w *Homo ludens* J. Huizingi (1938) lub w systemie światopoglądowym autora *Le Phénomène humain* (1955) — Teilharda de Chardin. A wychodząc z założenia, że wizje świata i rzeczywistości zapisane w historii sztuki dramatyczno-teatralnej nacechowane są szczególną dozą homologii z wizjami rzeczywistości jako elementami systemów światopoglądowych — koncepcję świata jako teatru odnaleźć można w dziejach dramatu od Ajschylosa do Jeana Geneta.

Zdając sobie sprawę z uproszczenia tu dokonywanego, spróbujmy różnorakie objawiające się w dziejach sformułowania koncepcji *theatrum mundi* sprowadzić do dwóch typów, leżących jak gdyby u podstaw tej różnorodności. Pierwszy z nich, wyrastający zazwyczaj z doktryn teologicznych, ujmował świat jako wielką scenę, gdzie odgrywa się spektakl, którego reżyserem jest Bóg, a ludzie aktorami, kierowanymi przez siłę od nich niezależną i z góry decydującą o ich losach i przeznaczeniu. W tragedii antycznej siłą taką bywała zwykle wyrocznia bogów, fatum doprowadzające do tragicznego rozwiązania życia indywiduum. Niektóre doktryny średniowieczne przez siłę tę rozumiały Boga chrześcijańskiego, przy czym finalność losów jednostki nie musiała mieć tu charakteru tragicznego czy choćby pesymistycznego. Nawet śmierć mogła być tutaj swoistego rodzaju wyzwoleniem, prowadzącym do zbliżenia się do Boga.

W dramacie starożytnym życie człowieka-aktora, kierowanego przez

przeznaczenie, było tragiczne: kończyło się śmiercią, prowadzącą do królestwa cieni, które nie było ani dobre, ani złe, kończyło się utratą wartości bez uzyskania wartości innej. W moralitetowym spektaklu średniowiecznym życie doczesne było również tragiczne, ale tylko przez swoją marność i znikomość; stanowiło ono jednak niejako wstęp do życia autentycznego, pośmiertnego, i im bardziej tragiczny był „wstęp”, tym szczęśliwsze rozwiązanie. Nawet misteryjne spektakle męki Chrystusowej kończyły się zmartwychwstaniem, wniebowstąpieniem, a nawet odkupieniem grzechów ludzi-aktorów. Dlatego teatr średniowieczny nie stworzył tragedii. W ówczesnej koncepcji *theatrum mundi* pojęcie „*mundus*” obejmowało nie tylko życie człowieka na ziemi, ale również życie pośmiertne; reżyser-Bóg kierował obydwoma. W momencie kiedy objawia się chyba najbardziej tragiczność losów Chrystusa jako człowieka, zwraca się on do Boga-Ojca pojmując go w tej właśnie funkcji: „*Abba*, Ojcze! Wszystko dla Ciebie możliwe, oddal ode mnie ten kielich: wszakże nie to, co ja chcę, ale co Ty”⁹. Motyw traktowania kosmosu jako totalnego teatru, rozgrywającego się przed oczami Boga, na jego cześć i za jego zezwoleniem, pojawia się już w *Starym Testamencie*, gdzie

w osobliwym zobrazowaniu powraca ta myśl w *Księdze przypowieści*. Wieczna Mądrość, początek Sprawiedliwości i Władzy, powiada tam, że przed stworzeniem wszystkiego igrała przed obliczem Boga dla uweselenia go, a w świecie ziemskiego królestwa wiedzie swoje zabawy i igraszki wraz z dziećmi ludzkimi¹⁰.

Traktowanie człowieka jako marionetki animowanej przez siłę wyższą, a świata jako wielkiej sceny, na której istnienie porządku lub chaosu zależne jest od owej siły, znajduje swój wyraz również w myśli platońskiej i neoplatońskiej. Platon w *Uczcie* mówi, że „ludzie to marionetki przeważnie”, „a człowiek [...] to jest w ręku boga pewna zabawka zmyślnie wykonana”¹¹, które to słowa „często cytowane przez innych, nabrały mrocznej wymowy w zdaniu Lutra: Wszelkie stworzenia są boskimi poczwarkami i kukielkami [...]”¹².

W nieco innych barwach podejmowały średniowieczną koncepcję *the-*

⁹ *Ewangelia św. Marka* 14, 36 (przekład E. Dąbrowskiego).

¹⁰ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1967, s. 300. Tekst ten w *Księdze przypowieści Salomonowych* (8, 30—31) brzmi następująco (*Biblia święta, to jest całe Pismo święte Starego i Nowego Testamentu [...]*. Warszawa 1951, s. 595): „Tedy była u niego jako wychowaniec i bylam uciechą jego na każdy dzień, grając przed nim na każdy czas. Gram na okręgu ziemi jego, a rozkoszy moje — mieszkac z synami ludzkimi”.

¹¹ Platon, *Państwo*. Z dodaniem siedmiu ksiąg *Praw*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. T. 2. Warszawa 1958, s. 551, 550.

¹² Huizinga, *op. cit.*, s. 299, przypis.

atrum mundi — liczne i modne w drugiej połowie w. XVI i w XVII w. traktaty wyrosłe z ducha kontrreformacji, pretendujące do uniwersalnego opisu struktury wszechświata, jego porządku ustanowionego i przestrzeganego przez istotę boską oraz określające miejsce i rolę człowieka w tym „teatrze”, pojmowanym częstokroć w duchu mistycyzmu i ascetyzmu średniowiecznego¹³. W podobnym duchu ujmowały niektóre koncepcje mistyków historię świata i ludzkości. Charakterystyczna w tym względzie jest doktryna Sebastiana Francka, ustawiająca się zarówno w opozycji do luteranizmu jak i do dogmatyki Kościoła katolickiego. Propagując „ideę bezwyznaniowego i bezkościelnego chrześcijaństwa”¹⁴ ujmował on dotychczasową historię ludzkości jako

teatr świata, w którym życie ludzi ukazywało się jako ich wewnętrzny konflikt między prawdą i swobodą a fałszem i ulegliwością, między Chrystusem i Adamem. Na tym teatrze świata — jak pisał Franck — gra się przed Bogiem wciąż ta sama komedia, w której siły „Adama” dźwigają się wzwyż i triumfują nad siłami „Chrystusa”, a następnie stręcane są w katastrofę i nieszczęście¹⁵.

Sebastian Franck był tym, który na płaszczyźnie myśli teologicznej wyciągnął konsekwencje z koncepcyj świata i człowieka formułowanych przez humanistów okresu renesansu. Jego negacja instytucjonalnego Kościoła katolickiego, który przestał być „kościółem Chrystusa”, a stał się „kościółem Adama”, negacja ceremoniału i obrządku w tym Kościele, które były jedynie maską w stosunku do tego, co winno być autentyczne — wchodziła w związek z elementami światopoglądu renesansowego traktującymi wszelkie instytucje społeczne, zwyczaje, obyczaje i konwenanse jako pozory, czyniące ze świata teatr, gdzie człowiek, podporządkowany temu wszystkiemu, staje się aktorem fałszującym swą ludzką autentyczność, odgrywającym jedynie rolę, narzuconą mu przez teatr życia społecznego. I tu dochodzimy do drugiego ujęcia koncepcji *theatrum mundi*, którego reżyserem przestaje być istota nadprzyrodzona — Bóg. W tej koncepcji funkcję tę zaczyna spełniać sam człowiek, a paradoksem — paradoksem o cechach tragiczności — jest fakt, że człowiek jest tutaj zarówno reżyserem jak i aktorem.

Pierwsza z wyróżnionych tu koncepcji teatru świata, ze względu na swój deterministyczny w starożytności, a deterministyczno-teleologiczny w średniowieczu charakter — w pewien sposób „uniewinniała” człowieka, traktując go jako „zabawkę w ręku bogów”. Druga koncepcja, wpro-

¹³ Zob. B. Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa 1963, s. 479—484.

¹⁴ L. Kołakowski, *Świadomość religijna i więź kościelna*. Warszawa 1965, s. 107.

¹⁵ Suchodolski, *op. cit.*, s. 465.

wadzając element wolicjonalny, obciążała człowieka winą za to, że świat jest teatrem, przy czym metafora ta zawierała odcień pejoratywny w stosunku do rzeczywistości i krytyczny w stosunku do człowieka, który rzeczywistość tę tworzył.

Porównanie życia do teatru w tym drugim rozumieniu pojawia się co prawda już w czasach starożytnych, ale towarzyszy mu wówczas jeszcze wiara w człowieka, że może on uczynić z życia „dobry” teatr, że może stać się jego dobrym reżyserem i dobrym aktorem. Lucjusz Seneka pisze w swoich *Epistolae*: „Podobnie rzecz ma się z życiem jak z utworem scenicznym: nieważne, jak jest długi, ale jak go odegrasz”¹⁶.

W pewnych ujęciach renesansowych nie brakło nawiązań do pierwszej z omówionych koncepcji *theatrum mundi*, jednakże człowiek nie jest tutaj pojmowany jako bezsilna marionetka; zgodnie z hedonistycznym traktowaniem życia przez ludzi odrodzenia jest on co prawda aktorem w teatrze świata stworzonym przez Boga, ale jego przywilejem jest,

iz nie otrzymuje on wyznaczonej roli, że może być wszystkim; proteuszowa wielkość człowieka polega właśnie na tym, iż potrafi być innym niż jest, potrafi się wcielać w istoty niższe i wyższe. Życie człowieka zostaje w ten sposób odrealnione; sprowadzone do wymiarów teatru, wyraża doświadczenia dworskiego stylu, a równocześnie i plotyńską tradycję, w której różnorodność ludzi i ich losów była tylko elementami dramatycznego wątku świata, [...] istotą człowieka było to, iż potrafi grać wszystko, [...] najlepiej się czuje w swej „masce”, to znaczy w tej własnej postaci, która pozwala mu być wszechstronnym aktorem¹⁷.

Lecz to tylko jedna ze stron renesansowego *theatrum mundi*; jest to jeszcze interpretacja, w której humaniści pragnęli związać swe własne widzenie człowieka z uwielbianą przez nich tradycją starożytnych. Lecz w tym samym czasie Erazm z Rotterdamu pisze swoją przekorną *Pochwałę głupoty*, w której reżyserem teatru świata przestaje być Bóg, a funkcję tę zaczyna spełniać ludzka głupota, która

w postaci pychy, próżności i żądzy sławy jest sprężyną poruszającą wszystko, co na świecie uchodzi za podniosłe i wielkie. Państwo ze swoimi honorowymi stanowiskami, miłość ojczyzny i duma narodowa, pompatyczny ceremonial wszelkich uroczystości, stanowe i arystokratyczne przesady [...]¹⁸.

Słowem — jak pisze Erazm —

całe życie ludzkie czymże jest innym jak nie jakąś komedią, w której każdy występuje w innej masce i każdy gra swoją rolę [...].

¹⁶ Cyt. za: L. Jachimowicz, wstęp do: L. A. Seneka, *Dialogi*. Warszawa 1963, s. 41.

¹⁷ Suchodolski, *op. cit.*, s. 346.

¹⁸ J. Huizinga, *Erazm*. Przełożyła M. Kurecka. Wstępem opatrzyła M. Cytowska. Warszawa 1964, s. 102—103.

A w innym miejscu:

Ta to właśnie głupota rodzi państwa, na niej polegają rządy nimi, urzędy, religie, sejmy, sądy, i w ogóle całe życie ludzkie nie jest niczym innym jak jakąś igraszką głupoty¹⁹.

Dzieło Erazma jest tutaj tylko jednym z przykładów nowej koncepcji *theatrum mundi*, koncepcji, która zaważyła w szczególny sposób na późniejszych wizjach świata, ujmujących go w kategoriach teatru. Król Edyp Sofoklesa osądza sam siebie w imię porządku społecznego i moralnego, a zarazem los jego jest spełnieniem wyroczni bogów pilnujących tego porządku. Dante opisuje swoją wizję świata-kosmosu, w którym Bóg jest tym, kto decyduje o nagrodzie lub karze za wykroczenie przeciwko porządkowi. Lecz *Boska komedia* to już chyba ostatnie wielkie dzieło ukazujące teatr świata, w którym panuje Wielki Reżyser-Bóg.

Potem następuje Cervantes i Szekspir. Pierwszy z nich przedstawia świat, o którym pisał Erazm z Rotterdamu. Bohaterem utworu pisarza hiszpańskiego jest człowiek spoza tego świata, spoza rzeczywistości pozor, maski i fałszu. Jest temu światu obcy i zarazem wrogi, ponieważ postawą swoją demaskuje jego sztuczność i teatralność, jest kimś, o kim czytamy w *Pochwale głupoty*:

Jeśliby ktoś spróbował aktorom grającym na scenie pozrywać maski i pokazać widzom prawdziwe i własne ich twarze, to czyby nie zniweczył całego przedstawienia i nie zasłużył na to, żeby go wszyscy przepędzili kamieniami z teatru jak wariata? [...] Bo usunąć tamtą iluzję to znaczy zepsuć cały teatr²⁰.

Paradoksalne jest, że w ramach rzeczywistości, w jakiej żyje Don Kichot, właśnie on jest postacią „fałszywą”. Jego gesty są „teatralne”, ale dlatego, że należą już do innego „teatru”. Proporcje zostały odwrócone tak, jak zmieniła się koncepcja *theatrum mundi* wraz ze zmianą świadomości społecznej.

Bohaterami dramatów Szekspira są aktorzy tego nowego *theatrum mundi*. Tragizm ich jednak nie polega — tak jak u Cervantesa — na ich postawie negacyjnej wobec świata, w którym się znaleźli. Jako aktorzy przyjmują świadomie reguły postępowania, jakie narzuca im wstąpienie na scenę teatralną; kolejni królowie z kronik historycznych pragną być na niej głównymi aktorami. Zdają sobie jednak sprawę zbyt późno z tego, że teatr, do którego wstąpili, zniszczy ich samych, że stając się „kimś”, przestają być „sobą”²¹, że przyjmując określoną rolę w teatrze świata, stają się częścią mechanizmu, który ich unicestwi.

¹⁹ Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*. Przełożył i objaśnił E. Jędrkiewicz. Wstęp napisał H. Barycz. Wrocław 1953, s. 56, 52. BN II, 81.

²⁰ *Ibidem*, s. 54—55.

²¹ Suchodolski, *op. cit.*, s. 506.

I to był właśnie główny problem Szekspirowskiej filozofii człowieka, oś zasadnicza jego dramatów. Człowiek żyje i zdobywa swój kształt w społecznym, ludzkim świecie, ale ten świat — jedyny żywioł ludzkiego istnienia — jest równocześnie jego okrutnym zniszczeniem. Tę dramatyczną i sprzeczną prawdę pokazywał Szekspir w różnorodnych wariantach i różnorakich tonacjach²².

Na scenie Szekspirowskiego „The Globe” rozgrywa się wielki teatr świata, w którym człowiek pragnie być reżyserem i głównym aktorem. W teatrze tym nie ma już Boga, odpowiedzialnego za reżyserię; za tragizm własnych losów odpowiedzialny jest sam człowiek, bo rzeczy, które go niszczą — historia, instytucje społeczne, maski, jakie zakłada — są jego własnym wytworem.

Teatr barokowy w. XVII przynosi jeszcze pewną próbę wprowadzenia Boga jako inscenizatora teatru świata. Przestaje on być jednak wówczas siłą metafizyczną, niewidzialną siłą obiektywną kierującą marionetkami ludzkimi spoza ram tego teatru. Staje się jedną z jego *dramatis personae*, działającą niejako na tej samej płaszczyźnie co inni twórcy spektaklu, spełniając być może jedynie rolę nadrzędną jako inscenizator. Mowa tutaj o twórczości Calderona de la Barca, a w szczególności o jego *autos sacramentales*. W jednym z nich, zatytułowanym *El gran Teatro del Mundo*, w prologu występuje Autor nakazujący Światu odegranie spektaklu. Autor, według ówczesnego pojmowania tego terminu w Hiszpanii, oznacza tutaj dramaturga, dyrektora teatru i reżysera. W sztuce Calderona ma on na sobie „płaszcz utkany z gwiazd, na głowie koronę z promieni (wizerunek Boga-Stworzyciela z obrazów dewocyjnych)”²³. Bóg jest tutaj zantropologizowany, jest jedną z postaci występujących w teatrze. Jeśli jeszcze można mówić o nim jako o sile spoza wizji świata przedstawionego, to tylko dlatego, że zza jego twarzy dostrzec możemy osobę samego autora dramatu. Odmetafizycznienie i uczłowiczenie Boga nabiera więc podwójnego sensu. Jest aktorem rozgrywanego teatru świata, a jeśli jest ponadto jego stwórcą, to jako dramaturg. Przypomina się tutaj postać Prospera z *Burzy* Szekspirowskiej. Dramaturg-człowiek zaczyna być właściwym kreatorem spektaklu odgrywanego na deskach scenicznych teatru świata.

Światopoglądowa wizja „świata bez Boga” znajduje swoje homologiczne odzwierciedlenie w dramacie i teatrze; przedstawienie tego świata w kategoriach teatru związane jest z nową koncepcją *theatrum mundi*, w której Bóg zostaje uczłowiczony, ale człowiek bynajmniej nie zyskuje znamion boskości.

²² *Ibidem*, s. 519.

²³ Z. Karczewska-Markiewicz, *Calderón de la Barca*. Warszawa 1970, s. 324. Zob. też A. del Rio, *Historia literatury hiszpańskiej*. Przełożył K. Piekarrec. T. 1. Warszawa 1970, s. 434.

Nieprzypadkowo przywołano w tej pracy nazwiska Dantego, Cervantesa, Szekspira i Calderona. Nie tylko dlatego, że zawarta w ich dziełach wizja świata związana jest w jakiś sposób z różnorodnymi światopoglądowymi koncepcjami *theatrum mundi*. Należeli oni do najwyższej cenionych przez Norwida postaci w historii kultury i myśli ludzkiej. Świadczą o tym różne jego wypowiedzi na ich temat, powoływanie się na ich autorytet jako twórców i jako ludzi, liczne motta zaczerpnięte z ich dzieł czy wreszcie dokonywane przez poetę tłumaczenia. Nie jest więc rzeczą dziwną, że zawarta w ich pismach wizja świata musiała mieć niemały wpływ także i na te elementy światopoglądu Norwida, które kazały mu ujmować rzeczywistość i historię świata w kategoriach teatru.

Traktowanie przez Norwida współczesnego mu świata jako wielkiego *theatrum mundi* wynikało z jego ogólnie znanej krytycznej oceny rzeczywistości społecznej w. XIX, rzeczywistości, której obłuda, pozór i maska społeczna fałszują autentyczność osobowości ludzkiej i pozwalają na jej zatracenie, gdzie

*en changeant en public ce qui est intime on change en intime ce qui est public — alors au lieu du sentiment il y a le théâtre et au lieu de l'histoire le commérage*²⁴.

W myśleniu Norwidowym ustawicznie istnieje świadomość, że w życiu mamy do czynienia z ciągłą sprzecznością między fałszem a prawdą, pozorem a autentycznością, maską a obliczem prawdziwym, między skonwencjonalizowaną i zinstytucjonalizowaną rzeczywistością społeczną a wewnętrznym życiem indywidualności ludzkiej. Świadomość ta w konsekwencji prowadziła do wyostrzonego widzenia konfliktu między społeczeństwem a jednostką, konfliktu jawiącego się Norwidowi jako dramat życia ludzkiego rozgrywany na scenie *theatrum mundi*.

Wydaje się, że sprzeczności wyżej zasygnalizowane pojawiały się jako problematyka całej twórczości Norwida, a swój najbardziej całościowy wyraz znalazły w jego dramaturgii i w nie dokończonym poemacie *A Dorio ad Phrygium*, w którym przeciwstawienie pierwiastków doryjskiego i frygijskiego miało być tych sprzeczności obrazem, przy czym w kategoriach „frygijskości” ujmował Norwid „znieńawidzony przez siebie wiek dziewiętnasty”²⁵, a ściślej — teatralność tego wieku. Warto porównać charakterystyczny fragment tego poematu z cytowanym tu poprzednio ustępem *Pochwały głupoty*:

²⁴ Norwid, *Wszystkie pisma [...]*, t. 8, s. 413, przypis.

²⁵ Zob. przypis Gomulickiego do *A Dorio ad Phrygium* w PW 2, 274.

N o m i n a l n y C z a s - d z i e j ó w [...]

[.]

 społeczność nominalną

Podsuwa pod profile postaci różnych.

[.]

 — Ta zaś jest czym?

Skoro Senat w mundurach szambelańskich

Poza Ojczyznę, armia gdy w szeregach obcych,

Parlament w dziecinniejącej pogawędce,

Salony ledwo że modą żywe,

A udawającymi zdań zamianę

Monologami są rozmowy!... [PW 2, 117]

Widzenie świata jako *theatrum mundi* obejmowało u Norwida nie tylko rzeczywistość współczesną. Częstość rozciągało się ono na widzenie historii ludzkości. Już we wczesnym okresie swojej twórczości ustawiał się w pozycji widza teatru dziejów świata, kiedy pisał w czasie zwiedzania zabytków starożytnych we Włoszech (*To rzecz ludzka!*...):

W pompejańskim aż teatrze,
Z wysokości dziejów patrzę
Na rzecz ludzką...

*

Jakie zlepki!... [PW 1, 143]

Zdawał sobie sprawę, że każda epoka wykształca swoje własne maski, że „komedia czasów swe odmienia sceny”, a człowiek wraz z tymi zmianami odgrywać musi inne role. W tego rodzaju ujmowaniu rzeczywistości jako teatru świata i teatru historii zbliża się Norwid do drugiej koncepcji *theatrum mundi*, wykształconej w okresie renesansu, w której człowiek, a nie Bóg jest siłą stwarzającą i poruszającą mechanizm teatralny, a za to i on ponosi winę za funkcjonowanie tego mechanizmu. Stąd zdaje się wynikać krytyczna ocena rzeczywistości, świata i jego dziejów, zawarta w Norwidowym traktowaniu świata jako teatru. Przytoczmy jeszcze jeden cytat (z *Fulminanta*), w którym obrazowanie poetyckie jest bardzo bliskie widzeniu Szekspirowskiemu:

— Gładzi się jedno drugim i jest ślisko
Na scenie, która krwi wciąż pragnie nowój;
Śmiałżebyś orzec, że to koczowisko,
Nie zaś odwieczny zastęp Chrystusowy;
Że — serce ludzkie stawa się pomału
C z a s ó w w a h a d ł e m , j u ż n i e w i e c z n y m l i s t e m —
Kazuistyczne a bez Ideалу,
Jak historyczno-polityczny system;
Że żołnierz jest już zakonnikiem szалу
W dnie ostateczną obwołane trąbą,

Gdy prozy-zbytek tłustej iść nie może,
 A kłamstwa-demon spada hekatombą...
 I to — nazywa się Historia?... Boże! — — [PW 2, 307]

Mamy tu w zagęszczeniu metafor charakterystykę elementów rzeczywistości, z przyczyny których wyrastało pejoratywne widzenie świata jako teatru: porównanie ludzkości do „koczowiska”, serca ludzkiego do „wahadła Czasu” uzależnionego od kazuistycznych systemów historyczno-politycznych, człowieka do żołnierza ogarniętego szaleem zniszczenia i poddanego „demonowi kłamstwa” i wreszcie porównanie świata i historii do sceny łąkającej coraz to nowej krwi. Zastanawiające jest jednak zarysowanie pewnej opozycji w dwuwierszu:

Smiałybyś orzec, że to koczowisko,
 Nie zaś odwieczny zastęp Chrystusowy;

Stawiając diagnozę światu i historii, Norwid odwoływać się zdaje do pewnej idealnej możliwości istnienia ładu i porządku (słowo „Ideal” w przytoczonym fragmencie również funkcjonuje na zasadzie opozycyjnej). Możliwość ta ustawia w innej perspektywie widzenie *theatrum mundi*. Jest to wizja teatru świata podporządkowanego pewnym prawom i zasadom wynikającym z przyjęcia określonej idei, a postępowanie człowieka jako aktora tego teatru, odgrywającego w nim określoną rolę, musi być działaniem w imię owego porządku i tej idei.

Znana jest głęboka religijność Norwida. Czyżby więc zbliżał się tutaj do koncepcji świata kierowanego przez siłę najwyższą, jednocześnie charakteryzując rzeczywistość jako teatr zakłamania, fałszu i obłudy? Zarysowuje się tutaj ambiwalencja ujęcia Norwidowskiego. Charakteryzując rzeczywistość zbliża się on do koncepcji *theatrum mundi* w ujęciu renesansowym; natomiast postulując wizję świata wiąże się w pewien sposób z ujmowaniem świata w wydaniu starożytnym lub średniowiecznym.

Jednak po Szekspirze wizja świata jako *theatrum mundi* reżyserowanego przez Boga jest niemożliwa. Norwid zdaje sobie sprawę, że reżyserem i aktorem w tym świecie jest człowiek. Postulat poety dotyczy tego, w jaki sposób, w imię jakiego porządku i idei człowiek funkcje owe będzie spełniał. W tym momencie rodzi się Norwidowska koncepcja „człowieka pełnego” i w tym miejscu poeta uświadamia sobie dramat ludzki wynikający z faktu istnienia w zakłamanym *theatrum mundi*, dramat człowieka wyprzedzającego myślą lub działaniem świadomość społeczną epoki, w której żyje. Widział Norwid takich ludzi w historii (Sokrates, Kolumb, Kościuszko), dostrzegał ich i we własnej współczesności (Byron, Mickiewicz, John Brown). O jednym ze współczesnych, który nie chciał włożyć żadnej maski narzucanej mu przez teatr świata, pisał z uznaniem:

To był człowiek! —

To był i książę — a reszta są lokaje poprzebierane i grające komedie —
[PW 5, 490]

Tragedia życia Norwidowego „człowieka pełnego” polegała na niemożności jego przystosowania się do rzeczywistości teatru świata. Wspomniana wyżej ambiwalentność ujmowania świata jako *theatrum mundi* doprowadziła do stworzenia koncepcji człowieka, który postawą swoją negował zastaną rzeczywistość. Jego indywidualność polegała na jego „nie-wczesności” wobec epoki, w jakiej wypadło mu żyć i działać: przychodzi on albo za późno, albo za wcześnie, należy do innego spektaklu, odgrywa swoją rolę w innym „teatrze”. Don Kichot przyszedł za późno, Sokrates — za wcześnie. Podobnie postacie Norwidowskie: za późno przychodzą Cezar i Kleopatra, za wcześnie — Zwolon, Omegitt i Quidam. Częstokroć ich nieprzystosowanie do rzeczywistości każe im przybierać postawę „małoczynną”, kontemplacyjną postawę myśliciela, wynikającą ze zrozumienia, że działanie w zastanym teatrze świata implikuje włożenie określonej maski, a więc zaprzeczenie własnej osobowości, stanie się „kimś” zamiast bycia „sobą”. Tego rodzaju postawa pozwala mieć nadzieję oddziaływania jeśli nie na współczesnych, to na przyszłe pokolenia. Myślał tu Norwid także i o sobie...

Są czasy w dziejach, kiedy kilka indywidualności skłamać może własnym życiem, iż życie jest. Te gdy zgasną... okazuje się, że to były indywidualna... [PW 5, 600]

Inaczej mówiąc: skłamać dramatem osobistego życia, zaprzeczając w ten sposób zafałszowanemu teatrowi świata.

Łączy się tutaj Norwidowskie ujęcie życia jako dramatu z koncepcją widzenia świata jako teatru. Dramat życia ludzkiego musi zostać odegrany na scenie *theatrum mundi*. Konflikt: indywidualizm — społeczeństwo, jednostka — rzeczywistość, staje się podstawą, na której zbudowana zostanie akcja dramaturgiczna jego utworów scenicznych. Tym samym elementy światopoglądu poety, w których ujmował on życie jako dramat, a świat jako teatr, zaczynają funkcjonować na płaszczyźnie kreacji artystycznej świata przedstawionego jego utworów. Świadomość dramatyczna implikuje świadomość dramaturgiczną. Elementy systemu światopoglądowego determinują określonego typu działania artystyczne, będące kreowaniem artystycznej wizji świata przy pomocy takich środków warsztatowo-stylistycznych, w których ów światopogląd może znaleźć homologię.

Charakterystyka tych środków związana jest już z immanentną analizą struktury dramatów Norwida. Wydaje się, że poprzez taką analizę, uwzględniającą światopogląd poety, światopogląd, który każe ujmować

świat w kategoriach teatru, można uzyskać dodatkowe uzasadnienie dla używanych przez niego warsztatowych chwytów dramaturgicznych, a przede wszystkim motywację dla stosowanej przez dramaturga konstrukcji opartej na zasadzie „teatru w teatrze” (budowa *Za kulisami*, a także — w szczególny sposób — *Aktor*).

Wskutek ujmowania świata w kategoriach *theatrum mundi* Norwid, stosując chwyt „teatru w teatrze”, budował swoją wizję świata na zasadzie opozycyjności dwóch przedstawionych światów. Jeśli rzeczywistość stanowi swoistego rodzaju *theatrum mundi*, to wprowadzenie w ramy tak ujętej wizji świata teatru innego stwarza możliwość demaskacji: wizja ta jest krytyczną diagnozą rzeczywistości, zaś teatr w teatrze jest wizją postulatywną. Norwidowska charakterystyka „teatru w teatrze” u Szekspira (zob. *O sztuce (dla Polaków)*, PW 4, 365-366) stwarza możliwość takiej interpretacji. Wynikać ona będzie z charakterystycznego dla twórcy *Za kulisami* widzenia rzeczywistości jako wielkiego teatru świata, przy czym charakterystyczność ta wypływa z ambiwalentnego ustosunkowania się Norwida do dwóch koncepcji *theatrum mundi*, występujących w dziejach myśli ludzkiej: *Dei theatrum mundi* i *hominis theatrum mundi*.