

Jolanta Kordacka

Barwa i światło jako elementy wizji scenicznej w dramatach Cypriana Norwida

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 45, 229-243

1989

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.

JOLANTA KORDACKA

BARWA I ŚWIATŁO JAKO ELEMENTY WIZJI SCENICZNEJ W DRAMATACH CYPRIANA NORWIDA

W każdej inscenizacji dramatu świat ukazany w utworze otrzymuje konkretny, fizyczny kształt. Wśród różnorodnych elementów tworzących sceniczną rzeczywistość niebagatelna rola przypada efektom świetlnym i kolorystycznym. Wprowadzone do teatrów w pierwszym dwudziestopięciolecu XIX w. oświetlenie gazowe, a w końcu lat czterdziestych elektryczne w znacznej mierze ułatwiało osiągnięcie na scenie rozmaitych, niekiedy bardzo pięknych, rezultatów plastycznych. Norwid wielokrotnie w swych utworach dramatycznych grze światła i barwom wyznaczył konkretne funkcje sceniczne.

W *Chwili myśli* okna izdebki na poddaszu przepuszczają przez swe zmarznięte szyby jedynie „bladawe światło” zimowego wieczoru. Kilka główni iskrzących się na kominku też niewątpliwie nie rozjaśnia pokoju. Chwiejący się od wiatru płomień świecy zapalanej przez stróża potęguje wrażenie ubóstwa i łagodnego smutku, kontrastujące z blaskiem przywołanych w wypowiedzi Młodzieńca złota i srebrników, którymi płaci się za zaprzecanie myśli i słów.

W *Zwolonie* efekty kolorystyczne wykorzystane są przede wszystkim w tekstach dialogów. Często nosząc nacechowanie symboliczne, tworzą nie ukazane na scenie obrazy. Skala barw jest tu stosunkowo szeroka – to między innymi rudy kolor krwi, którą chlusnęły fontanny, dając świadectwo ogromowi rzezi dokonanej przez żołnierzy królewskich; biel czystego boskiego płomienia przeciwstawiona krwawo-sinej barwie ognia piekielnego; zieleń i błękit, których zespolenie służy Norwidowi według słów Zofii Szmydtowej „wiązaniu ziemi z niebem w harmonii stworzenia”¹; barwa szara, żółta, czerwona i błękitna wyko-

¹ Z. Szmydtowa, *O misteriach Cypriana Norwida*, Warszawa 1932, s. 123.

rzystana w przedstawionej przez Pacholę wizji, w której Zwolon w obsypanym białymi kwiatami kościele przekazuje dziecku swoje posłannictwo. Natomiast zaznaczone przez autora kolory, które mają być ukazane na scenie, to jedynie złoto i purpura insygniów i strojów królewskich, czerń żałoby matki Pacholęcia, „ozłota” ognia trawiącego pałac monarchy iskrząca się na broni porzuconej przez żołnierzy królewskich w zakończeniu utworu i ogólnie określona różnobarwność sztandarów, pod którymi lud wyrusza do walki w obrazie drugim. Obecność tych kolorów związana jest niewątpliwie z ich znaczeniem symbolicznym.

Także światłocień służy w tym utworze zarówno wizji wywoływanej, jak i tworzonej na scenie. Pomaga budować obrazy, które kształtuje monolog Zwolna w trzecim fragmencie utworu, uplastycznia widzenie Pacholęcia opowiedane Porcji i Waławowi w części X. Atmosfera wielu scen dramatu budowana jest w dużej mierze za pomocą oświetlenia. Taką rolę pełni między innymi „niepewne” światło towarzyszące spiskowcom w podziemiach. Wymowa tej sceny jest zbudowana na ogromnym kontraście między wynikiem obrad a związanymi z nimi możliwościami i oczekiwaniami, uzasadnionymi współtworzonym przez światło nastrojem doniosłości, tajemniczości i grożącego konspiratorom niebezpieczeństwa. We fragmencie, którego akcja rozgrywa się na wieży zamkowej, blask księżycy rozświetlający widok na miasto, kobierce okrywające siedzenia, cenne naczynia i kwiaty otaczające taras nadają plastycznej koncepcji sceny specyficzną tonację. Dźwięki liry doskonale współgrają z tym łagodnym nastrojem. W obrazie X „światłość zaranna” stopniowo zastępująca płomień lampy jest drugim, obok znajdującej się na scenie kołyski, symbolem nadziei i rodzącego się powoli nowego życia. Zwiastuje ona nadejście dnia usuwającego w przeszłość nocne zdarzenia, tak jak pod wpływem ekstatycznego widzenia Pacholęcia ucichnąć będzie musiało rozgoryczenia Waławu. W niejednoznacznym w swej wymowie zakończeniu na scenę napływa stopniowo coraz większy dym. Mrok początkowo rozjaśniany był odbłaskiem ognia niszczącego królewski zamek – symbol i ostoję tyranii. Wymowa tej opozycji między światłem i ciemnością byłaby prosta do odczytania, gdyby nie fakt, że dymy niepokojąco gęstniejące na scenie są też efektem walki.

W Nocy tysiącznej drugiej zmiany oświetlenia oddają mijanie czasu,

zaznaczone początkowo biciem zegara. Po długiej nocy, pełnej dla bohaterów bolesnych wspomnień i dręczących rozmyślań, przychodzi dzień ze swą szczęśliwą niespodzianką. Jego nadejście podkreślone zostanie zgaszeniem świecy. Tęcza łącząca domy Capuletich i Montechich, która świtem rozblęła po burzy, symbolicznie godząc dwa zwaśnione rody, przyniosła bohaterom komedii znak pojednania i ukojenia. Ten różnobarwny dar „łagodnego oka błękitu”, towarzyszący spotkaniu Rogera i Damy, podkreśla zaznaczoną już w tytule dramatu baśniowość tego zdarzenia, jakże sprzecznego w swym nastroju z losami Romea i Julii, którym niebiosy poświęciły gwiazdę – łzę, przez uczonych ludzi nazwaną kamieniem. Cudowna moc świtu określona została już wcześniej, w zakończeniu rozmowy Damy i Doktora. Przypadkowo odczytany wiersz:

Co ranek skoro ustępują cienie,
A słońko wyblęska złote,
Przypomnij światła stworzenie,
Oddal tęsknotę...

(IV, 118)

zdaje się wyznaczać dalszy bieg akcji dramatu. Także sztuczne światło ma w tym utworze przypisaną symboliczną rolę. Główny bohater przy kolejnej próbie domknięcia okna przybliży do niego lampę i wtedy właśnie odnajduje na szybie zapomniane przez Klaudię połówki dwóch listów. Metafora zawarta w słowach Rogera: „rozświeca mi się całość akcji dramatu serca mego...” (IV, 105), uzyskuje swą sceniczną wyrazistość właśnie dzięki światłu lampy trzymanej przez niego w ręku w tym fragmencie dramatu.

Nielicznie określone w tekście barwy pełnią na scenie pewne role. Purpurowy kolor adamszkowej zasłony łóżka w pokoju Rogera, przez swe utarte znaczenie symbolicznie związane z majestatem i władzą, podkreśla, jak wszystkie znajdujące się tam sprzęty, minioną świetność ludu włoskiego. Połączenie złotych włosów i czarnych oczu Damy i nieobecnej na scenie Klaudii służy oddaniu piękna i łagodności ich urody. Niegdyś różowy kwiatek ofiarowany Rogerowi przez ukochaną zmienił swą barwę na żółtawą i gubiąc płatki przypomina teraz „pająka, co wysnuł już z piersi przędzę całą” (IV, 103). W swej obecnej postaci ukazuje błahość uczucia Klaudii, której imię jest dla bohatera nadal jak „kwiat świeżo rozwinięty – biały – czysty – z myśli Bożej przeprowadzony w życie roślinne po raz pierwszy” (IV, 102). Efekt związany z

uschniętą roślinką „zagrany” ma być na scenie bardziej dzięki partiom tekstu, niż za pomocą środków wizualnych – kwiatek jest na to zbyt mały.

O kolorystyce i światłocieniu w misteriach pisała sporo Zofia Szmydtowa². Zwracała uwagę na znaczenie wykorzystywanego w obu utworach błękitu, który „jest barwą nie tylko spokrewnioną fizycznie, ale i transcendentalnie z niebem”³. Podkreślała rolę, która przypadła połączeniu koloru zielonego z niebieskim, o czym wspominałam już przy omawianiu *Zwolona*. Dostrzegała różnorodność znaczeń przypisywanych w misteriach bieli: z jednej strony, jako symbol czystości i niewinności, związana jest ona z postacią Wandy, z drugiej łączy się z runnikami, a w *Krakusie* z jaśniejącymi momentami w scenie finałowej kośćmi smoka i równocześnie ze śniegiem na skałach, które wiążą się z próbą wyznaczoną obu księżetom.

Scena pierwszego z misteriów rozgrywająca się na terenie germańskiego koczowiska jest zaplanowana plastycznie w oparciu o silny kontrast. Nadciągający zmierzch i ciemność lasu otaczającego obóz stanowią tło dla jasnej plamy tworzonej przez biel strojów i siwiznę głów runników. Wzlatujące z cienia lasów orły będą znakiem zrozumianym przez Rytygera jako zwiastun tryumfu jego miłości, w rzeczywistości zapowiedzą odkupującą ofiarę Wandy. Finał utworu ma chyba zagrać gamą kolorów. Służą między innymi temu celowi dary niesione przez lud, których barwy wymieniane są w słowach chórów: kosze z zielonej łązy, złote kadzidło, czerwone dzbany, białe plastry miodu, torby z amiantu. Najsilniejszym jednak akcentem kolorystycznym jest biel postaci królowej i dymów ofiarnego ognia. Nad stosem błysnie korona Wandy, symbolizując zwycięstwo jej wiary. Jasność fragmentu finałowego zostaje jeszcze podkreślona, gdy zestawimy ją z mrokiem zapadającym na scenie podczas germańskich wróżb. Nocną ciemność rozświetla na koczowisku jedynie światło zapalone w namiocie Rytygera.

Zmiany oświetlenia sygnalizują w utworze również upływ czasu, który można wiązać z mijaniem dni Wielkiego Tygodnia, z czasem misterium pasyjnego⁴.

² Por. tamże.

³ Tamże, s. 124.

⁴ Szerzej pisała o tym zagadnieniu Z. Szmydtowa w cytowanej już pracy.

Cień i mrok, które wraz ze światłem kształtują plastyczność widzeń Wandy i które przywołane są zgodnie z przekazami biblijnymi dotyczącymi śmierci Chrystusa⁵; nie zostają wpisane w ostatnią scenę utworu. Zapalone gromnice są jedynym elementem rytualnej symboliki tego obrazu. Tylko kurzawa przysłaniająca naciągające z dala wojska Rytygera może być odczytana jako plastyczny znak obcości germańskiego żywiołu, zagrożenia i niepokoju, jakie niesie on ze sobą ludowi Wandy. Wyrazista opozycja między ciemnością i światłem wykorzystana jest natomiast przez Norwida w finale *Krakusa*. Także pewien nastrój baśniowości, wprowadzony do *Wandy* między innymi przez słowa Panny o złotej jabłoni i błękitnych różach, ma w *Krakusie* konkretniejsze rysy. W ogóle w *Krakusie* Norwid bardziej wszechstronnie wykorzystał kolory i grę światła na scenie. Tak jak w *Wandzie*, niektóre barwy nosą różne znaczenie w zależności od osób i przedmiotów, z którymi są związane. Złoto, zgodnie z ludową i baśniową symboliką, oznacza potęgę i bogactwo, a także niekiedy pewne cudowne właściwości rzeczy. Złota harfa Krakusa pomaga mu w zwycięstwie nad smokiem. Natomiast złoty łańcuch, który Szołom otrzymał od Rakuza, sygnalizuje tylko rolę, którą pełni w utworze królewski runnik, a o której wspomniał Pustelnik:

⁵ Dotyczy to przede wszystkim słów Wandy:

Księżę!... powiadam tobie... całą mocą
Boleści, które dla ciebie zakryte,
Że słońce gaśnie – błonia się wilgocią –
Ciemności na świat lecą niespożyte...
(IV, 150)

Wszystkie cytaty podaję według wydania: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. 1–11. Warszawa 1971–1976.

W *Biblii* towarzyszące śmierci Chrystusa zaćmienie słońca przepowiedziane zostało w *Księdze Amosa* (8,9):

Owego dnia
Wyrocznia Pana, Jahwe –
zajdzie słońce w południe
i w dzień świetlany zaciemnię ziemię.

(*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich, wyd. 2 zmien., Poznań–Warszawa 1971)

Potwierdzają je ewangeliści: Mat 27,45; Mar 15,33; Łuk 23,44–45.

Osobą trzecią braci zwaśnionych
Milczenie naprzód bywa – a potem
Służalec, człowiek kupiony złotem
(IV, 173)

Szeroko korzysta Norwid w tym misterium z możliwości plastycznych, jakie daje manichejska walka światła i ciemności. Cała ostatnia scena oparta jest na tym kontraście. Migotliwe, drobne błyski kagańców i odległych ognisk, ożywiające niekiedy nocne mroki na rozłogach pod Krakowem, rozjaśniające czasami czerniejące w świetle księżyca kości smoka, ustępują wielkim lunom oświetlającym kopiec Krakusa, a w finale już całą dolinę. Także w obrazie walki tytułowego bohatera z potworem ciemność towarzysząca w całym utworze opisom gada i jego pieczary, ustąpi przed niebieskim błyskiem miecza. Sporo jest w tym misterium odwołań do dramatów Słowackiego. Pustelnia kojarzy się z *Balladyną*, harfa Krakusa z *Lilią Wenedą*. Złote gwoździe spod kopyt końskich, którymi sieje tytułowy bohater, przypominają o złotych podkowiach gubionych przez konia Kordiana. Czerwono-złota postać, która według słów Starca odwiedziła jego samotnię, kieruje myśli ku *Balladynie*. Także grotę, w której znalazł księżę w nocy schronienie, wywodzi się, być może, z grotki w *Lilli Wenedzie*. Jednak jej plastyczna wizja odbiega od obrazu nakreślonego przez Słowackiego. W jego dramacie jest ona wykopana w ziemi i oświetlona czerwonym światłem zachodzącego słońca. W grocie Krakusa dominuje barwa szmaragdowa ożywiona lśnieniem i blaskami, o których często wspominają dialogi tej sceny. Światło wykorzystane jest także bardzo szeroko we fragmentach ukazujących bohatera w lesie przed jego snem w grocie i po nim. Zanim księżę znalazł schronienie, blask księżyca ukazywał mu srebrnomyśliste obrazy. Trudno powiedzieć jednoznacznie, czy Norwid chciał, aby widziany przez Krakusa kozioł i bezszelbestnie przepływające jelenie były bezpośrednio ukazane na scenie czy też tylko przedstawione w wypowiedzi bohatera. Następny fragment mówiący o magicznej mocy słowa, które jest w stanie stwarzać własną rzeczywistość, pozwala sądzić, że i druga z podanych możliwości mogła być przez autora przyjęta. Nastrój miejsca, w którym toczy się ta scena, budowany jest przede wszystkim za pomocą światła. Być może właśnie ono ma ukazać „ściany niewidome” zamykające Krakusa w szmaragdowej grocie. W zakończeniu czwartej sceny Księżę zostanie

zbudzony przez rozbłyskującą Zorzę. Noc tu, jak w wielu dramatach romantycznych, jest porą dynamiczną, niesamowitą, „ona zapowiada, tworzy, określa dzień”⁶. Inaczej niż w *Zwolonie* i *Nocy tysięcznej drugiej* świt zwiastuje tu porę dopełnienia nocnych przeżyć, stopienia myśli i czynu, nie odsuwa w przeszłości nocnych rozmyślań, ale obwieszcza czas, w którym zaowocują one działaniem.

W scenie piątej misterium światło staje się jakby czynnikiem pobierczym. Lampa zapalona u sklepienia komnaty Rakuza, płonąca mimo dziennego światła, oddaje „nie-w-czesność” bohatera, niezgodności biegu jego życia z czasem wyznaczonym porządkiem świata. Podobną rolę, choć znacznie mniej akcentowaną, pełniła wspomniana w *Zwolonie* lampa, która w dzień i w noc paliła się na balkonie królewskiego ministra.

Zasłonięcie przez Rakuza twarzy przed blaskiem oświetlających ściany komnaty wielkich łun stosu Kraka też jest gestem znaczącym, charakteryzującym tę postać. Rycerska tradycja związana w utworze z ojcem książąt jest Rakuzowi obca, a nawet wroga. Krakus reprezentuje także odmienną od niej postawę, jednak różnica w tym przypadku spowodowana jest duchem nowego czasu, dla którego ostoją jest w misterium pustelnia. Czystość moralna Krakusa i Kraka zbliża ich do siebie, zyskuje im miłość ludu, pozwala tytułowemu bohaterowi uwieńczyć zwycięstwem walkę ze smokiem rozpoczętą jeszcze za życia Kraka. Rakuz nie tylko nie zdoła pokonać gada, ale sam przejmie jego alegoryczną funkcję, stanie się znakiem zła i grzechu, co wyraźnie zostaje w utworze podkreślone przez słowa Starca mówiącego po zabiciu Krakusa o zmartwychwstaniu smoka i przez kwestię chóru w ostatnim obrazie:

Nie starczy może już złego potworu,
Lecz starczy mężów potwornych – niestety!
(IV, 223)

Starszy z książąt zapowie więc swą postawą ciągłość walki między mocami piekielnymi i boskimi.

W dwóch miniaturach dramatycznych Norwida omawiane tu środki wizualne wykorzystane są w plastycznym kształtowaniu sceny

⁶ M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, [w:] *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973, s. 142.

sporadycznie. W *Słodczy* zaznaczy poeta jedynie zielony kolor drzew widocznych w głębi sceny i związaną w swej symbolice z męczeństwem, wierną chrześcijańskiej ikonografii, czerwień płaszcza św. Pawła. Światło, dziwnie rozkładające się na szacie apostoła, pozwala podkreślić cudowność jego postaci.

W *Auto-da-fé* ogniowi na kominku przypada, zgodnie z ironicznym tytułem utworu, oczyszczająca rola. Jednak tekst komedii nie wspomina w żaden sposób o wykorzystaniu na scenie jego szczególnych walorów plastycznych. Także we fragmentach *Hrabiny Palmyry* barwa i światło nie grają w przypadku inscenizacji specjalnej roli. Wykorzystał Norwid jedynie wykonaną w złocie przez Pisaniego głowę czarownicy, będącą kałamarzem i świecznikiem, i zestawił ją ze słowami mówiącej o pieniądzach Hrabiny:

Złoto dziś jest treścią, jest symbolem pracy,
Jest poezją o której nie wiedzą próżniacy.
(IV, 311)

Brylantowe guziki Ali Kurchana świadczyć mają również o królującym w otoczeniu Palmyry pojęciu wielkości i bogactwa. Znamienne wydaje się, że patetyczny obraz potęgi muzyki Rizzia kształtowany jest w wypowiedzi Marty za pomocą skonstrastowania ciemności panującej w kościele ze światłem gromnicy i białą barwą marmurowego posągu madonny. Czerń, biel i płomień świecy zamiast blasku diamentów i złota.

W *Aktorze gra światła* została bardzo ciekawie wykorzystana dla dramatycznego ukazania choroby Hrabiny. Na ożywionych blaskiem zachodzącego słońca pustych ścianach willi matka Jerzego „widzi” wiszące tam niegdyś obrazy. Efektem światła posłużył się poeta także w opisie nagłości zdarzenia, które według kilkakrotnie wyrażonego w utworach Norwida przekonania, umożliwia kobiecie poznanie przed ślubem prawdziwej wartości wybranego przez nią człowieka:

Traf ten nie obmyślony, nagły, bywa w chwili
Przedstanowczej, jak w czarnej nocy błyskawica,
Co od gwiazd aż do piasku pod stopą rozświeca,
Trwa jedno mgnienie oka, lecz w niczym nie myli.
(IV, 422)

Różnorodne znaczenie przypisał w tym utworze Norwid barwie zło-

ta⁷. Złoty według słów Wenera był przeszły już bezpowrotnie wiek, w którym królowała naiwność i prostota zachowane jeszcze w piosenkach ludowych. Złoty będzie także wiek, którego nadejście zwiastuje Gotard, wiek naturalnej szlachetności, „epoka serca i sumienia”. Jednakże użyte na scenie rekwizyty z tego szlachetnego kruszcu wiążą się przede wszystkim z „gorszymi” bohaterami utworu. Złota jest broszka, którą Felcia dostała od Erazma i napałek, który od niego wygrywa w zakładzie. Złotem pokryty jest stół czekający za kulisami sceny na Jerzego. Hrabia jednak nie dotknie leżących na nim pieniędzy. W zamykającym trzeci akt ugrupowaniu postaci staną przy nich Erazm i Nicka wyraźnie przeciwstawieni Hrabinie i modlącemu się u jej nóg Jerzemu.

Myślę, że znaczeniem obdarzony został też różowy kolor listu Elizy do Erazma. Barwa ta współgra z pewną naiwną czułościowością siostry Jerzego, wyraźnie ujawnioną w jej rozmyślaniach po rozmowie z Gotardem. Ten sentymentalizm ustąpi później miejsca dzielnie, choć boleśnie, zdobytej dojrzałości.

Dedykacja dyptyku *Za kulisami* przynosi piękny opis efektów wywołanych blaskiem słonecznego promienia.

Plastyczne walory światła i ciemności wykorzystane zostaną także na scenie. W *Tyrteju* tak ważna dla ateńskiego poety i Eginei rozmowa odbywa się w ciemnym parku po zapłonięciu pierwszej gwiazdy. Mrok spowijający gęstwinę drzew i krzewów potęguje intymność i liryzm tej sceny. Omegitt i Lia ostatecznie się rozstają przy świetle wstającego świtu, gdy na niebie zgasła już ostatnia gwiazda. Noc jest tutaj porą sprawdzianu, jej ciemność łączy parę bohaterów *Tyrteja*, jej sztuczny blask w maskaradowej sali rozdziela dwie główne postaci z *Za kulisami*. Wydaje się, że komentarzem do tej opozycji stać się mogą słowa chóru z pierwszej sceny tragedii Omegitta:

Areopagu ciche koło, pod gwiazdami zasiadające w nocy, głębią jest – a pluskającymi tęczkami z wierzchu są uliczne wrzawy i wieści płocze, i szumiąca w słońcu popularność.

(IV, 474)

Słowa dialogów w *Tyrteju* kilkakrotnie ewokują elementy, których barwa zostaje oznaczona („galera czarna z czerwonym żaglem”, „błę-

⁷ Por. A. B r y k c z y ń s k i, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894.

kitne obszary mórz”, „oblicza żółte zazdrością”, „para złotych koleców”, „biała róża” i inne). Kolory obecne na scenie określone są tylko w kilku przypadkach. Dotyczy to jedynie amarantowej barwy kwiatu granatu, siwizny Kleokarpa, bieli ramienia Egeinei i, chyba wyznaczonej słowami wiersza, purpury stroju Tyrteja. Purpura ta zostaje połączona z ubóstwem, które oznacza tu nie tylko poniżenie poety, wpływające z pogardzenia jego twórczością, ale także związek z boskością.

Niezwykła oszczędność w operowaniu na scenie kolorem i światłem w *Tyrteju* przeciwstawiona zostaje połyskliwości balowej sali w *Za kulisami*. Pąsowy szal trzymany przez jednego z służących, szare i fioletowe Fiołki, amarantowa z pawim piórem czapka Poety gminnego, perłowe muszle stroju Pielgrzyma, czarna suknia Nocy – wszystko to oświetlone, potęgowanym w lustrzanej ścianie i lśniącej posadzce, blaskiem lamp, a później różowiejącą zorzą wyznacza ramowo wpisana w dramat plastyczną wizję maskaradowych salonów. Ich sceniczny kształt powinien cechować się tym, co Norwid nazywa powabem, nie pięknem⁸. Według przypuszczeń Ireny Sławińskiej i Tadeusza Makowieckiego pisany prozą prolog do *Tyrteja* był pomysłem ramy dla „antycznej tragedii”, pomysłem rozbudowanym i przekształconym w *Za kulisami*⁹. Pełna światła i blasku sala balowa zastąpiłaby więc „kawiarnię – śpiewającą” z jej różnobarwnymi „marmurami” wykonanymi z ogipsowanej i pomalowanej cegły czy obitego blachą drewna, z kapitelami kolumn, na których cynk przykryty jest cieniutką warstwą złota. Także plastyczne ukazywanie ugrupowań postaci w *Za kulisami* zawdzięcza wiele barwom i światłu. Opis rozmawiających w głębi sali par, najpierw Lii i Omegitta, później Lii – hęloizy i Sofistoffa –

⁸ „Dziś nie szuka nikt P i ę k n a... żaden poeta –
 Żaden sztukmistrz – amator – żadna kobieta –
 – Dziś szuka się tego, co jest p o w a b n e,
 I tego – co jest u d e r z a j ą c e!”...
 (Piękno-czasu. II, 247)

„U POLAKÓW określnik «piękno» dwa nosi brzmienia w sobie i rozwija się w trzecie:

Złożony jest on albowiem z wyrazów «pieśń» i «jęk», a zamienia się w trzeci wyraz, jakoby «po-jęk-ność», i jakoby nad boleścią tryumf znaczący”, *O sztuce (dla Polaków)*, VI, 349.

⁹I. Sławińska, T. Makowiecki, *Za kulisami „Tyrteja”*, [w:] I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.

Abelarda, uzyskał swą piękną wyrazistość właśnie przez wydobycie tych elementów.

W kolorystyce *Kleopatry i Cezara* dominującą rolę, w myśl wskazówek zawartych w tekście, odgrywa złoto i purpura. Bogata królewska zastawa, koturny egipskiej królowej, łańcuch ofiarowany Rycerzowi, pieniądze dla Mun-Falega, moneta dla Ganimediona, misa podarowana Szecherze, stojące przy tronie krzesło i inne złote przedmioty uwidaczniają na scenie bogactwo i przepych. Purpura stroju Kleopatry i płaszcz Cezara, żagli królewskiego okrętu, a później także togi Antoniusza jest symbolem majestatu władców. Szkarłatna barwa anemonu przywodzić będzie egipskiej królowej na myśl postać rzymskiego konsula. Wśród tych czerwono-złotych plam szczególnie silnie zagra żałobny strój Kornelii oświeconej ostatnim błyskiem Pompejuszowego stosu. Światło dnia i nocy wyznacza początkowo w utworze czas pewnych działań postaci. Kleopatra ujdzie z pałacu przed Cezarem, gdy cień pierwszej kolumny przedsionka dotrze do progów komnaty, gdy wszędzie księżyc przybędzie do konsula, a później rozstanie się z nim, gdy nocną ich rozmowę przerwie migotliwy blask jutrzeńki. Po śmierci Juliusza, każąc zasłonić okna przed jasnością dnia, głęboko się schroni w sali grobowego pałacu, którą wypełniają sprzęty przykryte ciemnymi zasłonami. To odcięcie od świata oddaje ogrom nieszczęścia, które przyniósł Kleopatrze zgon Cezara. Wystrój wnętrza współgra z żałobnym nastrojem egipskiej królowej. W trzecim fragmencie ostatniego aktu uroczysty mrok pałacowej komnaty ustąpi przed rozjaśniającym całą scenę światłem. Ta jasność, wraz z odsłonięciem amfiteatru, przepychem strojów, wyraziście eksponowanym ceremoniałem, pozwoli raz jeszcze ukazać osaczającą Kleopatę martwą potęgę Egiptu. Będzie ją bohaterka próbowała wykorzystać w swych planach odwetu na Rzymie za śmierć Juliusza Cezara.

Światło zostaje także bardzo sugestywnie użyte w plastycznej koncepcji nocnych fragmentów drugiego aktu. Operowanie nim pozwoli oddać mijanie czasu, zmiennie traktować przestrzeń sceniczną, zaakcentować czy nawet współtworzyć dramatyzm wydarzeń. W scenie piątej zapada noc, tylko w głębi pozostaje nieco światła, stopniowo i ono znika. Gdy na scenie pojawia się Szechera, jej proroczym słowem, mówiącym o ciemności końca epoki, wielkiej wielkością Cezara, towarzyszą świtające blade promienie zorzy. Ten kontrast powstały

przez zestawienie wywołanego przez wieszczkę i ukazanego na scenie obrazu podkreśla różnicę między tym, co zobaczyć można ludzkimi oczami, a tym, co jawi się tylko przed wewnętrznym, boskim wzrokiem. Rozbłyskująca nagle w finale drugiego aktu, rozświetlająca scenę kometa niezwykle wzmacnia wymowę przekleństwa rzuconego przez Kleopatę na Rzym, który zgotował śmierć jednemu z największych swoich synów. Może być ona także pojęta jako znak niebios zwiastujący światu przepowiedzianą Kleopatrze przez Szecherę śmierć rzymskiego konsula.

Walorom światłocienia przypisana jest często w tej tragedii monumentalizująca rola. Ceniom zamordowanego Cezara przyznana została zdecydowana wyższość nad „gminnym rumieńcem żyjących”, który tak ceni Antoniusz. W obrazie Kleopatry wędrującej przez pola operowanie cieniem pozwala ukazać posagową wielkość królowej. Światłość kochających serc może być zagrożona tylko padającym cieniem nieprawdy.

Sądzę, że przytoczone przykłady pozwalają mówić o mistrzowskim operowaniu światłem zarówno w warstwie językowej utworu, jak i w wyznaczonych w tym dramacie efektach scenicznych.

W *Pierścieniu Wielkiej Damy* wyraźna przewaga została pod tym względem przyznana obrazom wywołanym słowami dialogów. Wiele jest w nich partii operujących różnorodnie blaskiem i cieniem. Szeliga – „astronom”, patrząc w okno, przez które widać pałac Marii, powie: „Promiennie tu musi jaśnieć Wenus” (V, 200). Wenus staje się symbolem ukochanej grafa. Związek między jego rzekomym zajęciem i uczuciami, którymi darzy krewną Mak-Yksa, zostaje błyskawicznie zasygnalizowany – planeta, o której wspomina, nazwana jest przecież imieniem rzymskiej bogini miłości. Magdalena scharakteryzuje gładki i raniący styl wypowiedzi, jakże często właściwy Hrabinie, jako:

[...] północne – mówienia,
Jaśniejące przezroczystym szronem.
(V, 246)

Graf w rozmowie z Magdaleną określi plastycznie efekty spotkań z innymi ludźmi:

Osoby są, od których odchodząc
Zemia nam przestaje być okrągła,
Niesłuchanie się płaszczy a płaszczy...

Słońce ma okliwy blask i mosiężny...
Zieloność jest jak na bilardzie
Sukno czyste, równe i porządne.

i

[...] – inne są osoby – od których
Niekiedy odchodząc...widzisz...schody
I próg dziwnie nadobnych kształtów,
Spostrzegasz, że sień, że przedsionki
Światłem są owiane szczególniejszym,
Słońce tam mistrzowskim działa pędem.
(V, 275)

Są to tylko nieliczne z wielu możliwych przykładów. Natomiast obecne na scenie efekty oparte na grze światła i kolorów wyznaczone są w tekście rzadziej. Zieloność drzew i blade światło wpadające przez przysłonięte okno w pokoju Mak-Yksa, kryjącego się przed pierwszym rażącym promieniem słońca, współtworzą z innymi elementami nastroju panującego w izdebce na poddaszu. Fioletowy stanik Hrabiny, niebieska i amarantowa wstążka zawiązywana we włosach dziewcząt z pensji Durejkowej – to elementy, których barwa została w tekście określona, jednak nie gra ona na scenie żadnej specjalnej roli. Inaczej jest z błądzącą twarzą Mak-Yksa, która oddaje, spowodowane rewizją i podejrzeniami, upokorzenie i cierpienie bohatera. Niewątpliwie obarczone są znaczeniem błyski brylantowego pierścienia Marii i sztucznych ognii. Ich olśniewający, lecz martwy blask podkreśla blichtr salonowego świata, pomaga tworzyć atmosferę zakończenia utworu, która przypomina jeden z pokazów Sztukmistrza:

Dwie fontanny – serce, a każde serce
Pękało za sceną... i to była
Jak gdyby porażka w małej bitwie,
Gdy na przodzie gorzał jasny tryumf!
(V, 254)

Światło fajerwerków rzuca cień na szczęśliwe zakończenie utworu. „F i k c j a wyśmienita!...”, „Udanie – ogniste!...” – te słowa gości Hrabiny zachwyconych błyszczącymi na niebie zerami, które w sztuce noszą nazwę pierścieni, mogą być odczytane jako pełen Norwidowskiej ironii odautorski komentarz do „cudownej” psychicznej metamorfozy tytułowej bohaterki.

W *Miłości – czyste* u *kąpiel* *morskich* jedynym wyznaczonym w tekście efektem scenicznym, w którym Norwid, choć nie określił dokładnie sposobu, chciał chyba wykorzystać światło i barwę, jest zbliżająca się nad morzem nawałnica. Miała ona stanowić nastrojowe tło dla trzech planowanych samobójstw, które w finale dramatu zastąpione zostają „happy endem”. Przebieg akcji czyni więc z niej jeszcze jeden z licznych w tym utworze znaków ironii.

W większości dramatów, tak jak i w całym dorobku literackim Norwida, zwraca uwagę mistrzowskie wręcz operowanie grą światła¹⁰. Niesłychanie plastyczne stają się dzięki niej obrazy wywołane w wyobraźni mocą sugestii poetyckiego języka. Wielokrotne walory światłocienia wykorzystane zostają bezpośrednio przy kształtowaniu rzeczywistości ukazanej na scenie. Ich efekt zostaje przy tym często podkreślony słowami dialogów. Niezwykle różnorodne są funkcje, które zostały powierzone jasności i mrokom, wszystkim łunom, lśnieniom i blaskom pojawiającym się w dramatach – od prostego wyzyskania ich piękna, przez budowanie nastroju, charakteryzowanie postaci, tworzenie i wzmacnianie dramatyizmu wydarzeń, po wykorzystanie przypisywanej im symboliki. Na podkreślenie zasługuje częste eksponowanie w wizjach teatralnych plastycznych walorów mroku, ciemności nocy, przewyżniającego je światła, blasku księżyca, chwili rodzącego się dnia¹¹. Pełna jasność słoneczna natomiast, choć obecna czasem w metaforyce Norwida, jako efekt sceniczny nie skupia na sobie jego uwagi. Być może byłaby zbyt jaskrawym akcentem w „wyciszonej” dramaturgii poety. Gdy scena zalana ma być potokami sztucznego światła, staje się ona, zwłaszcza w *Za kulisami* i we fragmentach *Kleopatry i Cezara*, znakiem pozornej świetności, maską skrywającą martwość i pustkę. Podobną wymowę nadaje Norwid czasem błyskom szlachetnych kamieni i kruszców, choć równocześnie ich blask wykorzystany bywa w przenośniach jako oznaka prawdziwych wartości, np. w *Pierścieniu Wielkiej Damy* brylant Hrabiny, posiadający w utworze szereg znaczeń i funkcji, symbolizuje między innymi nieistotne mate-

¹⁰ Por. K. W y k a, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

¹¹ O obecności i funkcjach semantycznych nocy w dramatach Norwida pisała I. S ł a w i ń s k a, „Podróż do kresu nocy”, [w:] *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.

rialne bogactwo, czysto zewnętrzną wspaniałość, ale również w tym dramacie Szeliga mówi o Salome:

[...] schylona staruszka
W prochy ziemi nawykła poglądać
Diamentowym słów światłem darzy!
(V, 215)

Sięgając do środków plastycznych, wpisał Norwid w sceniczną wizję swych dramatów przede wszystkim to, co sam uważał w malarstwie za najcenniejsze – efekty operowania światłem i cieniem. Barwą natomiast posługiwał się bardzo oszczędnie, pozostawiając pod tym względem wiele swobody inscenizatorom. Wyznaczona w tekstach obecność określonych kolorów na scenie jest zwykle związana z ich umownym znaczeniem.