

Małgorzata Sugiera

Norwidowska koncepcja tragizmu

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 45, 245-260

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.

MAŁGORZATA SUGIERA

NORWIDOWSKA KONCEPCJA TRAGIZMU

W historiozofii Norwida wynikającej z „dobrej nowiny” *Nowego Testamentu* nie ma pozornie miejsca na tragizm. Kiedy Jan Apostoł powiada tam, że świat wywiedziony został ze słowa, które było u Boga, to przeczy tym samym możliwości istnienia zła ontologicznego. Takiej koncepcji świata obcy więc być musi tragizm Schelera, pojęty jako immanentna cecha bytu. A ponieważ Norwid przyjmuje, że historia to droga samodoskonalenia się rodu ludzkiego, trudno doszukiwać się też w niej znamion typowych dla tragicznej dialektyki jednostronnych przeciwieństw, którą opisywał Hegel.

A jednak nie sposób uciec przed wyniesionym jeszcze ze szkolnej lektury *Fortepianu Szopena* przekonaniem, że ani Hegel, ani Scheler w swojej rozprawie nie potrafili tak określić właściwego naszemu światu tragizmu, jak zrobił to Norwid swoim krótkim stwierdzeniem: „Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...” (II, 145)¹. Skąd więc ten tragiczny BRAK w boskiej teodycei? Skąd niedostatek, co kładzie się cieniem na bożym dziele?

Odpowiedź na tak postawione pytania znaleźć niełatwo. Świat rozwija się bowiem wedle boskiego planu, pod bacznym okiem Stwórcy. I chociaż Bóg nie działa sam w materii bytu, lecz poprzez człowieka, to przecież nieustannie kieruje jego postępowaniem. Ten brak wolności należy rozumieć pozytywnie, gdyż dzięki niemu życie ludzkie posiada szczególny sens, sens teleologiczny. A co więcej, brak wolności w koncepcji Norwida nie oznacza wcale determinizmu. Bóg nie ogranicza swobody wyboru, wskazuje co prawda drogę właściwą, lecz nie zmusza do tego, aby nią pójść. Zadanie człowieka polega wobec tego w

¹ Wszystkie cytaty za: C. N o r w i d, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971.

pierwszym rządzie na przeniknięciu boskiego planu i zrozumieniu znaków, jakie zostały dla niego przeznaczone. Na utrafieniu w swój czas – jakby to sformułował sam Norwid – i wykonaniu tego jednego, właściwego gestu. W liście *Słowo zgody* pisał przecież: „... każdy człowiek pojedynczy, każdy naród, każde pokolenie mają bez wątpienia strony takie, w których żaden inny człowiek pojedynczy, żaden inny naród, żaden inne pokolenie zastąpić ich nie może” (VII, 43).

Między planem postępu dziejów a jego aktualną realizacją istnieć musi stała odpowiedniość i z tej konieczności pochodzi, typowe dla historiozofii Norwida, napięcie między „linią ziemską, horyzontalną” a „linią nadziemską, prostopadłą – z nieba padłą” (III, 464). Obie linie układają się w wyraźny kształt krzyża, a punkt ich przecięcia inny jest dla każdego człowieka. Nie bez powodu przypomina się w tym momencie wyrażenie, jakie dziś można usłyszeć bodaj tylko z ust ludzi starszych. To pełne różnych sensów stwierdzenie, że każdy nosi swój krzyż. Jest w nim i przekonanie, że miara cierpienia nigdy się nie powtarza, bo każdemu z nas co innego zostało przeznaczone, i świadomość nieuchronności losu, jaki spotyka człowieka. Jest w nim też nadzieja na to, że cierpienie nie pójdzie na marne, że – trawestując ostatni wers wiersza *Krzyż i dziecko* – krzyż stanie się bramą.

Norwid, opisując kształt, jaki buduje linia ziemska i linia nadziemka, kładzie nacisk zwłaszcza na ten ostatni aspekt: obraz krzyża, który staje się bramą. Oczywistym źródłem, na jakie sam się niejednokrotnie powołuje, jest historia męki i śmierci Chrystusa, co odkupiła cały rodzaj ludzki. Lecz gdybyśmy w dosłowny sposób przedstawili jego koncepcję samodoskonalenia się ludzkości dążącej ku Ziemi Obiecanej – to zobaczylibyśmy drogę, gdzie kolejne etapy postępu zaznaczone są przez krzyże naśladowujących Chrystusa. Żadne bowiem prawo na Ziemi, nie może mieć wedle Norwida mocy obowiązującej, póki ktoś nie potwierdzi jego ważności pieczęcią własnej śmierci. A jednak choć jego śmierć nosić może wyraźne cechy cierpienia i męczeństwa, trudno nazwać ją tragiczną. Pokazuje to najlepiej przykład Sokratesa, jednej z głównych postaci historiozofii Norwida. Kilka razy powtarza się w pismach Norwida stwierdzenie, że Sokrates „za ostatni dowód trucizny użyć musiał, więc już prawie nie umarł... skończył raczej filozoficzne dowodzenie...” (VI, 609). Gest Sokratesa pijącego cykutę, przedstawiony jako dokończenie filozoficznych rozważań, broni się skutecznie

przed utożsamieniem go z gestem Edypa czy Antygony. Jest bowiem dowodem na istnienie prawa, które jeśli nawet jeszcze nie obowiązuje, to już wkrótce obowiązywać będzie wszystkich. Norwid nazywa ten rodzaj zwycięstwa zła grobu zmartwychwstaniem historycznym i przywołuje najczęściej pod postacią powtórnego pogrzebu. Oczywiście nie można odmówić tym pytaniom, jakie padają w wierszu *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie?*... gorzkiej ironii, ale trudno nazwać przypominane tam postacie – tragicznymi.

Staje się zatem w tym momencie zupełnie jasne, że Norwid przez wprowadzenie kategorii zmartwychwstania historycznego dodatkowo uniemożliwił pojawienie się w jego koncepcji rozwoju świata sytuacji tragicznej, którą najczęściej wiążemy ze śmiercią. Nie tylko bowiem wówczas, kiedy patrzymy na śmierć z perspektywy metafizycznej, traci ona swoją moc destrukcyjną i oznacza jedynie chwilę przejścia z jednego wymiaru bytu w drugi. Także wówczas, kiedy ograniczymy się do perspektywy doczesnej, traci cechy ofiary daremnej. Stąd jak nietragicznym w interpretacji Norwida jest los Sokratesa, tak dalekie od tragicznych kategorii zdają się – wbrew opiniom wielu piszących o dramatach Norwida – losy ich bohaterów. Wandy, która swym gestem poświadczyla zwycięstwo nadziei na Golgocie i zarazem powitała powstającą nową jakość – ojczyznę i Krakusa, który – jak Sokrates – „Skończył i skonał”, a usypany kurhan poświadczyl jego historyczne zwycięstwo nad panującym na Wawelu Rakuzem.

Przekonanie o tym, że Wanda i Krakus nie są w istocie postaciami tragicznymi nie zmieni się nawet wówczas, kiedy za Kennethem Burkem ujmiemy zasadniczy proces tragedii w kategorii pathemata – mathemata, główny akcent kładąc na mathemata, czyli na poznanie osiągnięte na drodze cierpienia. I wtedy bowiem procesu dojrzewania bohaterów Norwida nie można nazwać procesem tragicznym. Czyn, który w ich przypadku równoznaczny jest ze śmiercią, to tylko konieczne dopełnienie i ostateczne potwierdzenie wiedzy zdobytej poprzez metafizyczne poznanie, bo trudno inaczej określić ten moment, w którym odczytują oni swoje przeznaczenie z boskich znaków. Nazwać zatem można Wandę, Krakusa czy Juliusza Cezara męczennikami, postaciami patetycznymi, nigdy jednak – tragicznymi.

Aby odnaleźć przyczynę, dla której dziejom rodu ludzkiego zawsze towarzyszy BRAK, a los człowieka może osiągnąć pełnię tragizmu,

sięgnąć należy do jeszcze jednego wątku myśli Norwida, do jego rozumienia prawdy. W myśl jego koncepcji prawda staje się mocą powodującą postęp w dziejach, bo samodoskonalenie się świata to nic innego jak stopniowe zbliżanie się do absolutnej prawdy boskiej. Historia zaś obrazuje kolejne etapy ulepszania życia przez wprowadzanie nowych praw i zasad regulujących postępowanie człowieka. Prawda dostępna ludziom rozwija się razem ze światem i jeśli człowiek „na to przychodzi na planetę, ażeby dał świadectwo prawdzie” (VI, 434) to ono także musi być historyczne, a więc w-czesne.

Przykładem działania nie-w-czesnego i jego skutków stało się dla Norwida współczesne mu pokolenie: pokolenie tych, którzy walczyli w powstaniu i potem pójść musieli na emigrację. W liście do generała Skrzyneckiego znaleźć można coś w rodzaju trwożnego przeczucia losu, jaki czeka ludzi, co podjęli czyn, jakiego boski plan nie uwzględnił. Píše tam Norwid w sposób następujący: „Całe to pokolenie jest na hekatombę dla przyszłości – zniszczy się jak narzędzie potrzeby jakiejś, co nie była” (VIII, 64). I kto wie, czy właśnie to nie stało u źródła jego koncepcji tragizmu. Koncepcji, w której tak wielką rolę odgrywa działanie w odpowiedniej porze i w odpowiednim kształcie. Opatrzność bowiem czuwająca nad losem świata nie zawaha się przed zatraceniem tych, co nie działają w myśl jej planów. A każdy czyn nie-w-czesny i tym samym niehistoryczny „... owoców żadnych nie przyniesie, bo Opatrzność wichrem je otrząsie, niżeli dojrzeć będą mogli” (VII, 27).

Nie ci zatem, którzy jak Wanda czy Krakus ponieśli męczeńską śmierć, naśladowując ofiarę Chrystusa i dając świadectwo prawdzie, mogą być uznani za bohaterów tragicznych, ale ci, którzy zaniechali czynu lub ci, którzy w gorliwości swej przyspieszyć chcieli oczekiwane zdarzenie. To właśnie obraz ich tragicznego losu pokazują te słowa Norwida, które wydają się jakby echem dalekim przestroż wyroczni dla Lajosá, ojca Edypa: „Zniepokój tak słowo prawdy, aby nie mogło w spoczynku i pogodzie dojrzeć, a ludzie się nim strują o tyle, ile zaniepokoił je” (VI, 448).

Tylko działanie w-czesne nie zniepokoi prawdy ani też jej nie zaprzeczy. Ale zrozumienie własnego przeznaczenia, które dla Norwida jest rodzajem metafizycznego poznania, nie przychodzi łatwo. Jedną z przeszkód, która kładzie się na życie jego bohaterów tragicznym cieniem, określić by można tytułem jednej z jego nowel jako stygmat.

Jak to zwykle u Norwida, nowela ta ma kształt przypowieści, gdzie losy bohaterów służą przykładem dla historiozoficznej wykładni. W *Stygmacie* opowiedziane zostają dzieje miłości Róży i Oskara, która kończy się nieszczęśliwie wskutek niezawinionych pozornie przez żadną ze stron okoliczności. Otóż odpowiedź potwierdzającą wzajemne uczucia daje Róża, w towarzystwie osób postronnych, głosem – wedle Oskara – zbyt głośnym, i przez tę głośność sprawiającym wrażenie jawnej kpiny. Nieporozumienie rodzi się tutaj dlatego, że z jednej strony Róża miała przygłuchego ojca i głos ukształtowany zgodnie z jego wymaganiami, z drugiej – Oskar był przewrażliwiony, bo przez długi czas pielęgnował nerwowo chorą żonę, którą drażnił każdy szmer.

Wydaje się, że historia Róży i Oskara to tylko przykład nieszczęśliwego zbiegu okoliczności. Nikt nie ponosi tu winy, a postępowanie obojga bohaterów wynikało po prostu z wyniesionych z przeszłości przyzwyczajęń. Norwid jest jednak odmiennego zdania. Dla niego to uzależnienie staje się stygmatem, rodzajem zawinionej winy. Uzależnione od przyzwyczajenia, „stygmatyczne działanie” nie ma bowiem tego indywidualnego piętna czasu teraźniejszego, który cechuje postępowanie w-czesne i jakby powiedział Norwid – prawdziwe.

Opowiadanie o nieprawdziwych zachowaniach bohaterów *Stygmatu*, które stają się przyczyną tragicznego zerwania, służy jako wstęp do ogólniejszych rozważań historiozoficznych. Dzieje pełne są przykładów takich, równie tragicznych w skutkach działań. „I ludy, i pokolenia – pisze Norwid – i nawet osobistości pojedyncze, podobno, że arcymało, j a k o o n i i o n e s a m e, weszli dotąd w dramat życia i w historię! Wielkie to jest jeszcze pytanie, k t o? na samych nawet polach boju potyka się...” (VI, 122). Nie tylko zatem na życie poszczególnych ludzi mają wpływ przyzwyczajenia i wcześniejsze doświadczenia, ale i na losy całych narodów. Tu również kładą się one cieniem na działania i odbierają im charakter w-czesny, charakter czynu właściwego tylko dla tego, a nie innego czasu.

Pojęcie stygmatu w historii wiąże się z Norwidowską wizją postępu w dziejach świata i przybiera postać schematycznego postępowania, co nie zgadza się z nieustannie zmieniającą się ideą prawdy. Jego wizja postępu przypomina nieco model Vikiański, gdyż rozwój odbywa się tu etapami. Każdy z nich nazywa Norwid cywilizacją i opisuje jako okrąg, który powstaje wskutek spotkania się początku epoki z jej końcem.

Z tego węzła zaczyna się kolejna cywilizacja. Widać więc wyraźnie różnicę między koncepcją Vico i Norwida. Ten pierwszy przedstawia dzieje na kształt spirali, ten drugi mówi raczej o szeregu okręgów, połączonych w jednym punkcie. Tam, gdzie ze spotkania początku i końca jednej cywilizacji rodzi się następna.

Norwidowski model postępu w dziejach wskazuje na niebezpieczeństwo zbytniego zawierzenia doskonałości cywilizacji i zapomnienia o tym, że stanowi ono tylko jeden z etapów wędrówki rodu ludzkiego do Ziemi Obiecanej. Przede wszystkim w *Wykładach o Juliuszu Słowackim* przeczytać możemy, że cywilizacja wydaje się „gmachem wielkim”, lecz w istocie stanowi tylko rusztowanie i „biada temu, kto tu sfinksa zagadki nie odgadł, albowiem ani zamieszkać w tym rusztowaniu, ani wzgardzić nim nie jest rzeczą słuszną i prawdziwą” (VI, 432). Dotknięty stygmatem człowiek to zatem ten, który mieszka duchem w zamkniętym kręgu swojej epoki i przejść pod nim nie umie i nie może, jak pod łukiem tryumfalnym. Cień epoki pada na osobowość i niszczy jej indywidualny i niepowtarzalny kształt. Staje się tragicznym fatum.

Działanie pozbawione znamion terażniejszości, a nawet ofiara z życia — są niepotrzebne i zbędne. Inaczej niż u pozostałych romantyków: u Norwida nie każda ofiara, już przez czystość intencji, sama się sankcjonuje. Dlatego czyn nie-w-czesny i w planie historyzoficznym — niepotrzebny, nabiera w planie antropologicznym cech tragizmu. Niebezpieczeństwo nie-historyczności, a tym samym nieprawdziwości, które dotyczy każdego człowieka, wpływa w decydujący sposób na przedmiot i funkcje literatury. Pisał przecież Norwid: „Poezja, która zapomina o tym, że o n a c o ś r o b i ć p o w i n n a — zapomina przez to samo o zdrowej estetyce” (VI, 434). Dlatego najważniejszą pracą poety winno być „rozwiązywanie mowy wieków w ustach Sfinksa” czyli przypominanie o początkach i końcach cywilizacji; o miejscu, jakie ona zajmuje w całej archistrategii dziejów.

Lecz jak świadczyć idei prawdy w działaniu, tak przekazywać prawdę o postępie dziejów nie jest rzeczą łatwą. Norwid wiele razy przypominał o tym, że wiedza o archistrategii „aby nigdy nauką ścisłą się nie stała — pieśnią żywą zostać ona powinna...” (VI, 435). A na pytanie, w jaki sposób nie uchybić prawdzie, zamykając ją w literackich kształtach, odpowiadał powołując się na wciąż żywą treść ewange-

licznych przypowieści. Przypowieści, które nigdy nie mówią wprost, lecz posługując się konkretnymi przypadkami dają pole dla wielorakich interpretacji.

Skoro zaś „parabole mają to do siebie, że nie tylko prawdy przedstawiają, ale i dramat życia prawdę wyrabiający...” (VI, 433), to formą najbliższą parabolii wydaje się tragedia. Była ona przecież zawsze czymś więcej niż literaturą. Na początku – obrzęd i wtajemniczenie, potem – gatunek dramatyczny przeznaczony do odkrywania przed odbiorcą metafizycznej perspektywy losu człowieka i ludzkości. Dla Norwida zadaniem tragedii stanie się właśnie „u w i d o m i e n i e f a t a l n o ś c i h i s t o r y c z n e j a l b o s o c j a l n e j n a r o d o w i a l b o w i e k o w i j a k o w e m u w y ł ą c z n i e w ł a ś c i w e j” (VI, 161). Akcja każdej tragedii Norwida toczy się więc w momentach przejścia między jedną a drugą epoką, w sytuacji „pękania” świata, kiedy najdobitniej daje znać o sobie fatum, stygmat martwego kształtu odchodzącej epoki i właściwych jej prawd. Pokazuje to już pierwszy jego dramat, niezbyt bodaj udana pod względem dramatycznym monologia *Zwolon*.

Ponieważ wedle Norwida wiek XIX był chwilą zmierzchu jednej cywilizacji i rodzenia się następnej, bohaterem głównym *Zwolona* uczynił pokolenie mu współczesne. Pokolenie, nad którego nie-w-czesnymi poczynaniami i wynikającą stąd zaturą sam bolał, co wyraźnie widać było choćby we wspomnianym liście do generała Skrzyneckiego. Konieczność alegoryzacji całego pokolenia pod postacią Pacholęcia wpłynęła na nieporadny kształt dramatu. Dla jasności wykładanej tezy Pacholę pojawiać się musi w różnych miejscach i w różnych środowiskach, to zaś bardzo gmatwa i zaciemnia obraz akcji. W dodatku sam utwór, kiedy analizować go bez znajomości kontekstu i założeń poza-dramatycznych Norwida, nie daje wystarczających podstaw do odczytania postaci Pacholęcia jako alegorii „młodego pokolenia”.

Mimo jednak wszystkie zarzuty, jakie wysunąć można pod adresem monologii *Zwolona*, zaprzeczyć nie można, że to właśnie Pacholę jest pierwszym bohaterem tragicznym w twórczości dramatycznej Norwida. Ciężące nad nim fatum to tradycja ciągłych powstań i spisków, co w ówczesnej sytuacji przynoszą już tylko tragiczne klęski. Fatum Pacholęcia trafnie interpretuje Zofia Trojanowicz pisząc:

Norwid nie daje Pacholęciu możliwości wyboru. I ono jest w działaniu zautomatyzowane i rozchwiane moralnie. Szczegółową motywację przynosi scena z dzbanami i scena samosądu nad Zwolonem. W tej ostatniej chłopiec nie znajduje w nikim poparcia, także w matce, szuka samoobrony w nienawiści. Ostatecznie musi odrzucić testament Zwolona, nawet gdyby to było wbrew jego woli².

Pacholę ze *Zwolona* nazwać więc można tym mianem, jakim obdarzył Norwid dzieci, które spotyka Anhelli, idąc z Szamanem w pierwszej scenie *Anhellego*: niewinność równa zepsuciu. Przecież *Anhelli* tak jak *Zwolon*, był dla niego utworem o końcu pewnej cywilizacji, o tym specyficznym momencie w historii świata, kiedy początek spotyka się z końcem w taki sposób, jak tu złączyły się w jedno dwie antagonistyczne cechy.

Tragizm człowieka dotkniętego stygmatem epoki widać najlepiej w *Kleopatrze i Cezarze*. Tym razem udało się Norwidowi stworzyć indywidua, które mimo tego że postaciują pewne idee, są też obrazem pełnych i dynamicznych osobowości. Cezar wciela tu pierwiastek twórczy, kształtujący historię. Zwiastuje tym samym nową epokę. Choć więc zginie, a jego obraz odbija się w postaci Marka Antoniusza jak w krzywym zwierciadle, to – jak mówi Kleopatra – „Wielkiego Męża cień na ziemi / Bardziej jest żywym nieraz od rumianych twarzy!” (V, 143), Sama Kleopatra żyć musi w kraju, gdzie tradycja dominuje nad teraźniejszością i zmienia wszystko w pozorny znak i pusty ceremonial. Początkowo usiłuje przeciwstawić się przeszłości, która przybiera postać Mumii, towarzyszącej Kleopatrze przy śniadaniu. Zdaje się oczekiwać czegoś, pełna cichego niepokoju jak Wanda w jednym z późniejszych misteriów.

Kleopatra: Szechero! jestem smętna, jak nowo-wyryty
 W granicie grób, na kogoś czekający – Pragnę! [...]
 – Wody pragnę, co granit ma za dno i niebo
 Leżące jak w zwierciadle! – lub, co pragnę? – nie wiem.
 (V, 27)

Lecz jednak w końcu ulegnie Kleopatra dawnym prawom ludu wychowanego między Mumią i Sfinksem, ulegnie prawom dynastii czyli podda się stygmatowi epoki. I tu właśnie mamy najlepszy dowód na to, że wbrew pozorom losy Cezara i Kleopatry nie są wcale jednakowe.

² Z. Trojanowicz, *Uwagi o „Zwolonie” Cypriana Norwida*, [w:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966, s. 486.

Prawda, że i jeden, i drugi służy jako ilustracja przekonania Norwida, że u ludów starożytnych: „... doskonałość ciał ich zbiorowych nie była w stanie nigdy wytrzymać doskonałości człowieka pojedynczej – owszem, w walce z nią była i jakoby na zatrzymaniu onej własny zyskiwała rozwój” (VI, 410). Lecz zarazem działa tu prawo kontrastu, bowiem ulegając przemocy zbiorowości Cezar ginie jako ten, który wcielał ideał przyszłości i czeka go historyczne zmartwychwstanie. Kleopatra natomiast uległa zasadom tradycji i tym samym nad jej życiem tragicznie zaciążył stygmat odchodzącej w przeszłość epoki.

Na prawie kontrastu oparł Norwid swoje kolejne dramaty. Mamy w nich zderzone losy i czyny Wandy i Rytygiera, dwóch synów Kraka, a także dysertującego Veletriusa i znającej tajemnicę chrześcijańskiej „słodczy” Julii Murcji. W tych parach fatum odchodzącej epoki dotyka tylko Rakuza i Veletriusa. I może jeszcze ukazanego marginalnie Rytygiera, co nie umiał poznać tego srogiego bólu, jaki przenikał Wandę; bólu „co jest z miłości bezmiernie bogatej, / Tak ścieśniającym wszystko naokoło, / Że człowiek nie śmie nastąpić na zioło – ” (IV, 151).

Za doskonały przykład zasad, na jakich działa fatum tragiczne w dramatach Norwida, służyć mogą losy Rakuza w misterium *Krakus*. Dwaj bracia przybywają tu do Starca Pustelnika jako swoista jedność: na jednym koniu, okryci jednym płaszczem. Lecz kiedy Starzec wyjawia sekret, gdzie można zdobyć fortel dla pokonania wawelskiego smoka, Rakuz zrzuca brata z konia, rani go ostrogą i zostawia samego w puszczy. Chce sam, i to jak najszybciej, zdobyć fortel. Koń, na którym razem przyjechali, należał przecie do niego. Wytłumaczenie też znalazł sobie proste: „Losy się tylko więcej od nas śpieszą: / Złość smoka może w y w r z e ć s i ę n a m a s y – / Poświęć się, bracie...” (IV, 175).

Tłumacząc się w taki sposób, powtórzył Rakuz słowa senatorów żydowskich, którzy wydali wyrok na Chrystusa, gdyż pożytecznym jest, aby jeden dla narodu zginął. Słowa Rakuza to dowód tego, że na dwór Kraka nie dotarła jeszcze idea chrześcijańskiej wszechmiłości, którą wcześniej Wanda żywą pieczęcią swojej ofiary zamieniła w powszechne prawo. A może raczej została zagłuszona i wyparta z ludzkich serc przez panoszące się zło, symbolizowane przez grożącego Wawelowi smoka.

Kiedy Krakus pozostał w puszczy „jak zdeptane zioło”, Rakuz wrócił do zamku i czuwa bezsenno, czekając na walkę ze smokiem: „Pora! – ach! – pora – zawsze – zawsze pora, / Cóż jest d z i ś? /

Przechadza się – i nagle z pomieszczeniem / Jutro – cóż w s z a k j u t r o? – w c z o r a?” Potem zasypia i w sennym monologu prawie znajduje odpowiedź na te pytania, które go dręczą. Zbliża się do prawdy: „Przytomność samą cóż uwczesnić zdoła, / jeśli nie s p o k ó j, s u m i e n n o ś ć i m o d ł y? –”. Słowa, które słyszy, nie pochodzą od niego, ale wydaje się, że Rakuz zaczyna pojmować ich treść i znaczenie. Wtedy we śnie ogląda jakby antycypację walki ze smokiem, widzi się już jego zwycięzcą

Rakuz: – Lechy do kolan skaczą mi: ich czoła,
 Ręce ich widzę u strzemion, na grzywie –
 Ziemia drży – Sława w cztery trąbi strony –
 Sława! – P o r y w a j ą c s i ę w e ś n i e
 Och! Krakus gdzie? – P o c h w i l i
 Bardzo wzgardzony
 Uchodzi – krwawą plamę ma na licu –
 Z o b l ę d e m – w e ś n i e
 Podobnych braci dwóch widzę w księżycu –
 (IV, 201–202).

Jak rozumieć sen Rakuza? Otóż rada Pustelnika i wynikające z niej rozstanie z Krakusem w puszczy to pierwsza próba, jakiej poddany został Rakuz. Próba wedle wzoru i zasad tradycji, próba – by tak powiedzieć – w planie rzeczywistym, albo lepiej: w planie legendy. Mówił przecież Starzec: „Zmierzyłem ja ich t ą s i ó d m ą s k a ł ą!”. Teraz we śnie Rakuz poddany jest drugiej próbie, próbie metafizycznej i ostatej. Nie podolał jej wówczas i nie dał świadectwa prawdzie także następnego dnia, kiedy własnoręcznie zabił brata, aby zdobyć władzę i sławę.

Jak w dwóch próbach stygmat uniemożliwił Rakuzowi wczesne działanie, tak w dwóch próbach przegra też Veletrius w miniaturze dramatycznej zatytułowanej *Słodycz*. Akcja uległa tu znacznej kondensacji jako skutek wyłączenia poza obręb scenicznego świata przedstawionego antagonistki Veletriusa – Julii Murcji. Jej postępowanie poznajemy tylko jako refleks odbity w jego przeżyciach³. Inny też nieco motyw organizuje dramatyczne wydarzenia. O ile w *Krakusie* tematem była historia i dzieje władców, tutaj rzecz idzie bardziej o dzieje i moc

³I. Sławińska. „Słodycz” – miniatura tragiczna, [w:] *O Norwidzie pięć studiów*. Toruń 1949.

związane ze słowem. Veletrius usiłuje bowiem nazwać, a tym samym zrozumieć tajemnicze dla niego zjawisko, które na czas poszukiwań adekwatnego określenia nazywa „słodyczą”. Chodzi mu o poznanie dziwnej siły, jaka cechuje chrześcijan. O przeniknięcie zasad ich z-anielenia, ich „słodyczy”.

Pierwsza próba nie zostaje pokazana na scenie, gdyż odbyła się jeszcze przed początkiem dramatycznej akcji. Poznajemy ją za pośrednictwem relacji Klucznika. Veletrius, chcąc zmusić do pokory Julię Murcję, zamknął ją w więzieniu i skazał na głodówkę. Kiedy jednak Murcja otrzymała po siedmiu dniach chleb – opowiada Klucznik: „...rzekła: «Dzięki...» – i chleba kruszynę/Podała myszy, która tam ma swą szczelinę...” Reakcja Veletriusa jest zupełnie jednoznaczna. Bez chwili wahania mówi: „W świętych westalek więzieniu / Ni mysz być nie powinna, ni szczelin w kamieniu...” (IV, 273). Próba druga ma miejsce – podobnie jak w *Krakusie* – w swoistym majaczeniu czy półśnie. Zjawia się wówczas Veletriusowi Święty Paweł w czerwonym płaszczu i ofiaruje mu ową upragnioną „słodyczą”

Święty Paweł: Lecz na cóż chcesz tej łaski?...

Kajus Veletrius: rychło i nieprzytomnie

... Żebym ją... zniweczył! ...

(IV, 278)

Natychmiastową konsekwencją niedotrzymania próby staje się śmierć Murcji, o której donosi Klucznik, i pewność, że Veletrius już nigdy nie pozna tajemnicy „słodyczy” chrześcijańskiej.

Prawie całą akcję miniaturowej *Słodyczy* wypełnia rozmowa Veletriusa z Pamfiliusem; rozmowa, której jedyną treścią jest daremna próba definicji obcego zjawiska. Pogoń za nieznanym pojęciem uniemożliwia fakt, że Veletrius zamknięty jest w kręgu myślowych schematów, starych słów, co już nie potrafią adekwatnie określić nowych zjawisk i nowych idei. Brakuje mu – jakby powiedział sam Norwid – słowa, czyli łącznika między aktem wewnętrznym, pomiędzy myślą a przedmiotowym światem. A dwie równoległe linie łącznika (=) spotkać się mogą tylko w Bogu „lub w krzyż je złożywszy” (VI, 325). Veletrius, który dysponował tylko słowami odchodzącej w przeszłość epoki, nie przyjął daru z rąk Świętego Pawła, nie zrozumiał znaku ofiarowanego mu przez Boga we śnie.

Z rozróżnieniem, jakie wprowadza Norwid między słowem a literą,

wiąże się kategoria inna, kategoria ironii. Piszący o Norwidzie, jego utworach i koncepcjach używają pojęcia „ironia” z dużym upodobaniem. Nie zawsze pamiętają przy tym, że i tutaj odróżniał on dwa rodzaje ironii. „Pamiętaj – czytamy w liście do Jana Koźmiana – że dwie są I r o n i e: jedna piekielna (to jest, kiedy siebie za cel ma, i raduje się ze zła swego), druga, która z czasu jeno pochodzi i z działania” (VIII, 186). Tylko tę ironię, która rodzi się z braku zgodności między czasem a działaniem nazwać można tragiczną. Nic dziwnego jednak, że trudno czasem zdecydować, z jakim typem ironii mamy w danym przypadku do czynienia, gdyż pojęcie działania ma dla Norwida znaczenie szersze od tego, które się powszechnie przyjęło. W jego interpretacji rozwoju dziejów Słowo, pisane dużą literą, zajmuje to samo miejsce pośrednika między boskością a człowieczeństwem, co w-czesny czyn. Śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa, to przecież także śmierć i zmartwychwstanie Janowego Słowa, które było u Boga. Naśladujący Chrystusa przechodzą pod łukiem tryumfalnym własnej epoki i wiedzą, że cywilizacja, w której żyją, to tylko etap na drodze ludzkości. Oni także swoim czynem odnawiają język, czyniąc z niego powtórnie narzędzie bezpośredniego i prawdziwego poznania.

Lecz tak dzieje się tylko na początku każdej epoki. U jej końca natomiast czyny stają się nie-w-czesne i nie-prawdziwe, a słowa wyrodniewają w puste, pozbawione istotnych sensów – litery. Aby zobrazować ten proces, tragicznym bohaterom w dramatach Norwida towarzyszą postacie, które znają „sztukę pisania stylikiem”. Oni właśnie pokazują sposób, w jaki utylitarnie traktowane pojęcia zniekształcają prawdę. Doskonale ilustruje to rozmowa z *Krakusa* między Rakuzem a Szołomem, pisarzem i dziejopisem. Rzecz idzie zaś o to, żeby ukryć kto naprawdę zabił smoka i jego zwycięzcą ogłosić Rakuza

Rakuz: Głównie o prawdę idzie –

Szólom: O nią chodzi –

Rakuz: A prawda cóż jest? –

Szólom: Cóż prawda jest? –

Rakuz: Słowem –

(IV, 183)

I słowo opowiadające czyn Rakuza stanie się jak on – nie-prawdziwe.

Pytanie, jakie się w tym momencie nasuwa, brzmi oczywiście następująco: skąd to rozdwojenie na dwie osoby? Wydawałoby się przecie, że skoro działanie w-czesne i prawdziwe słowo u początku epoki przedstawia Norwid jako czyn jednej i tej samej postaci, tak samo winno też być u jej końca? Otóż, rzecz właśnie w tym, że o ile Veletriusa, Rytygiera i Rakuza nazwać można bohaterami tragicznymi, o tyle nie należy tego robić w odniesieniu do ich towarzyszy, władających piórem. Aby poddać tych pierwszych próbom, które pokażą, że nie chcą oni (czy też nie potrafią) odczytać skierowanych do nich znaków, musiał Norwid obdarzyć ich językiem posiadającym jeszcze właściwości umożliwiające poznanie. Było to także potrzebne dla podkreślenia ciężącego na ich działaniu stygmatu starej epoki. Postacie pisarzy natomiast, co jak wspomniany tutaj Szolom używają języka w celu ukrycia prawdy, służą Norwidowi jedynie jako ilustracje tego, czym są słowa sprowadzone do stanu liter. Wizerunki tych właśnie postaci kreśli z odautorską ironią. I to taką, którą bez wahania nazwać można ironią piekielną, gdyż jej celem jest tylko ona sama. O nic innego Norwidowi przecie nie chodzi, jak tylko o to, aby zaświadczyć to, że „... wyrazy i słowa nasze są także i na to, że nas sądzą, nie tylko że nas wyrażają” (VI, 429).

Poza obszarem moich rozważań pozostał dotąd dyptyk dramatyczny *Tyrtej – Za kulisami*. Dla mnie stanowi on najbardziej udaną parabolę dramatyczną Norwida, odpowiednik pełnego treści obrazu z *Wykładów o Juliuszu Słowackim*, gdzie udało się Norwidowi zamknąć w niewielu słowach sens całej swojej historiozofii; gdzie udało mu się pokazać splatające się ze sobą – początek i koniec cywilizacji. Píše tam Norwid:

Wszędzie, gdzie jednostronności tak się rozeprą łokciami rubasznymi, że aż tło, na którym rysują się postacie popęka, to chociażby na płótnie tła owego wymalowane były osioł, żaba i kozioł, zawsze będzie za takim płótnem krzyż drewniany i tablicę obrazu utwierdzający, który z za porozdzieranych nici wyjrzy (VI, 446).

Już w *Tyrteju* mamy przeciwstawione sobie dwa kraje: Spartę i Ateny. Sparta przynależy do odchodzącej epoki, stanowi przykład społeczności zamkniętej, totalitarnej jak Egipt w *Kleopatrze i Cezarze*. W *Za kulisami* tę samą rolę, co Sparta w *Tyrteju*, odgrywają goście na balu maskowym. Maski w tym przypadku to nie tylko symbol fałszu i marionetkowości. To także swoisty znak mumifikacji, martwoty,

rozdźwięku między wnętrzem postaci i jej zewnętrznym postępowaniem. Zarówno Tyrteja, jak i w *Za kulisami* Omegitt są w tych społecznościach obcy, są wędrowcami. Ale Tyrteja ma gdzieś swoją ojczyznę, ma dokąd wrócić. Ktoś na niego czeka i swoimi myślami towarzyszy mu w kłęsce. Wystarczy porównać te dwa fragmenty. Z *Tyrteja* i z *Za kulisami*, gdzie wszelkie więzy zostają zerwane i Omegitt będzie musiał odjechać sam.

Tyrteja: Dlatego – Kiedy osamotnieję przegram bitwą i
tułając się posłonię twarz moją do kałuży przydrożnej,
ażebym się ręką napić wody...

Eginea: Ja – będę z tobą.

(IV, 501)

I śpiew Mandolina, komentujący wydarzenia w drugim dramacie:

Otworzyłem okna z drzeniem szkła,
Że aż gmachem moja wstrzęsła siła,
Z kandelabrow spadła jedna lza –
Ale i ta jedna – z w o s k u b y ł a!...

(IV, 538 – 539)

Oto zatem początek i koniec tej samej cywilizacji. Lecz aby z za porozdzieranych nici obrazu wyrzał krzyż drewniany obraz ten utwierdzający, jak mówił Norwid w *Wykładach o Juliuszu Słowackim*, znajdziemy w dyptyku konstrukcję analogiczną do tej, jaką posłużył się Szekspir w *Hamlecie*, kiedy chciał ujawnić pozory panujące na dworze duńskiego księcia. O „pułapce na myszy” i jej funkcji pisał Norwid w swojej pracy *O sztuce (dla Polaków)*. „Kiedy albowiem cały obyczaj familijny i powszednia jego rzeczywistość brudną stały się maską, wtedy m a s k a – t e a t r u zamieniła się tylko w rzeczywistość nieskończenie godniejszą wyboru i pierwszeństwa. Przyjęła nawet siłę akcji i jakoby prawdą się stała” (VI, 341). Podobnie dzieje się w Norwidowskim dyptyku: w krzywym zwierciadle balowych marionetek odbita tragedia pt. *Tyrteja* staje się nieomal rzeczywistością, bo pokazuje świat oparty nie na pozorach, lecz na prawdzie.

Jeśli teraz spojrzymy na podtytuły, jakimi swoje dramaty opatrzył Norwid, zauważymy, że znacznie się one od siebie różnią. Obok określenia gatunkowego „tragedia”, mamy tu i „fantazję”, i „misterium” i wreszcie „komedię serio” czy „«białą tragedię» *Pierścień Wielkiej Damy*”. A przecież, jak pokazała już to powyższa analiza,

trudno tu mówić o podstawowych różnicach w koncepcji świata przedstawionego czy w sposobie budowy postaci. Wszystkie dramaty Norwida – choć na zasadzie wariacji – ilustrują tę samą, podstawową tezę jego historiozofii. Akcja *Pierścienia* to także nic innego niż obraz działania stygmatu, który lapidarnie ujmują słowa Hrabiny „To nie są ludzie”, jakie padają à propos Maka-Yksa. On sam, choć nie należy do tych, co zamieszkali w gmachu cywilizacji, wierząc że to twór ostateczny, lecz do tych, co nim zupełnie wzgardzili – nie jest mniej tragiczny niż Rakuz czy Kleopatra. Dlaczego zatem używa Norwid tak różnych określeń gatunkowych?

Wydaje się, że idzie tu o sprawę inną niż różnica między zakresem gatunków dramatycznych w tym kształcie, w jakim ujmują ją poetyki. Dla Norwida tragedia i komedia były gatunkami równorzędnymi, jeśli idzie o możliwość ukazywania z ich pomocą prawdy o zasadach postępu w dziejach „... jedną i też samą prawdę – pisał – t r a g e d i a i d r a m a przedstawiały w jej charakterze m i s t y c z n y m, a komedia w jej stronie o b y c z a j o w e j” (VI, 394). U końca epoki zatem, kiedy trudno mówić nawet o treściach mistycznych, łatwiej pokazać społeczeństwu marionetek jego własne oblicze w komedii niż w tragedii. We wstępie do *Pierścienia Wielkiej Damy* znaleźć można interesującą wypowiedź na ten właśnie temat. Pisze tam Norwid: „Co do moralnego zadania, mniemam, iż strona ś w i ę t a, b u d u j ą c a, r e l i g i j n a starożytnej tragedii nie ustała wcale ani może ustać, ale że gdzie indziej pośród utworów dramatycznych główne obrała miejsce swoje” (V, 186). Gdzie indziej, a więc może w komedii serio, która potrafi odślonić przed patrzącymi fałsz panującego u końca epoki obyczaju.

Sądzić zatem można, że dla Norwida sprawa gatunków literackich była – podobnie jak wszystkie inne formy kulturowe – rzeczą historyczną, podlegającą ciągłym zmianom. Lecz tylko paradoksalnym zbiegiem okoliczności bodaj spotykają się w tym miejscu myśli Norwida z przekonaniem Marksa, że ostatnią fazą każdej formacji dziejowej jest jej komedia!

Pierwiastek tragiczny w historii pierwszy dojrzał Hegel. W jego teorii rozumna konieczność, absolut, niszczy bohatera, gdyż jego czyn – aczkolwiek może mieć za sobą prawo moralne – skażony jest typową dla wszelkich ludzkich działań jednostronnością. Tragizm

jednostki nie zostaje osłabiony nawet tym, że wraz z upływem czasu reprezentowane przez nią racje etyczne i zasady moralne, staną się powszechnie obowiązujące. Wedle Hegla postęp w historii w jednoznaczny sposób dokonuje się kosztem jednostek. Konflikt między nimi jest podstawowym prawem ludzkiego świata, a pojednanie przybiera tylko jedną postać: powrót rozdartego jednostronnymi racjami bytu do jego totalności, absolutnego ducha.

W koncepcji Norwida, jak już zaznaczyłam na początku, tragizm przestaje być obiektywnym prawem świata. Zmienia się w kategorię ściśle antropologiczną. Rytm dziejowych epok nie nosi żadnych znamion konfliktu, gdyż zgodny jest z boskimi planami rozwoju świata. Zadaniem człowieka pozostaje tylko dopełnienie przeznaczonej mu misji. Podobnie jak Norwid myślał także Cieszkowski, kiedy w swojej *Prolegomenie do historiozofii* pisał: „Ludzkość sama do tego właśnie stopnia dojrzałości dojść powinna, ażeby jej własne postanowienia utożsamiały się z boskim planem Opatrzności”⁴.

Dziejowy proces kształtują zatem dwie siły. Siła rozwoju, co przebiega przez poczynania tych, którzy czynią – jak określa to Norwid – nazbyt, aby ci, co przyjdą po nich, mogli czynić w miarę. I siła druga, siła inercji. Tworzą ją losy tych, którzy mają serca „nieżywe” i zatracili tajemnicę własnych przeznaczeń. Linie działania tych sił obrazują w dramatach Norwida kontrasty między czynami i motywacjami tych czynów pary bohaterów. Kolizja ich interesów, konflikt, w jaki nieuchronnie popadają, nie można nigdy nazwać spotkaniem o racjach równorzędnych. Nie można opisać i zanalizować w taki sposób, jak zrobił to w odniesieniu do Antygony Sofoklesa Hegel. Szereg prób, jakim zostają poddani bohaterowie Norwida, wyraźnie pokazuje po czyjej stronie leży słuszność. „O m y ł e k w tej sferze nie bywa wcale, są tylko z d r a d y! ... (VI, 121), powiedzieć by można trawestując słowa narratora *Stygmatu*. Lecz to, co jest zdradą w perspektywie dziejów, pokazuje Norwid jako tragedię jednostki. Stąd możliwa jest w jego koncepcji dziejów jako teodycei – tragedia. Zatrata tajemnicy własnych przeznaczeń, która staje się źródłem tragizmu, bywa winą samego człowieka.

⁴A. Cieszkowski, *Prolegomena do historiozofii*, Poznań 1908, s. 16.