

Irena Sławińska

O terminologii teatralnej Norwida : szkic problematyki badawczej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 59/4, 65-80

1968

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.

IRENA SŁAWIŃSKA

O TERMINOLOGII TEATRALNEJ NORWIDA

SZKIC PROBLEMATYKI BADAWCZEJ

Badania nad terminologią teatralną dopiero się w Polsce zaczynają; nieprędko zapewne doczekamy się specjalnego i pełnego słownika, o jakim marzył Ludwik Simon, trudząc się nad nim do ostatnich chwil życia. Pozostały po Simonie rękopis jest zapowiedzią bogato udokumentowanego dzieła, gdzie pod każdym hasłem miał się znaleźć wywód historyczny z towarzyszeniem obszernej egzemplifikacji. Dzieło to — nadal w rękopisie — nie doczekało się edytora mimo objawów sporadycznego zainteresowania ze strony wydawnictw. Jako słownik użytkowy praca Simona wymagałaby wielu uzupełnień; wydany w takiej postaci, do jakiej zdołał go doprowadzić autor, słownik ten okazałby się publikacją bardzo kontrowersyjną i nie dość — *a prima vista* — uzasadnioną.

Aż do dzisiaj jedynym polskim (udostępnionym wydawniczo) słownikiem terminów teatralnych jest więc *Dykcjonarzyk* Żółkowskiego i Dmuszewskiego sprzed równo 160 lat¹. Wyszły spod ręki nie badaczy, lecz praktyków teatralnych, obfituje ówczesną modą w żartobliwe formułki i żarciki, prezentując jednak dość znaczny zasób nazewnictwa specjalnego z tamtej epoki. Do słownika tego nie sposób się jednak odwoływać przy badaniu późniejszych okresów teatru polskiego.

Informacja o dwóch polskich słownikach teatralnych — rękopiśmiennym z 1942 i drukowanym z r. 1808 — ma wstępnie zorientować w terenie, tak zupełnie dotąd nie przetartym. Ma też uświadomić trudności, o jakie potyka się badacz słownictwa teatralnego, zdany na własne siły, bez oparcia w poprzednikach. Brak nie tylko słowników, ale i studiów przygotowawczych czy choćby przyczyneków — stwarza sytuację, w której możliwe jest tylko wstępne rozeznanie w zakresie problematyki.

¹ L. A. Dmuszewski, A. Żółkowski, *Dykcjonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dramatycznych na Teatrze Narodowym Warszawskim*. Poznań 1808.

Tym wstępnym zabiegom badawczym muszą też towarzyszyć wstępne pytania. Dotyczą one przede wszystkim celu, możliwości i perspektywy badań nad terminologią teatralną w ogóle i nad słownikiem teatralnym Norwida w szczególności.

Studia nad terminologią teatralną wydają się z kilku względów pożyteczne i warte tego ogromnego wkładu pracy, jakiego wymaga wszelka robota leksykograficzna. Przede wszystkim dadzą wgląd w polskie życie teatralne, organizację zespołu, kierownictwo, rozliczne teatralne *emplois*, wyposażenie sceny itp. Oczywiście, istnieją inne — bardziej bezpośrednie — źródła do poznania tych realiów życia teatralnego, stąd rejestracja terminów i próba ich datowania będzie miała tylko funkcję pomocniczą. Okaże się ona natomiast pierwszorzędym źródłem do poznania świadomości teatralnej zrazu poszczególnych ludzi teatru czy twórców dramatu, potem zaś — może już całych okresów czy epok. Tak rozległe perspektywy rysują się na razie jako daleki, ostateczny, niemal niedosiężny cel; cel ten jednak nadaje znaczenie nawet pierwszym i skromnym wysiłkom.

Co uzasadnia tu wybór Norwida? Jakkolwiek twórca dzieł teatralnych, nie był przecież „człowiekiem teatru” w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nie współpracował z żadnym teatrem, bo w ogóle za życia Norwida żaden z jego dramatów nie trafił na scenę; nieczęsto zapewne bywał za kulisami, choć sytuację taką odtwarzał. Wielu terminów specjalnych zapewne w ogóle nie znał: takich, jak „flug” czy „ferm”. Poza tym wszystkie jego pisma estetyczne i dzieła teatralne powstały za granicą, w Europie zachodniej, na szlaku peregrynacji emigranckich poety. Czy wolno wobec tego sytuować jego słownictwo teatralne w polskich kontekstach? Czy rejestracja tego słownictwa okaże się przydatna do ogólniejszych celów?

Wątpliwości różnorodne — i z pewnością uzasadnione. Wydaje się jednak, że pracę taką warto podjąć, i to z kilku względów. Głównie dla poznania warsztatu poetyckiego Norwida, warsztatu, w którym metaforyka teatralna odgrywa tak wielką rolę. Dotyczy to zarówno liryki jak dramatu, a także eseistyki, nawet eseistyki politycznej. Teatr i jego kategorie są poecie nieustannie potrzebne jako „*vehicle*” dla jego poetyckich wizyj i idei. Stąd też niezwykle, uderzająca frekwencja leksyki teatralnej w zestawieniu np. z Mickiewiczem, u którego słownictwo teatralne jest tak znów niezmiernie rzadkie i ubogie. Oczywiście tło porównawcze należałoby rozszerzyć i przeprowadzić wstępne badania statystyczne śladami Guirauda, by móc ustalić przeciętną normę dla owej epoki i stwierdzić z całą pewnością znacznie większe w stosunku do tej normy nasycenie słownika Norwidowego leksyką teatralną.

Przebadanie tej leksyki pomoże nam też w znacznym stopniu poznać

myślenie teatralne poety, jego świadomość teatralną. Pojęcie to do dziś jeszcze w pełni nie sprecyzowane, ogólnie potrafimy jednak określić jego zakres. Objąłby on: 1) wiedzę poety o teatrze — wiedzę historyczną, eksponowaną zarówno w traktatach estetycznych jak i, okazjonalnie, w listach czy innych wypowiedziach; znajomość teatru współczesnego, nie poświadczoną u Norwida bezpośrednio i dlatego trudniej uchwytną; zrozumienie istoty teatru, próby definicji i filozofii, orientację w jego możliwościach i środkach wyrazu; 2) własną koncepcję dzieła teatralnego, realizowaną przez Norwida w twórczości dramatopisarskiej — koncepcję zmieniającą się w czasie i utrwaloną zarówno w samym kształcie teatralnym dramatów jak i w didaskaliach; 3) język teatralny Norwida — w sensie najszerszym (jako wybór środków ekspresji) i w sensie dosłownym (terminologia teatralna); 4) ekspansję teatralnego myślenia i widzenia na teren innych form literackich, przez poetę uprawianych, na teren prozy narracyjnej, liryki czy dialogu poetyckiego.

Jakim warsztatem rozporządzać by trzeba dla realizacji takich zamierzeń? Czy warsztat tego rodzaju w ogóle można dzisiaj stworzyć? Nie płosząc się z góry drugim pytaniem, na które odpowiedź musiałaby być negatywna, spróbujmy o tym warsztacie pomyśleć.

Bazę materiałową tego warsztatu stanowią oczywiście teksty samego poety, w części już edytorsko opracowane. Teksty dramatów są przeważnie dostępne (nawet w rękopisach); najdotkliwsza luka w tym warsztacie to wciąż rozproszone jeszcze listy. Od czasów edycji dwóch tomów epistolografii Norwida w r. 1937 — listów znaleziono bardzo wiele: *codex* epistolarny poety, jak wynika z zapowiedzi edytora, powiększy się imponująco.

Co w spuściźnie literackiej Norwida interesować nas będzie szczególnie? Teksty dramatów, oczywiście, w nich zaś wypadnie poddać bacznej analizie didaskalia, w których zapisuje się szczególnie wyraziście świadomość teatralna twórcy; dalej przedmowy, motta, dedykacje; listy poety, traktaty i rozprawki estetyczne czy krytyczne; „teatralizowane” formy narracyjne i liryczne.

Warsztat badawczy musi także objąć poetyki, recenzje teatralne, podręczniki aktorskie z epoki, encyklopedie i słowniki ogólne — ze względu na niezbędny tu punkt odniesienia i kontekst językowy. Tylko przykładowo, analizując kilka haseł, będzie można uzasadnić konieczność takiego odniesienia.

Zanim powstanie pełna kartoteka terminów teatralnych Norwida, można dokonać tylko wstępnego rekonesansu. Na tym miejscu zasygnalizujemy więc jedynie zespoły wyrazów warte dokładniejszego przebadania. W leksyce tej bowiem bez trudu można wyodrębnić słowa-klucze, o szczególnej frekwencji i rozrzucie znaczeniowym.

Największą częstotliwość mają w słowniku Norwida terminy najogólniejsze: „teatr”, „scena”, „aktor”. Wracają nieustannie w refleksjach, dialogach dramatu, w metaforycznych konstrukcjach, w aforyzmach. Obecność tych terminów w pewnych utworach uzasadniona jest nieraz problematyką, skupioną na sprawie aktora i teatru — jeśli nie wyłącznie, to w znacznej mierze (*Aktor, Za kulisami*). Bardziej naturalna jest też obecność terminologii teatralnej w dramatach, zwłaszcza w didaskaliach, a także w pismach estetycznych poświęconych refleksji historycznej lub teoretycznej o teatrze (*Białe kwiaty, Widowiska w ogóle uważane*). Stąd postulat metodyczny przy badaniu terminologii teatralnej Norwida nakazujący pamięć o najbliższym kontekście utworu, o jego charakterze i problematyce, jak również konieczność zachowania wielkiej ostrożności we wnioskach. Kategorie teatralnego myślenia ujawnią się zwłaszcza w tych utworach, których problematyka nie pozwala się spodziewać takich terminów.

Jeszcze jedno zalecenie metodyczne warto wprowadzić na wstępie: przy badaniu zjawisk leksykalnych trzeba obserwować ściśle ich datowanie. W wypadku Norwida okaże się bowiem, że terminologia teatralna jest poecie w pierwszym — warszawskim — okresie zupełnie niepotrzebna: nie występuje w juveniliach wcale. Później, stopniowo, narasta i zagęszcza się, by osiągnąć apogeum w latach *Za kulisami* i *Aktora*. Dopiero w paryskim okresie owocują też poprzednie (warszawskie, włoskie i angielskie) doświadczenia teatralne. Chronologizacja warta oczywiście największej uwagi.

Wskazany zespół słów-kluczy („teatr”, „scena”, „aktor”) zapanuje na dobre w poezji Norwida dopiero około r. 1856 — po powrocie z Ameryki i Anglii. W *Białych kwiatach* mamy już mnóstwo dowodów na to, jak wówczas dramatyzują się czy uteatralniają w jego wspomnieniach poprzednie doznania, jak nieustannie sięga też poeta do terminów teatralnych, by te kategorie wprowadzić. Drugi — niezmiernie charakterystyczny — dokument poetycki, mówiący o nasilaniu się teatralnego widzenia to poemat *Szczesna* (powstały przed r. 1858), którego fabuła w niczym nie uzasadnia teatralnej terminologii. A jednak — jakże jej wiele! „Kłamstwo teatru” jest tu Norwidowi niezbędne, by zdemaskować kłamstwo życia. Tę funkcję teatru wyraża zresztą znana strofa ze *Szczesnej*:

W mieście na taki brak żywej dramy
Jest do najęcia piękny środek: scena;
 Najmujesz łożę, siadasz obok damy,
 Aktor się poci za was — Melpomena
 Sztyletem zręcznie serc próbuje wiele,
 Jak gdy iskierki szuka kto w popiele. [PZ A, 264]²

² W niniejszej rozprawie używamy następujących skrótów na oznaczenie edycji zbiorowych C. Norwida: PZ = *Pisma zebrane*. Wydał Z. Przesmy-

Podobne refleksje znajdziemy również i w komentarzu do *Hamleta*; niejednokrotnie zresztą zwraca Norwid ku formule ujmującej istotę teatru — że przywołamy na tym miejscu choćby tylko aforyzm z *Aktora*:

Teatr, ile wiemy,
Jest atrium spraw niebieskich — i stąd tak go zwiemy [WP 4, 37]

Terminów „teatr” i „scena” używa poeta na ogół zamiennie, wyjąwszy wypadki, gdy „scenę” przeciwstawia „publiczności”, stąd i przy analizie trudno by było te pojęcia rozdzielać. Mówi np. Norwid o „rzymskiej” czy „Eschylosowej scenie”, lub jeszcze ogólniej — o „starożytnej scenie” na oznaczenie teatru starożytnego jako zjawiska w dziejach kultury, czy też jako szczególnej koncepcji teatru. Z okazji *Hamleta* wymienia „scenę na scenie”, uściślając i lokalizując niejako pojęcie „teatru w teatrze”.

Jest poeta, naturalnie, doskonale świadomy zasadniczych różnic znaczeniowych pomiędzy tymi pojęciami; świadomości tej daje wyraz także w próbach etymologicznego wywodu, tak dla Norwida charakterystycznego. Również i wyrazy do tej dziedziny przynależne stara się poeta objaśnić i związać z warunkami ich narodzin. Tłumaczy więc etymologię „teatru” („*te-atrium*”, wywód poetycki, ale błędny), „tragedii”, „dramatu”, „monologu”, „dialogu” itp.

Do metaforycznych konstrukcyj przydaje się poecie bardziej „scena” niż „teatr” — że przypomnimy tu słynne *Marionetki*:

Jak się nie nudzić na scenie tak małej,
Tak niemistrzowsko zrobionej,

Ten błahy teatr okaże się jednak „życiem płacony”. Na ogół powiedzić można, że termin „scena” odnosi zwycięstwo nad „teatrem”. Rozszerza się też pole semantyczne tego pierwszego pojęcia, co ujawnia przede wszystkim zestawienia. „Eschylosowska scena” to naturalnie dzieło teatralne Ajschyloso; ale „tragedia i scena” starożytności świadczy, że termin ten ma już inny zakres. Podobnie w zdaniu: „nowa scena się zaczęła” (*Widowiska w ogóle uważane*). Jeszcze inaczej w opozycji „scena i publiczność”. W tym samym tekście o *Widowiskach* wprowadza Norwid interpretację chóru greckiego: „było to jakby pomiędzy publicznością a sceną ustanowione kapłaństwo-publiczności” (PZ F, 118). „Scena” oznacza tu rzeczywistość wyczarowaną przez aktorów i chyba ten sam

ck i. T. A, F. Warszawa 1911, 1945; WP = *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. T. 4. Warszawa 1937. Liczby (lub litera i liczba) po skrócie oznaczają tom i stronicę. Nie oznaczone cytaty wierszy Norwida podawane są według wydania: *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomulicki. T. 1—2. Warszawa 1966.

sens zachowa w *Białych kwiatach*, gdzie ewokuje Norwid nastrój w operze rzymskiej nazajutrz po zabójstwie ministra Rossiego:

I poczęło się grać pomiędzy publicznością a sceną to, co Shakespeare w *Hamlecie* obmyślił był, aby zagrać tragedię na dworze, scenę na scenie dając... [PZ F, 99]

Wielokrotnie też występuje słowo „scena” na oznaczenie pewnej całości dramatycznej. Znaczenie to odnosi się nieraz nie do utworu teatralnego, lecz do zdarzeń życiowych. Taki jego sens może wolno by nawet pominąć, gdyby kontekst nie budził naszej czujności. Z kontekstu wynika bowiem, że nastąpiła tu transpozycja na kategorie teatralne: terminowi „scena” towarzyszy „dialog”, „monolog”, „aktorzy” czy „dekoracje”.

„Scena” fascynuje wreszcie Norwida jako miejsce teatralne, gdzie jawią się aktorzy i rodzi nowa rzeczywistość, jako po prostu „deski teatru” czy „śliskie woskiem teatru jezioro”.

Skoro o miejscu teatralnym już mowa, należałoby objąć badaniem także i inne jego elementy: „kulisy”, „przysionki”, „łoże”... Spośród wszystkich tych terminów „kulisy” mają tu i największą częstotliwość, i najsilniejszy akcent. Fascynuje Norwida i dosłowna sytuacja tego miejsca teatralnego, gdzie się rodzi widowisko, i jego pozorna marginesowość czy odcięcie od rzeczywistości scenicznej. Pojęcie to wchodzi też często w metaforykę, jak w monologu Jerzego z *Aktora*:

Dlatego, że kulisy zrobiwszy ruchome
Przenoszę je i stawiam z tej lub owej strony,
Dlatego wam są deski sceny niewidome — [WP 4, 36]

Sytuacja „ruchomych kulis”, które kolejno zamieniają widownię w scenę i scenę w widownię, należy do szczególnie znaczących sytuacji w poezji Norwida — i do znamienitych paradoksów poety. I w życiu, i w teatrze widz zmienia się w aktora, aktor zaś w widza; „za kulisami” rozgrywa się właściwy dramat (jak w sztuce pod tym tytułem); „antrakt” okazuje się ważniejszy niż „spektakl” („Rzeczywistością całą / Jestże *entr'acte* w teatrze?” (*Tymczasem*)).

„Antrakt” jest też potrzebny pocie dla wyrażenia pozycji kobiety w literaturze polskiej: „kobiety są tylko przegrywkami w antraktach opery poza ich udziałem dziejącej się” (*Białe kwiaty*. PZ F, 90).

W zakresie tych kluczowych terminów zarówno sam wybór słowa jak i jego otocze przekazują wiele informacji: mówią o samej koncepcji teatru. Wczytajmy się w dwuwiersz z *Assunty*:

Z sztuki robicie szyldy albo szarże,
Kawiarnię z sceny lub hipodrom mały³.

³ C. Norwid, *Assunta (czyli spojrzenie)*. Poema. W: *Dwa poematy miłosne*. Opracował i wstępem opatrzył J. W. Gomułicki. Warszawa 1966, s. 98.

Ostatni wers jest protestem przeciwko całemu teatrowi współczesnemu: i teatrowi rozrywkowemu w typie *café-chantant* (tę „kawiarnię śpiewającą” odtworzył poeta w *Za kulisami*), i przeciwko teatrowi widowiskowemu z tradycji romantycznej rodem, *à la Cirque Olympique* („hipodrom mały”).

Wśród wyrażen̄ związanych z terminem „teatr” na szczególną uwagę zasługuje zestawienie: „teatr przenośny”. Wprowadza je Norwid do prelekcji o *Balladynie*, pragnąc złożyć hołd wielkiej teatralności Słowackiego.

do tragedii własnej stawił zarazem Juliusz teatr jakoby przenośny, w okładkach, że tak rzekę, książki schowany. [...] Osoby fantastyczne [...] przeznaczone są do odmieniania dekoracji tego teatrum przenośnego [...]. [PZ F, 289]

Propozycja terminologiczna bardzo ciekawa jako dokument świadomości teatralnej Norwida.

Niewiele u Norwida wzmianek o technice i wyposażeniu sceny; niewiele też terminów specjalnych, które pozwoliłyby zorientować się w zakresie jego wiedzy czy doświadczenia teatralnego. Zna oczywiście perspektywę, dekoracje „malowane na płótnie” — ale nie zna „flugu”, „fermu”... Gdy mowa o wyposażeniu sceny, warto zatrzymać się na jednym terminie: „trapa”. Na początku w. XIX w obiegu jest pożyczka niemiecka „*Versenkung*” (*Fersenkung*), która tak bardzo irytowała Żółkowskiego. W połowie wieku zastąpił ją „trap”. Istnieje wprawdzie i forma żeńska tego terminu, ale oznacza co innego (schody lub drabinę). Jeżeli na oznaczenie zapadni Norwid używa formy żeńskiej: „trapa”, czyni to z pewnością pod wpływem włoskim lub francuskim (*la trappe*). Dlatego to „Banka cień [...] wynika z tr a p y swej” (*Białe kwiaty*. PZ F, 99).

Mimo nieobecności najściślej fachowej terminologii technicznej w poezji Norwida, słownictwo to jest i tak nieporównanie bogatsze od słownictwa teatralnego Mickiewicza, które już tak dokładnie — dzięki Słownikowi Mickiewiczowskiemu — znamy. A dodajmy jeszcze, że Norwid wymienia ówczesną „dioramę” (w wierszu *Do Nikodema Biernackiego* z r. 1857: „Żywy — wybladłą porusz dijoramę!”).

Materiału do rozważań dostarcza też termin „widowisko”, termin niezmiernie u Norwida wyeksponowany, mieniący się różnymi znaczeniami, o dodatniej i ujemnej barwie. Ciekawe, że tak bardzo przeważa nad popularnym „spektaklem”, choć Norwid nie jest, jak wiadomo, purystą (nawet drwi z purystów) i nie boi się obcych wyrazów. Używa przecież często obcej „reprezentacji” obok polskiego „przedstawienia”. Woli jednak polską formę „na stronie” od obcej „*a parte*” lub „*à part*”. Wybór między polskim i obcym odpowiednikiem w zakresie terminolo-

gii teatralnej — to też jedno z zagadnień bardzo dla badacza pociągających.

„Aktor” — słowo o ogromnej frekwencji — również należy do kluczowych terminów Norwida. Zjawia się w różnych kontekstach, nie tylko teatralnych. O generale Klickim powie Norwid, że „kilkudziesięciu bitew był aktorem” (list do T. A. Olizarowskiego, *Dwie aureole*); „jako w trupie doskonałej Nad-kompletowy aktor” to — jak wiadomo — auto-prezentacja samego poety w liście poetyckim z Ameryki (*Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*). Termin ten powraca zresztą tak często i w tak rozmaitych układach, że wymagałby oddzielnego studium.

W *Aktorze* pada też rozróżnienie: „aktor” i „artysta”, obecne zresztą już w *Dykcjonarzyku* Żółkowskiego. Eliza śpieszy naprawić niezręczność matki:

HRABINA

Ktoś obcy ... aktor?

ELIZA

Pozwól mi mamó ... artysta?... [WP 4, 42]

Znamienne też, że w epoce gwiazdorstwa i sztywno przestrzeganych *emplois* — tak rzadko spotkamy u Norwida odpowiadające tym *emplois* terminy. Częściej już w sensie metaforycznym, jak wspomniany przed chwilą „nad-kompletowy aktor”. Znamienne też, że „chórzyści”, „figuranci”, „statyści” występują daleko częściej niż „soliści”, „prym” czy nawet „gwiazdy” — niewątpliwie dlatego, że jest to sytuacja Norwidowi bliższa i daleko bardziej przydatna do metaforycznych konstrukcyj. Wolno mniemać też, że tytuł *Pierścień Wielkiej Damy* nawiązuje raczej do aktorskich *emplois* niż do współczesnego słownika salonu; stamtąd też pochodzi zapewne „poufna” („*confidente*”). Uwrażliwiony na teatralizację życia i na społeczne *emplois*, narzucone ludziom w życiu, poeta świadomie żongluje dwuznacznością czy raczej podwójnym odniesieniem terminów. Szczegółowej egzegezie warto by poddać pod tym względem i takie terminy, jak „bohater” czy „amant”. Okaże się wówczas, że grupa ta, choć może niezbyt liczna, wprowadza w ciekawą problematykę.

Ilościowo daleko bogatsze jest słownictwo historyczne na oznaczenie różnego rodzaju aktorów starożytnych czy średniowiecznych. Wymienia Norwid „protagonistę” tragedii greckiej, „pantomima” rzymskiego, „histrionów”, „trubadurów”, „kuglarzy”, „Poliszynela”, Szekspirowskiego „buffona” (którego zna właśnie w takiej włoskiej wersji). Z aktorem wiąże bowiem genezę teatru w ogóle i powstanie różnego typu historycznych teatrów — stąd właśnie taki akcent na aktora.

Interesuje też poetę gra aktorska — „aktorstwo”, „gra”, „rzemiosło”, „metoda”, „amatorstwo”, wreszcie „ciąg scenicznych gestów”, tak bardzo — w didaskaliach — zróżnicowany. Przypomnijmy, ile w tekstach Nor-

wida rozmów o geście — dwa dramaty otwiera podobny dialog (*Za kulisami i Aktora*).

Pragnąc zawsze „odpowiednie rzeczy dać słowo”, szuka też Norwid adekwatnych określeń dla swoich nowatorskich poczynań w dziedzinie dramatu. Stąd staranny ogląd terminów takich, jak „tragedia”, „tragedia — biała”, „*haute comédie*”, „komedia buffo”. „*Haute comédie*” tłumaczy poeta jako „komedia wysoka” („rodzaj, na nazwanie którego nie mamy polskiego wyrazu (bo rzeczy jeszcze nie ma) [...]”). (Wstęp do *Pierścienia Wielkiej Damy*. WP 4, 116)), dorzucając zresztą za chwilę w tym samym tekście, że „ten dramatyczny rodzaj komediami wysokimi zowią”. Nie jest zapewne świadom, że polski odpowiednik — „komedia wyższa” — zarejestrował już Królikowski w r. 1828, przytaczając *Powrót posła* jako przykład tego gatunku (*Rys poetyki*).

Grupa terminów gatunkowych wydaje się jeszcze dlatego ważna, że pojawia się niezmiernie często, zarówno w różnego rodzaju medytacjach jak i w metaforyce poetyckiej. W kategorii „tragedii”, „dramy”, „komedii” próbuje przecież ująć Norwid zjawiska życia społecznego. W *Aktorze* padają słowa:

Tragedia jest w historii, a w życiu jest drama
Z komedią... [WP 4, 35]

Aforyzmy o istocie tragedii zjawiają się nie tylko w wypowiedziach programowych (wstępy do utworów) czy w traktatach estetycznych (*Widowiska w ogóle uważane*), ale także — zupełnie nieoczekiwanie — w tekstach o zgoła innej problematyce. Najistotniejszą refleksję o tragedii spotkamy w wypowiedzi politycznej *Znicestwienie narodu*. Zjawia się nagle — ale nie bez powiązania z tematem, którym jest upadek narodu „przez wytracenie wszelkiego serio”. Wtedy właśnie wyjaśni Norwid relację pojęć: „tragedia”, „patos” i „serio”:

w tragedii dlatego właśnie brzmi pathos, że w niej istotnego serio nie ma. [...] gdyby tragedia była serio, tedy miałyby tylko sam ciąg i rozwój (albowiem serio jest to właśnie sam ciąg i rozwój, sama potoczność), lecz nie miałyby ona ani węzła dramatycznego, ani finalnego aktu, i przeto właśnie, gdyby była serio, nie tragedią byłaby!...⁴

Przytoczenia niech zilustrują użytek, jaki z terminologii tej robi Norwid. Wśród nazw gatunkowych wyeksponowane są terminy na określenie „chrześcijańskiej dramy”: „misteria”, „drama mistyczna”, „mistyczne legendy”, „tragedia chrześcijańska”, „jasełka”. Już zespół tych terminów — i ich wzajemne stosunki oraz konteksty — mogłyby stanowić podstawę

⁴ C. Norwid, [*Znicestwienie narodu*]. W: *Pisma polityczne i filozoficzne*. Zebrał i ułożył Z. Przesmycki (Miriam). Wydał i przedmową poprzedził Z. Zaniewicki. Londyn 1957, s. 206—207.

do samodzielnego studium o Norwidowskiej koncepcji dramatu religijnego.

Nie można też pominąć oboczności form: „dramat” — „drama”, którą to oboczność wypadnie obejrzeć w kontekście ówczesnej terminologii, zapisanej w słownikach czy innych publikacjach z epoki. Na ogół *usus* językowy z pierwszej połowy XIX w. nie rozróżnia tych dwóch form, lecz obu im przypisuje dwa znaczenia: rodzajowe i gatunkowe. Do równouprawnienia tych dwóch form („dramat” — „drama”) odwołuje się wyraźnie Mickiewicz, gdy pisze: „Masz tedy wiedzieć, że napisałem dramę, czyli po twojemu dramat” (Słownik Mickiewicza, hasło „Dramat”). Gatunkową treść terminu „drama” obszernie objaśnia wspomniana już poetka Królikowska, pisząc o jeszcze jednym rodzaju sztuki dramatycznej (obok tragedii i komedii), „bardziej dla oka niż dla rozumu i serca”, który to gatunek w Niemczech nazywa się „*Schauspiel*”.

U nas nazywa się to ogólnie drama; ale nazwisko nie oznacza rzeczy, gdyż tak tragedia jak i komedia jest drama⁵.

Linde notuje tylko rodzajowy sens terminu; Słownik Wileński (1861) wyraźnie odróżnia dwa znaczenia, w hasle głównym podając jednak formę „drama”. W *Encyklopedii* z r. 1873 pozostaje już tylko „dramat”. Słownik Warszawski w r. 1898 umieszcza wprawdzie jeszcze hasło „drama”, formę tę jednak oznacza krzyżykiem, jako mało lub już zgoła nie używaną. Hasłem głównym staje się „dramat”. On też w drugiej połowie XIX w. odniesie zdecydowane zwycięstwo. Ekskurs w stronę słowników miał pokazać, że przez połowę stulecia utrzymuje się zarówno oboczność formy jak i podwójność znaczeń. Czy nie można było skorzystać z tej oboczności, by każdej z form przydzielić jedno znaczenie, jak się w terminologii teatralnej wreszcie stało? Może tak właśnie zrobi Norwid — zostawiając romantycznej „dramie” tę właśnie nazwę, zaś „dramatowi” szerszy zakres, rodzajowy?

Mimo bowiem utrwalonego w słownikach pomieszania form istnieje jednak i działa tendencja do takiego rozróżnienia. Dwa odrębne hasła wystąpią w tomie *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda z 1861 roku. „Drama” określona jest jako gatunek, „dramat” jako pojęcie zbiorcze, rodzajowe.

Można znaleźć w pismach Norwida wiele przykładów potwierdzających analogiczne rozróżnienie. I tak w *Białych kwiatach* wyjaśnia poeta, dlaczego „nie ma nigdzie prawdziwego dramatu” i dlaczego w naszej literaturze „dramatu być nie może”. Kontekst upewnia nas, że chodzi o cały rodzaj, o dramat w ogóle, nie zaś o jeden gatunek dramatyczny. Forma „dramat” powtarza się w tych rozważaniach kilkakrotnie.

⁵ J. F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii, w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpany*. Poznań 1828, s. 42.

„Drama” natomiast oznaczałaby gatunek, dobrze wówczas znany. Nie dziwią więc zestawienia typu: „komedia” i „drama”, „tragedia” i „drama”, występujące również w *Białych kwiatach* i w *Aktorze*. Ale można znaleźć i inne przykłady, mówiące o ogólniejszym użyciu formy „drama”. Tak jest właśnie w *Białych kwiatach*, we wspomnianych już rozważaniach o nieobecności „pełnego dramatu”. Norwid kilkakrotnie wraca do tego samego problemu, raz wymieniając „dramat”, za chwilę znów — „dramę”: „serio uważając, pełnej dramy nie ma”. „Dramy prawdziwej nie może być, ilekroć zatraci się pojęcie dramatyczne ciszy i pojęcie jej natur [...]” (*Białe kwiaty*). Podobnie szeroki zakres odniesienia (rodzajowy, nie gatunkowy) ma termin „drama” w dalszych uwagach: „Tędy drama w rzeźbę przechodzi” lub w akapicie: „Gdzieżby Nieobe podziąła swą twarz, gdyby rzeźbiarstwo przez sam taniec z dramą ożenione było?...” (*Białe kwiaty*. PZ F, 91—92).

Spodziewanego rozróżnienia więc nie ma, przynajmniej wówczas, w okresie powstania *Białych kwiatów*. Może ustali się ono później? Dopiero pełna dokumentacja hasła pozwoli te procesy ściśle datować — wydaje się jednak, że w sensie rodzajowym używa później Norwid już tylko formy „dramat”.

Warta uwagi i zbadania jest zresztą cała rodzina wyrazów, obejmująca takie formy, jak „dramatyczny” czy „dramatyzować”. Wśród znamiennych zestawień wymienił warto „koncepcje dramatyczne” czy „dramatyczne kursa” (*Aktor*) i „dramatyczną cnotę” (przeciwstawioną „cnocie tragicznej” (*Cnót-oblicze*)); dalej „pojęcie dramatyczne ciszy”, które jest „wątkiem wszelkiego dramatyzowania prawdziwego” (*Białe kwiaty*. PZ F, 93).

Zestawienia, wyrażenia, konteksty najpełniej ujawniają oczywiście stosunek poety do zjawisk życia teatralnego. Powstają pewne zbitki pojęciowe i słowne, przez które — w najekonomiczniejszy sposób — wyraża poeta swoje oceny: farsa jest „dwuznaczna”, „francuska” („Gdzieśniedzie farsę dwuznaczną, francuską, / Przebiorę w kontusz; (*Powieść*)). „Melodrama” — „patetyczna” (*Jak w patetycznej często melodramie*).

Nieco szerszych kontekstów potrzeba, by odczytać stosunek Norwida do opery: stosunek to raczej nieprzychylny i ocena surowa. Ocena godzi w zespół konwencji widowiskowych, które swą widowiskowością zagłuszają żywioły „serio”, żywioły prawdziwie dramatyczne. Stąd we wspomnieniu o spektaklu „przerobionego na operę *Mackbetha*” w teatrze rzymskim zanotuje Norwid, że dopiero z czasem „opera przez treść swą w dramę i tragedię” przechodzić zaczynała. Cytowano już formułę o kobietach w poezji polskiej, które „są tylko przegrywkami w antrakcie opery poza ich udziałem dziejącej się” (*Białe kwiaty*. PZ F, 90).

Jeszcze ostrzejszy sąd o operze i jej dekoracjach wyziera z metaforycznego opisu pomnika Jana III w Łazienkach:

Nie! — to nie pomnik — to jest malowana
 Opery w letnich Łazienkach ozdoba,
 Ten późny posąg przedwczesnego Jana!
 (W Łazienkach)

Na pewno też nie świadczy o pozytywnym stosunku do opery wyrażenie „opera-czasu” („p r a w o / C h ó r ó w - o p e r y - c z a s u” *⟨Deotymie. Odpowiedź⟩*). Prawo to zobowiązuje do „nałogowego” myślenia, do wygłaszania chórem przyjętych banałów.

Skoro padło już to słowo: „chór”, zauważmy, że to również jedno ze słów-kluczy, o gromnej frekwencji. Występuje w pismach Norwida ponad 100 razy w najróżnorodniejszych znaczeniach, nie zawsze teatralnych — ściślej zaś: przeważnie pozateatralnych. Dla spojrzenia na rzecz we właściwych proporcjach dodać tu warto, że termin to w epoce w ogóle niezwykle popularny: Słownik Mickiewicza notuje tu 98 wypadków użycia słowa!

Norwida interesuje jednak i „chór” ściśle teatralny, chór tragedii greckiej. W *Tyrteju* znajdzie się apologia chóru ateńskiego, który „rozmawia ustawnie z prawdy rytmem” i wyjaśnienie trójdzielnego układu: chór prawy, chór lewy, epod. Trójdzielność sprawia, że epod obejmuje dwa przeciwne sobie głosy i dokonuje syntezy; w ten sposób pełni się „zwycięstwo prawdy”. Ale chór, samorzutnie kształtujący się w salonie hrabiny Harrys, jednomyślność swoją zawdzięcza już tylko konwencji salonowej, staje się ujemną siłą, niwelującą niezależność jednostki. To właśnie „chór-opery-czasu”.

Jakkolwiek rezygnujemy na tym miejscu z dokładniejszego przedstawienia rozległej problematyki związanej z „chórem” w poezji Norwida, przypomnijmy przynajmniej wiersz *Czemu nie w chórze?*, który podejmuje egzegezę sytuacji.

„Dialog” i „monolog” — to słowa również wykraczające poza terminologię teatralną w wąskim znaczeniu. Przykłada je Norwid do różnych sytuacji politycznych i społecznych. Terminy te przydają się mu i wówczas, gdy omawia narodziny teatru (*Widowiska w ogóle uważane*), i wtedy, gdy tłumaczy istotę platońskiego dialogu oraz wszelkiego wspólnego dochodzenia do prawdy przez zbawienny wpływ opozycji. Odróżnia też poeta „dialog” od „rozmowy”: ta ostatnia może się obyć bez słów, wystarczą jej gesty lub spojrzenia. Pamiętamy wypowiedź Gotarda:

Nie było słowa w zdaniu, a była osnowa,
 Dyalogu nie było, a była rozmowa.
 Jednym przebłyskiem oka, nieujętym w dramę,
 Zamieniały się myśli bez wykrzyknień — same — [WP 4, 40]

Prócz „dialogu” wprowadza Norwid do swego słownika „trilog” lub „trylog”. Znamy liryk pod tym tytułem, spotykamy też ten termin w traktaciku *Widowiska w ogóle uważane*, gdzie wystąpi równanie: „trilog = pełna drama”. Dopiero trzech aktorów i trzy głosy decydują o powstaniu dramatu. Z pewnością znajduje tu odbicie wiara w doskonałość triady (teza—antyteza—synteza).

„Monolog”, termin także teatralny, również uzyskuje szerszy zakres użycia. Wchodzi w różne nieoczekiwane związki, jak w wyrażeniu „monolog wieczny”, „monolog nieustannie się parabolizujący” czy „monologuści milczenia” (*Milczenie*. PZ F, 386). Wyraża i właściwy monolog teatralny, i każdy samotny głos człowieka, który nie może nawiązać kontaktu z ludźmi, i każdy głos „na stronie”, a więc poza głównym dialogiem świata, i milczenie samotnego człowieka, i bezsłowny gest. „Monolog” w pewnych kontekstach przeciwstawiony zostaje „dialogowi”, „rozmowie”, „rozwgarowi” czy „chórowi”. Te opozycje ilustrują najlepiej semantyczny rozrzut terminu.

Teatralnym terminem staje się i „milczenie”, i „cisza dramatyczna”, której rolę w teatrze Norwida nieraz już sygnalizowano. Bo w badaniu nad słownikiem teatralnym wypadnie sięgnąć do słów, które dopiero z woli poety do tego słownika się włączają ze względu na powierzona im funkcję. Tak jest z wielką i bardzo wycieniowaną grupą wyrazów, przy pomocy których poeta stara się wyrazić „ciąg scenicznych gestów”. Wszystkie te czasowniki („klonić się”, „przechodzić”, „mieć się ku wyjściu”, „poglądać”) zjawiają się przecież nie tylko w didaskaliach, ale i innych tekstach poety — w dramatach funkcjonują jednak z pewnością teatralnie. Podobną sytuację trzeba odnotować i na terenie wypowiedzi cyzelujących przekaz głosowy kwestii dialogu. Może całe słownictwo didaskaliów należy uczynić przedmiotem obserwacji? Może właśnie w didaskaliach każde słowo staje się terminem teatralnym, gdyż ma być przetransponowane na gest czy głos aktora?

Pytania się mnożą. Nawet w tym konспекcie, wskazującym tylko przykładowo na pewne terminy—hasła, padło tych pytań przecież wiele. Nie sposób ich uchylić, np. pytania o treść i zakres pojęcia: t e a t r a l n y.

Czy o świadomości teatralnej Norwida nie świadczą również słowa, których poeta — nie używa? Czy nie znamienny jest niemal zupełny brak zespołu wyrazów związanych z iluzjonistyczną koncepcją teatru: „udawanie”, „udanie”, „iluzja”, „złudzenie”... Koncepcja ta rządzi wszechwładnie *Dykcjonarzykiem* Żółkowskiego; jeszcze w *Słowniku* Lindego definicja „drammy” brzmi: „dzieło każde do udawania teatralnego przysposobione”. Norwid „udanie” przypieczętuje już ironią (Hamlet: „Gdy to, co cierpię ja, jest nad udanie...” *O sztuce (dla Polaków)*. PZ

F, 142)). Iluzjonistyczne koncepcje teatru wkłada w usta postaci — najbardziej negatywnych, jak Erazm z *Aktora*, dla którego aktorstwo jest tylko „szkołą oszukaństwa”. Dowody na antyiluzjonistyczną ideę teatru znajdziemy właśnie w języku Norwida: nie tylko w dyskursywnych sformułowaniach, ale i w samym wyborze słowa czy w zestawieniach. Dwa terminy — i ich otocze! — wydają się tu szczególnie znamienne: „maska” i „koturn”. Wyrazy, które tradycyjnie reprezentują ideę teatralizacji, to, co teatralne; to, co nie udaje rzeczywistości.

Pojęcie „maski”, podobnie jak wiele słów Norwidowych, jest wyraźnie ambiwalentne: polaryzuje się w kierunku ujemnym (skostniała maska konwencji, nałogu społecznego), i w kierunku dodatnim (świadoma, przetrawiona formą maska sztuki). Myśl tę eksponuje Norwid w swoim traktacie *O sztuce*, gdy szuka odpowiedzi na pytanie, czemu to Hamlet „z aktorami przestawianie za jedyną mieni sobie ulgę”. Wyjaśnia:

Kiedy albowiem cały obyczaj familijny i powszednia jego rzeczywistość brudną stały się maską, wtedy maska teatru zamieniła się tylko w rzeczywistość nieskończenie godniejszą wyboru i pierwszeństwa. [PZ F, 140—141]

Jeszcze inny sens mają „maski” w scenach maskaradowych *Za kulisami*. „Maski greckie i włoskie” (według określenia Tadeusza Makowieckiego) mieszają się tam z tłumem masek, które reprezentują świat współczesny i mają niemal taką funkcję jak Maski w *Wyzwoleniu*.

„Koturn” to drugi, niezwykle częsty i znamieny motyw teatralny Norwida. Częstotliwość użycia — jeszcze większa i zakres szerszy. Pozateatralny sens wyziera ze wspaniałej metafory, określającej historyczną rolę Rzymu:

Bo cóż Chrystusa byłoby Koturnem
Ziemią? — jeśli nie — Rzym!
(Do władcy Rzymu)

Ale wyraźnie w krąg teatralnego obrazowania wiedzie nas poeta w wierszu *Plato i Archita*. Plato degradację sztuki zaprzęgniętej do służenia pracy przyrównuje do gestu odrzucenia koturnu („Archito! — koturn rzucisz za kulisy”). Deotyma, wstępując na drogę pracy twórczej — „koturn przywdziewa”. To brzmi banalnie; ale zgoła niebanalną metaforą operuje Gotard, wyjaśniając Jerzemu, jak życie społeczne i jego zjawiska zmieniają semantykę wyrazów, gdy

wyrazem spóczesny zawłada realizm
I odmienia mu ducha, zastosowując ciało —
Zniża p a t o s, a w koturn obuwa trywializm... [WP 4, 39]

„Koturn” podnosi zjawiska w sferę sztuki, nie ukrywając tej transpicyj. Nie udaje i nie oszukuje: jest tak jawny jak maska.

Na zakończenie wróćmy do punktu wyjścia: do pytań metodologicznej natury, w które analiza poszczególnych słów może wnieść już miąższ konkretny.

1. Egzegeza słownika Norwidowego ujawniła, jak trudno określić zakres terminologii teatralnej: okazało się, że wiele terminów niewątpliwie teatralnych (genetycznie) odeszło już dawno od teatralnych kontekstów (np. „koturn”), ma już swój byt samoistny, daleko poza ich granicami. Z drugiej zaś strony Norwid powierza funkcję teatralną słowom spoza tego kręgu. Trawestując formułę ze *Stygmatu*, można by powiedzieć, że różne słowa w poezji Norwida raczej by w a j ą terminami teatralnymi, niż nimi są. Ostrożność we wnioskach i uogólnieniach musi stąd zachować również i badacz. O funkcji tych terminów pouczają — jak zawsze — konteksty, bliższe i dalsze.

2. Nie przeprowadzono tu ani wywodu historycznego, który ukazałby przemianę języka Norwidowego w badanym aspekcie, ani też statystycznych wyliczeń, ilustrujących zagęszczenie tych terminów w różnych okresach twórczych poety. Brak takiej dokumentacji zaleca ostrożność w formułowaniu wniosków. Wolno jednak stwierdzić ogólnie, bez próby szczegółowej periodyzacji, że po pierwszym — warszawskim — okresie nieobecności tych pojęć następuje wyraźny przyptyw (już w okresie paryskim, i to raczej poamerykańskim), potem zaś odpływ w ostatnim dziesięcioleciu życia (1873—1883). Nietrudno byłoby o korelacje wiążące te zjawiska z życiem i twórczością dramatyczną poety. Przyptyw tego słownictwa na ogół pokrywa się przecież z okresem powstawania dzieł dramatycznych Norwida.

3. Postulowano na wstępie uwzględnienie szerszych kontekstów, przeprowadzenie zestawień ze współczesnymi poetami. Jak instruktywne byłyby takie paralele, świadczy zestawienie z Mickiewiczem, możliwe już dzięki *Słownikowi*. Przekonuje nas ono o wielokrotnie większej frekwencji terminów teatralnych w tekstach Norwida, o szerszym i ciekawszym użytku (także metaforycznym) z tych pojęć. Mickiewicz po te kategorie niemal nigdy nie sięga; jedynie słowo „chór” potrzebne jest mu także i do metaforycznych konstrukcyj. Poza tym warto w Słowniku Mickiewicza zauważyć jedynie ciekawe odróżnienie „dramatyczności” od „teatralności”, z wyraźną deprecjacją tej ostatniej („Zjawienie się Edwina teatralne wprawdzie, ale co innego teatralność i dramatyczność” (Słownik Mickiewicza, hasło: „Dramatyczność”)).

W szkicu naszym znalazł się jedynie szerszy kontekst językowy dla oboczności form: „drama” — „dramat”, wprowadzony znowu *exempli gratia*, by pokazać, jak pożyteczne są takie konteksty.

4. Przegląd terminów jest tu z konieczności niepełny, interpretacja zaś powierzchowna. Nawet jednak tak szkicowa prezentacja sygnalizuje

— jak sądzę — wielkie bogactwo tego słownictwa i bardzo rozległe pole semantyczne niektórych wyrazów. Jest ono dziełem samego Norwida-poety: jego twórczy stosunek do słowa „odmienia ducha, zostawując ciało” poszczególnym wyrazom.

Na szczególną uwagę zasługują tu nowatorskie propozycje semantyczne Norwida i nowe formuły czy wyrażenia. Przykładowo wymieńmy tu: nową interpretację kategorii estetycznych („serio”, „patos”, „tragiczność”); propozycje gatunkowe, takie jak „tragedia-biała”, „drama mistyczna” (oczywiście trzeba tu mówić o względnej nowości); formuły np. typu „maska teatru”; liczne aforyzmy i definicje; zwroty nieoczekiwane, np. „używać teatru” („nareszcie za rozwinięciem opery sformowała się pewna całość gości używających teatru z nawyknięcia, jak gdy o pewnej dobie higienicznie kto nawykł w wiadomym kierunku bez celu przechadzać się [...]” (*Białe kwiaty*. PZ F, 99)). Poprzez te zestawienia i układy wyraża się stosunek Norwida do zjawisk. Zanotowano szereg przykładów w tym szkicu, próbując doprowadzić do odtworzenia Norwidowskiej koncepcji teatru.

Pełne studium o leksyce teatralnej w języku Norwida nie jest w tej chwili w ogóle możliwe. Trzeba by najpierw stworzyć warsztat, o którym była mowa na wstępie — a to zadanie dla zespołu, nie dla jednostki. Czy warto więc w ogóle taką pracę inicjować? W odpowiedzi chciałoby się jeszcze raz zacytować poetę:

Trudnościom powyżej nadmienionym jeden utwór i jedno nie poradzi pióro, ale utwór jeden i pióro pojedyncze otworzyć i wskazać, i uprzykładnić kierunek nie tylko że mogą, lecz powinny. [*Wstęp do Pierścienia Wielkiej Damy*. WP 4, 118]