

Mateusz Grabowski\*

## Norwid nieznany – śmierć Boga w *Pierścieniu Wielkiej Damy*

*Pierścień Wielkiej Damy* jest jednym z dwóch najlepiej zachowanych późnych dramatów twórcy *Assunty*. Sam Norwid opatrzył dzieło przedmową, w której wyjaśnia założenia utworu. We wstępie pisze również o nowym gatunku literackim – białej tragedii<sup>1</sup>, czyli tragedii bez rozlewu krwi, w której pozornie szczęśliwy finał jest w istocie bardzo mocnym ironicznym zobrazowaniem katastrofy i opresji. Zatem tragedia Norwidowska jest zupełnie inna niż tragedie antyczne czy Szekspirowskie. Mogłoby się więc wydawać, że twórca *Promethidiona* jest tutaj pionierem. Jednakże taki rodzaj konstrukcji dramatu nie jest nawet w czasach Norwida czymś nowym. W odautorskim wstępie, podobnie jak w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z listopada 1872 roku, Norwid określa gatunek dopiero co ukończonego przez siebie dramatu jako *haute-comédie* – komedię wysoką. Komedię, ponieważ, podobnie jak w *Boskiej Komedii* Dantego, zakończenie jest optymistyczne. Wysokość owej komedii polega zaś na misji, jaką jej treść ze sobą niesie. Autor *Assunty* rozróżnia komedię *buffo*, w której jedna z warstw społecznych obserwuje drugą, poddając ją krytyce, i komedię wysoką, w której czytelnik ma do czynienia z przekazem ogólnospołecznym, kiedy „cywilizacyjna – całość – społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się” (P V 186). To właśnie elementy autorefleksji czytelników, elementy krytykujące, lecz zarazem budujące, są odniesieniem do tradycji tragedii antycznych, tego, co uznał Norwid za „stronę świętą, budującą, religijną starożytnej tragedii” (P V 186). Słusznie zauważa Irena Sławińska, że „komedia norwidowska urodziła się z tragedii poprzez wyodrębnienie pewnego rodzaju problematyki społecznej i związaną jej z epoką współczesną”<sup>2</sup>. Teza badaczki

---

\* Uniwersytet Łódzki.

<sup>1</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1, Warszawa 1971, s. 185. Wszystkie utwory Norwida cytuję za tym wydaniem (t. I–XI, Warszawa 1971–1976). Cytaty lokalizuję w tekście głównym, stosując skrót P oraz liczbę rzymską dla oznaczenia tomu i arabską – strony.

<sup>2</sup> I. Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953, s. 11.

opiera się na konstatacji Norwida zamieszczonej w jego studium *Widowiska w ogóle uważane*, w którym podaje swoje rozróżnienie tragedii i komedii. Pierwsza dotykała sfery metafizycznej, a druga poruszała problematykę społeczną.

Norwid wprowadza do polskiego romantyzmu nowatorskie spojrzenie na dramaty: z jednej strony uniwersalność i problematykę społeczną, z drugiej – sceniczność, do której tak dużą rolę przywiązywał. Odchodzi on bowiem od problemów narodowościowo-tożsamościowych (Mickiewicz, Słowacki) i od prób historyzoficznego zrozumienia dziejów (Słowacki genezyjski, Krasiński). Pisze jako obywatel świata o społeczeństwie drugiej połowy XIX wieku. Bohaterowie *Pierścienia Wielkiej Damy* mają nazwiska obce (Harrys, Mak-Yks), ale również brzmiące niepokojąco znajomo (sędzia Durejko). Nie jest jasne, gdzie dokładnie rozgrywa się akcja dramatu, natomiast oczywiste jest, że Norwida interesują dylematy i zjawiska właściwe dla społeczeństwa europejskiego drugiej połowy XIX wieku.

Tragiczność *Pierścienia*... może współczesnemu czytelnikowi wydawać się niejasna, ponieważ dylematy, przed którymi stają bohaterowie dramatu, są właściwe ówczesnej sytuacji społecznej. Jeśli jednak skupimy się na współczesnych problemach i refleksjach wyrastających z tamtych realiów, może się jednak okazać, że postawy bohaterów są wciąż aktualne.

To nie Polska, a cała Europa jest sceną Norwidowskiego dramatu. We wstępie autor odwołuje się do tradycji teatru antycznego, a szczególnie do tego, co jest jego stroną „świętą” i „religijną”. W swej białej tragedii pokaże stopniowy upadek *sacrum* na tle przemian społecznych ówczesnej Europy. Dlatego moim zdaniem można zauważyć zbieżność refleksji Norwida i Nietzschego. Obaj dostrzegają proces atrofii tego, co uważane było za absolutny fundament europejskiej tożsamości – Boga i transcendencji. Proces ten zaczyna się już w dobie Oświecenia, ale dopiero w drugiej połowie XIX wieku widoczne są jego owoce. Śmierć Boga to śmierć ludzkiego marzenia o absolutie i jedności. Po Nietzschem slogan ten przejął już w XX wieku Heidegger. Powiedział on o swoim poprzedniku i jego formule, że jako jeden z nielicznych należał do „myślicieli istotnych”, którym przeznaczone było „myśleć jedną jedyną myśl”<sup>3</sup>. Według Heideggera śmierć Boga ma jednak nieco inny wymiar. Z jednej strony jest próbą wyzwolenia się z protestanckiej filozofii krzyża, z drugiej – historycznym procesem, nieubłaganym wyparciem wartości starej Europy przez nihilizm<sup>4</sup>. Miejsce Boga zajmuje Nietzscheańskie Nic. Według Heideggera ludzie nie tyle odrzucają transcendencję, ile nie są już w stanie nawiązać z nią kontaktu<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, przeł. A. Gniazdowski i inni, naukowo oprac. oraz wstępem opatrzył C. Wodziński, t. 1, Warszawa 1998, s. 477.

<sup>4</sup> Tenże, *Znaki drogi*, przeł. M. Poręba, Warszawa 1995, s. 205.

<sup>5</sup> Heidegger jest jednym z tych filozofów, którzy stopniowo dokonywali głębokiego rozrachunku swych wcześniejszych założeń. O ile wcześniej godził się na hasło „Bóg umarł”, wychodząc z założenia, że jest to fakt, nieubłagana konsekwencja rozwoju kultury, o tyle pod koniec

Warto jednak pamiętać, że „śmierć Boga” można interpretować różnorodnie. Ewa Bieńkowska zauważa, że bunt Nietzschego nie jest w istocie sprzeciwem wobec wielowiekowej tradycji, a sięgającą jedynie generację wstecz krytyką postulatów Hegla<sup>6</sup>. Autor *Wiedzy radosnej* nie mógł zgodzić się na wizję historii, w której człowiek jest niewiele znaczącym elementem, skazanym na rozpląnięcie się potoku dziejów:

U Nietzschego nie tylko podziw dla pewnych minionych epok – Grecja przedklasyczna, Odrodzenie – oraz głębokie rozczarowanie współczesnością wywołały kryzys. Przyczyna bardziej zasadnicza to silne przeżycie problemu osoby, jako tego, co najbardziej realne, a zarazem rozpaczliwie kruche; osobowości, którą nie tylko przyjmuje się za podstawową prawdę i wartość, lecz którą należy wywalczyć, obronić przed groźbą wyparowania w nieosobowych, abstrakcyjnych układach – którą należy więc również stworzyć<sup>7</sup>.

Nietzscheańską rewoltę przeciwko Bogu można więc rozumieć również jako bunt przeciwko wszechwładnemu Duchowi dziejów – *Zeitgeistowi*. To oczywiście problem, który wymagałby rozwinięcia w odrębnym studium, ale wprowadza czytelnika w ważny kontekst filozofii Hegla. To stosunek do niej był tym elementem, który badaczka postanowiła porównać u Nietzschego i Norwida<sup>8</sup>, zauważając, że przy wielu różnicach obaj podobnie osądzali ówczesną cywilizację. Niechęć obu skierowana była wobec rzeczywistości, w której:

---

życia zmienił zdanie. Dowodem na to jest wywiad udzielony w roku 1966 tygodnikowi „Der Spiegel”. Co znamienne, filozof zgodził się go udzielić pod warunkiem, że rozmowa zostanie opublikowana po jego śmierci. Wywiad ukazał się 31 maja 1976 roku. Oto fragment: „Filozofia nie będzie mogła spowodować żadnych bezpośrednich zmian w obecnej kondycji świata. Dotyczy to nie tylko filozofii, lecz także każdego ludzkiego dociekań i domniemań. Tylko Bóg może nas uratować. Jediną możliwość ratunku widzę w tym, ażeby w myśleniu i twórczości pisarskiej stworzyć warunki na objawienie Boga lub też na jego nieobecność w upadku, a wszystko po to, abyśmy, mówiąc wulgarnie, nie zdechli, lecz zginęli w obliczu nieobecnego Boga” (*Gespräch vom 23. September 1966*, „Der Spiegel” 1976, nr 23. Cyt. za: G. Neske, E. Kettering, *Martin Heidegger im Gespräch*, Tübingen 1988, s. 99–100).

<sup>6</sup> E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975, s. 34.

<sup>7</sup> Tamże, s. 42.

<sup>8</sup> Bieńkowska wskazuje, że o ile Nietzsche widział możliwość uratowania kultury tylko poprzez emancypację jednostki, o tyle Norwid uważał, że tylko wspólnota może mieć budujący wpływ na historię. Analizując utwory poety, tj. *Quidam*, *Ruiny* i cykl *Vade-mecum*, autorka słusznie zauważa, że Norwid czerpał z koncepcji Hegla, łącząc ją z mistyką chrześcijańską. Niestety autorka nie wspomina o niedokończonym, choć ważnym traktacie historyozoficznym autora *Promethidiona*, jakim jest *Zmartwychwstanie historyczne* (P VI 609–617). Tam bowiem Norwid przedstawia swoją własną wizję historii, w której Ducha dziejów wcielającego się w bieg historii zastępuje Duch Święty. Konstatacje Bieńkowskiej są słuszne i niezmiernie ważne, jednak przez wspomniany brak tracą niekiedy na ostrości.

[...] straszny pustka, starcze wyczerpanie, życie straciło barwę, prężność i spontaniczność. Panowanie konwenansu nie oznacza już panowania dyscypliny i kontroli nad sobą, doskonalenia formy jako ludzkiej władzy nad chaosem rzeczy – Nietzsche zawsze podziwiał francuski klasycyzm – jest powtarzaniem mechanicznych gestów, zagubieniem głębokiego sensu formy, stylu życia – jak on to nazywał. Wszędzie panoszy się życie na niby<sup>9</sup>.

W *Pierścieniu Wielkiej Damy* wszelkie dążenia bohaterów ku sferze metafizycznej stają się daremne i groteskowe. Jedną z najtrudniejszych metafor w dramacie jest metafora rozłamywania chleba w scenie trzeciej aktu pierwszego. Gest dzielenia chleba jest jedną z najważniejszych formuł ewangelicznych, jest metaforą składania ofiary z samego siebie, aż do „złamka ostatniego”, ofiarą czynioną w imieniu „Miłości-własnej, i wszech-Człowieczej!” (P V 196). Tak rozumie to Mak-Yks oddający ostatni kawałek chleba ukochanym przez siebie ptakom. W pierwszym akcie poznajemy głównego bohatera w stanie głębokiego załamania. Od początku utworu widoczna jest jego wyjątkowa wrażliwość. Kiedy zestawia się jego refleksje z poglądami takich postaci, jak Maria czy Durejkowie, można postawić tezę, że Mak-Yks widzi więcej i szerzej. Wskazuje na to również imię, jakim obdarzył go autor. Pierwszy człon, według etymologicznych wywodów Norwida, oznacza „wszelaką wzniosłość”, drugi zaś – coś niewiadomego, tajemniczego. Mak-Yks dzięki swej wrażliwości jest jedyną postacią w utworze obdarzoną zmysłem metafizycznym. Wskazują na to, między innymi, didaskalia. Fragment, w którym mówi o powierzeniu ostatniego kawałka chleba, wypowiedziany jest „głęboko”. Mak-Yks mówi: „Coś (mówię), co albo milczeć każe, / Lub przynajmniej starannie zabrania / Głosić o wypełnieniu niedoli –” (P V 196), wie, że staje w sytuacji dla siebie granicznej. Głodny i skazany na stopniową alienację postanawia popełnić samobójstwo. Rozłamywanie chleba to powierzenie samego siebie aż do ostatniego krańca. Ptaki i promienie słoneczne w ikonografii i objawieniach mistycznych symbolizują Ducha Świętego. Bliskość transcendencji nie jest jednak dla bohatera żadnym oparciem, nie zmienia jego postanowienia. Zostanie ono zanegowane przez coś o wiele bardziej trywialnego, bowiem Mak-Yks zrezygnuje z odebrania sobie życia po... zjedzeniu obfitej kolacji. Czyżby więc myśl o samobójstwie podyktowana była przez pusty żołądek?

Na czym polega wyżej wspomniany zmysł metafizyczny Mak-Yksa? Kazimierz Braun wspomina, że Norwid w swoich białych tragediach wykorzystuje środki poetyckie i środki realistyczne<sup>10</sup>. Problem w tym, że w *Pierścieniu...* są one jednym i tym samym. „Poetyckość” w dramatach Norwida jest według Brau-

<sup>9</sup> E. Bieńkowska, dz. cyt., s. 30.

<sup>10</sup> K. Braun, *Poetycki teatr Norwida*, [w:] „Dramat życia prawdę wybierający”. *Materiały norwidskiej sesji naukowej, Jelenia Góra 6–7 maja 1983*, pod red. M. Inglota, Wrocław 1985, s. 63.

na realizowana przez wykorzystanie elementów życia codziennego do otwierania przestrzeni metafizycznej. Natomiast „realistyczność” miałyby polegać na wykorzystywaniu rekwizytów dla scharakteryzowania postaci dramatu. Problem w tym, że te same elementy funkcjonują zarazem w przestrzeni fizycznej i metafizycznej, a opisując postaci, opisują również ich stosunek do transcendencji. Chleb pojawiający się w akcie pierwszym i trzecim z jednej strony unaocznia niski status Mak-Yksa (który, żeby zaspokoić głód, musi „wykradać” okruchy ze stołu), z drugiej jednak strony jest elementem semiotyki chrześcijańskiej: chleb – ciało Chrystusa, rozłamywanie chleba – ofiara. Wrażliwość metafizyczna Mak-Yksa polega więc na umiejętności dostrzeżenia tych zależności. Dlatego staje się on główną postacią dramatu. Sławińska zauważa, że w białych tragediach Norwida istnieją dwa rodzaje konfliktów – miłosne i środowiskowe<sup>11</sup>. Ośrodkiem obu jest postać wrażliwego bohatera, który nie potrafi odnaleźć się w salonowym porządku. Mak-Yks przynależy do innego świata niż Hrabina. Co prawda, jest jej kuzynem, lecz on reprezentuje świat twórczej inteligencji<sup>12</sup>. Stąd konflikt miłosny. Poza tym Mak-Yks, podobnie jak bohaterowie *Aktora* i *Za kulisami*, jest wrażliwym artystą, który według Norwida służy przede wszystkim Prawdzie. Wyznawcy poezji, która jest surowa i bezwzględna, muszą wejść w konflikt ze społeczeństwem. Dlatego Mak-Yks przez długi czas pozostaje samotnikiem<sup>13</sup>.

Uważam, że Norwid dostrzegł powolny, lecz nieubłagany upadek transcendencji w kulturze europejskiej. To jeden z głównych problemów utworu. By zrozumieć, na czym ów upadek polega, warto zastanowić się, jak charakteryzują Marię Harrys jej rekwizyty. W pierwszej scenie aktu trzeciego wspomina o pobłażliwości, z jaką nieżyjący mąż traktował jej zabobonność, która w przypadku Marii jest zdegradowaną formą religijności. Jeśli można było wcześniej postawić tezę o zmyśle metafizycznym Mak-Yksa, to dlaczego nie mówić o zmyśle zabobonnym u Hrabiny? Różnica pomiędzy jednym a drugim polega na tym, że dla głównego bohatera przedmioty tylko odsyłają do transcendencji, natomiast u Marii mają one jednoznacznie funkcję magiczną.

Religijność Marii jest fasadowa, nieszczerza. Owa nieszczerłość wynika prawdopodobnie z faktu nadmiernej „praktyczności” Harrys:

Winisz mnie o błahe niewagi –  
 A jednak może i jest niewiele  
 Kobiet mojego położenia – które  
 Byłyby w stanie tak dużo rzeczy  
 Różnorodnych zgodzić i prowadzić.

<sup>11</sup> I. Sławińska, *O komediach Norwida*, s. 120.

<sup>12</sup> Tamże, s. 35.

<sup>13</sup> Tamże, s. 83.

To – że w mojej Biblii; na rycinie,  
 Znalazłaś raz, miasto przezrocze  
 Papieru, bankowy-bilet, z tego  
 Wyprowadzasz bezzasadne wnioski!...  
 Fraszki zapomnieć mogą – nie celu:  
 Są dni, których godziny wszystkie  
 Mam rozrachowane jak zegarek  
 [...]

(P V 232–233)

Według Hrabiny cel uświęca środki. Jednak, czy umiejscowienie „bankowego-biletu” w Biblii nie jest aktem profanacji? Dla Marii zdecydowanie nie, to tylko udowodnienie jej zmysłu praktycznego, dzięki któremu lepiej może służyć ubogim. Nie bez powodu jednak oba wyrazy – „Biblia” i „bilet bankowy” – zostały przez autora wyróżnione. Reprezentują one dwa odrębne porządki: *bios* i *logos*. Problem w tym, że zestawienie ich ze sobą nie spowoduje uświęcenia tego, co przyziemnie, a zdesakralizuje świętość. Po tym akcie Biblia przestanie być już świętą księgą, a stanie się jedynie miejscem na przechowanie bankowego bilonu. Znając kontekst utworu, nietrudno domyślić się, dlaczego w tej księdze Maria przechowuje bilet. W dramacie jest scharakteryzowana jako osoba opieszala, której „wydarza się zapominać” (P V 194). A ponieważ często sięga po Biblię, którą taktuje podobnie jak książkę do nabożeństwa – jako rekwizyt, jest ona idealnym miejscem przechowywania rzeczy naprawdę dla niej istotnych. Zresztą, wspominając o książeczce do nabożeństwa, nie sposób pominąć fragment, w którym Maria przez pomyłkę zamiast niej zabiera ze sobą „zeszłoroczny kalendarzyk”. Nie dość, że sam kalendarzyk w zestawieniu z książeczką do nabożeństwa wydaje się czymś niestosownym, to w dodatku jest on zeszłoroczny, czyli nieaktualny. W ten sposób ukazana jest bezwartościowość tych przedmiotów dla Hrabiny. Poza tym, wspomniany wcześniej fragment wskazuje, że są one dla niej tylko rekwizytami, które wypada mieć przy sobie w danej sytuacji.

Odczytując ten fragment utworu, warto pamiętać o przenikliwości przekazu Norwida. Jak zauważa Sławińska:

Nigdzie problem salonu i wielkiego świata nie został pojęty tak dogłębnie i ukazany w tylu aspektach. [...] *Pierścień Wielkiej Damy* skupia się niemal całkowicie na tej jednej sprawie, za to wydrąży ją w głąb<sup>14</sup>.

Maria Harrys jest przecież reprezentantką arystokracji. Nietrudno domyślić się, że Norwid, dokładny obserwator i analityk ówczesnej rzeczywistości, dostrzegł

<sup>14</sup> Tamże, s. 64.

proces upadku tej grupy społecznej. W dramacie pokazana jest pewna prawidłowość, która (zważywszy że *Pierścień Wielkiej Dany* napisany został w latach 70. XIX wieku) w niedługim czasie zaowocuje pojawieniem się postaw dekadencjonalnych, zainicjowanych właśnie przez arystokrację. Ów proces zaczyna się od utraty sfery *sacrum*, od jej zbanalizowania. Mając w pamięci typologię Baudrillarda dotyczącą rozwoju symulaków, można stwierdzić, że symbole religijne w utworze, takie jak Biblia, książeczka do nabożeństwa czy różaniec, nie odsyłają już do sfery *logos*, a tylko ją symulują. Co ciekawe, wyżej wspomniane symbole nie mogą już nawet próbować udawać związku z transcendencją. One oznaczają same siebie, są przedmiotami sprowadzonymi do rangi pustych rekwizytów.

Jednakże jest w dramacie Norwida jeden przedmiot, który dla prawie wszystkich bohaterów staje się przedmiotem sakralnym. Jest nim tytułowy pierścień Hrabiny. Akt trzeci rozpoczyna jego historia. Dla Marii jest on przedmiotem, nad którym wisi fatum. W rozmowie z Magdaleną Maria broni się przed zarzutami nieżyjącego męża, który traktował z pobłażaniem jej „pozorną niepamiętność i pozorną zabobonność”. O ile z pierwszej zdaje sobie sprawę, o tyle zaprzecza drugiej, tłumacząc Magdalenie, na czym polega klątwa wisząca nad tym przedmiotem. Otóż Hrabina ma silne przeczucie, że gdy pierścień zaginie, musi wydarzyć się jakaś katastrofa. Nie jest to jednak całkiem zabobonne i niewytłumaczalne przeczucie. Bowiem gdy Maria zgubiła wcześniej ów klejnot, miały miejsca dwa wydarzenia:

Jakiż związek ma pierścień z akacją,  
Którą wczora burza starła w piasek,  
Jakby śniegiem zasypując ścieżkę  
Kwiaty białymi?...  
– A oto właśnie teże chwili  
Odebrałam telegram...

(P V 227)

Zaginięcie pierścienia miało sprowokować dwa wydarzenia: spalenie krzewu akacji przez piorun i nadejście tajemniczego telegramu. Depeszę nadesłał Szeliga planujący odwiedzić Harrys. Hrabina jest zaniepokojona jego wizytą, ponieważ ich stosunki są dwuznaczne, a uczucie, jakim obdarzył ją Hrabia, uważa za niestosowne. Zniszczenie akacji należy traktować jako symboliczne ukazanie mocy pierścienia. To właśnie akacja zostaje posadzona na grobie mitycznego Hirama – budowniczego Świątyni Jerozolimskiej. Co więcej, zniszczony krzew zostaje w utworze przyrównany do śniegu, który w poetyce Norwidowskiej symbolizuje śmierć i martwość. Pierścień okazuje się więc przedmiotem, który unicestwia *sacrum*.

W utworze klejnot ginie jeszcze jeden raz i ten moment stanie się punktem kulminacyjnym. Sytuacja wymusi szereg kolejnych, które doprowadzą do zaręczyn Marii i Mak-Yksa właśnie tym klejnotem. Dramat wieńczy sztuczne ognie

układające się w formę dwóch pierścieni złączonych strzałą. Pierścień w utworze ma więc moc wiążącą dwa życia, jednakże biorąc pod uwagę ironiczność samego aktu zaręczyn, należy potraktować ów akt związania jako akt opresyjny, podkreślony przez symboliczne przebicie strzałą.

Zanim jednak dojdzie do pokazu sztucznych ogni, Magdalena ustala ze Sztukmistrzem kształt iluminacji; nie zgadzając się na jego banalne propozycje, ironicznie sugeruje, że może ognie powinny mieć kształt zer. Sztukmistrz na to odpowie: „My w sztuce nic «zerem» nie zowiemy, / Lecz: «pierścieniem»” (P V 255). Czy zatem to, co bohaterowie dramatu widzą w ostatniej scenie, która jest przypięciem wszystkich poprzednich wydarzeń w dramacie, to nie są tylko zera połączone strzałą? Czy w ten sposób pierścień, któremu Maria i pozostali bohaterowie przypisują tak wielkie znaczenie, nie okazuje się po prostu mało istotnym przedmiotem? Czy jego sakralizacja nie jest absurdem? W zasadzie tak. Norwid z właściwą sobie ironią piętnuje zabobonność Marii, pod którą ukrywa się jeszcze jedno znaczenie tytułowego klejnotu. Pierścień bowiem jest zerem nie tylko dlatego, że symuluje transcendencję. Jest nim też dlatego, że stanowi dowód jej upadku.

Ważnym elementem odbywającej się w salonie Wielkiej Damy zabawy pensjonarek staje się właśnie klejnot Hrabiny. Widząc go, goście zachwycają się pięknym dużym brylantem, który świeci „jakby błyskawicę kto nawłóczył –”. Diament w poezji Norwida jest symbolem szczególnym. Oto fragment wiersza z dramatu *Tyrtej*:

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,  
Wokoło lecą szmaty zapalone;  
Gorejąc, nie wiesz, czy? stawasz się wolny,  
Czy to, co twoje, ma być zatracone?

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,  
Co idzie w przepaść z burzą? – czy zostanie  
Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament,  
Wiekuiestego zwycięstwa zaranie!...

(P IV 459)

Diament w tym wierszu symbolizuje trwałość i wieczność. Dla poety wiąże się on ze zbawieniem, jest symbolem transcendencji, tego, co niezniszczalne i wieczne, podobnie jak gwiazda („gwiazdzisty dyjament”). Oszlifowany, staje się cennym brylantem, który podziwiają goście Hrabiny. Czy może być jednak czymś więcej, niż jedynie pięknym klejnotem?

Tylko Mak-Yks, który jako wrażliwy artysta służy Prawdzie, może dostrzec bezwartościowość pierścienia Marii. Powie wtedy: „Albowiem umarłym on klejnotem, / Świeci, ale zatrzymuje wartość...” (P V 273). Klejnot ten ma wartość tyl-



ko materialną, nie sakralną, a przypisywanie mu przez Hrabinę niemal demiurgicznej mocy sprawczej jest aktem bluźnierstwa, ponieważ tym samym oddaje ona hołd czemuś, co tylko parodiuje wieczność, czemuś z gruntu fałszywemu. Tym samym Maria i jej towarzysze oddają religijny hołd pustce, kiedy zachwycają się odnalezionym na żyrandolu pierścieniem, którego iluminacja jest tylko odbitym światłem płomieni świec.

### Teatralność

Nie bez powodu napisałem, że bohaterowie degradując przedmioty sakralne, zmieniają je w puste rekwizyty. Sfera transcendencji jest w dramacie tylko symulowana, odgrywana przez bohaterów. W *Pierścieniu Wielkiej Damy* Norwid mistrzowsko zastosował formułę teatru w teatrze i zrobił to daleko subtelniej niż we wcześniejszych swoich dramatach: *Aktorze* i *Za kulisami*. W fabule utworu nie pojawia się oddzielna scena, oddzielny spektakl, którego celem jest demaskacja bohaterów. Widz ogląda sztukę, w której bohaterowie nieustannie grają przed sobą nawzajem. W pierwszym akcie Mak-Yks gra przed Salome – nie wyjawia jej swojego stosunku do Marii, tylko go sugeruje. Podobnie jest w jego rozmowie z Szeligą. W akcie trzecim Szeliga i Magdalena grają przed sobą, dopiero pojawienie się rekwizytu – rękawiczki – ukazuje prawdę o uczuciu, jakim Szeligę darzy Magdalena.

By zrozumieć prawdziwe intencje bohaterów, niezbędne są odautorskie didaskalia i typowo sceniczne środki, takie jak sposób mówienia, tembr głosu, stosunek postaci do elementów przestrzennych i rekwizyty. Autor zadbał o znaczenie sposobu, w jaki aktorzy powinni interpretować swoje kwestie. To kolejny dowód na zmysł sceniczny Norwida. We wstępie Norwid poświęca osobny akapit środkom scenicznym, które powinny być stosowane w nowym gatunku dramatycznym, jakim miała być biała tragedia. Wiąże się to z subtelnością „cieniowania” właściwą Norwidowskim dramatom. Warto jednak pamiętać, w jakiej przestrzeni ulokowana została akcja utworu. Salon to miejsce nieustającego spektaklu, w którym gesty (zademonstrowanie przed Hrabimą pistoletu przez Mak-Yksa) i wypowiedzi są dwuznaczne.

Krzysztof Trybuś zauważa, że czas największej aktywności dramatopisarskiej Norwida przypada na lata 1862–1872 – okres rozkwitu i zmięczenia Drugiego Cesarstwa<sup>15</sup>. Jest to również czas panowania teatru bulwarowego, tzw. sztuki dobrej (*pièce bien faite*). Za jej początek należy uznać dramaty Eugène’a Scib’a, dla którego „kondycja ludzka była jedynie tematem dowcipnych komedii

<sup>15</sup> K. Trybuś, *Norwid w teatrze świata – kilka pytań*, „Studia Norwidiana” 1997–1998, z. 15–16, s. 18.

bulwarowych”<sup>16</sup>. Są to sztuki, w których kompozycja podporządkowana jest efektowi teatralnemu. Postaci są przerysowane i pozbawione głębi psychologicznej, a wątki przewidywalne i ujęte w sposób niemal mechaniczny. Według Trybusia sztuka dobrze zrobiona jest zjawiskiem niezwykle silnie zakorzenionym w kulturze Drugiego Cesarstwa<sup>17</sup>. To, co najbardziej musiało drażnić Norwida w ówczesnym teatrze francuskim, to postępująca degradacja bohaterów:

Wydaje się, że „biała tragedia” miała odzwierciedlać ten proces, ukazując go w krzywym zwierciadle ironii. Zamiast antycznych i romantycznych tytanów – cisi bohaterowie duchowej pracy. Zamiast wielkich wydarzeń – konwersacja. Zamiast wielkich przestrzeni i cudowności – przestrzeń salonu i ex-machina-Durejko<sup>18</sup>.

Biała tragedia miałaby zatem być próbą odświeżenia nie tylko teatru polskiego, ale również i sceny europejskiej. Utwory Norwida już nie tyle nie mieszczą się w ówczesnej konwencji, co „[p]rzekraczają tę konwencję we wszystkich wymiarach i kierunkach: bogactwem pomysłów scenicznych, bogactwem znaczeń, użyciem dramatycznym z gestu czy rekwizytu<sup>19</sup>”.

Teatralne uporządkowanie panujące w salonie Harrys zostaje rozbite w trzecim akcie, podczas przeszukiwania gości przez policję. Zaginięcie pierścienia zostaje przez Sędziego potraktowane absurdalnie – na wyrost, ale obnaży to, o czym wspomina w drugim akcie Magdalena:

Zaskoczona zostałaś zdarzeniem,  
Wychodzącym za porządek-dzienny  
I nie zanotowanym w książeczce –  
Świat albowiem nasz jest coś podobnym  
Do tych miernych artystów... co, ledwo  
Wyrobiwszy parę charakterów,  
Całą przyszłość sztuki chcą nakłonić  
Do zamknięcia się w ich korporacji!  
– Utyskują!... że Cezar Shakespeare’a  
Za wielki jest o głowę dla sceny...  
Alić kto od drugich chce postępu,  
Winien ciągle on sam postępować!...

(P V 236)

<sup>16</sup> M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 447.

<sup>17</sup> K. Trybuś, dz. cyt., s. 19.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 137.

Norwid przewrotnie zastosuje konwencję typową dla tragedii antycznej – wprowadzi na scenę *deus ex machina*. W dramacie jest nim Sędzia, przekonany, że swoimi działaniami doprowadził do szczęśliwego finału. Rzecz w tym, że zamiast przeciąć węzeł gordyjski narastających konfliktów, jeszcze bardziej je zintensyfikuje, niszcząc tym samym pozorne uporządkowanie salonu. Durejko jest postacią ważną dla konstrukcji dramatu, ponieważ pełni funkcję trickstera – istoty, której domeną jest chaos, niszczyciela zastanego porządku, niszczyciela, którego dzieło ma wyższy cel. Jest nim postęp. Trickster jest również postacią wnoszącą ze sobą komizm – jest błaznem. Podobnie jak w tragedii Szekspirowskiej, u Norwida pojawiają się – obok elementów tragicznych i patetycznych – elementy komiczne. Inna jednak będzie ich rola w białej tragedii. U Szekspira komizm rozładowywał napięcie, ale również ukazywał, że jest niezbędnym elementem życia, który może być medium rozważań filozoficznych w takim samym stopniu jak tragizm. Komizm Durejki rozbija powagę utworu. Jego nazwisko wielu czytelnikom zapewne skojarzy się z bliźniaczo brzmiącym nazwiskiem bohatera *Pana Tadeusza* – Domejka. Sędzia jest jednak pastiszem nie tyle na bohaterów utworu Mickiewicza, ile na ówczesnych czytelników, zafascynowanych twórczością autora *Ballad i romansów*, ale nieskłonnych do głębszej i krytycznej lektury jego dzieł. Durejko jako błazen wnosi na scenę o wiele więcej – katalizuje w sobie ironię, która jest kluczem do interpretacji utworu. Śmieszność Sędziego jest śmiesznością bohaterów, bo okazuje się silniejsza od ich powagi. To prymitywny, głupi, autorytarny Durejko jest zwycięzcą dramatu, a nie wrażliwy Mak-Yks, refleksyjny Szeliga czy delikatna Magdalena. W postaci Sędziego czai się groza, bowiem Norwid ukazuje, kto może zająć miejsce słabej moralnie i duchowo arystokracji. Autor w swej refleksji jest daleko bardziej pesymistyczny i... prawdopodobnie realistyczny. Nie wolno bowiem zapominać, kim tak naprawdę jest Sędzia. Jest postacią ohydną, łajdakiem gotowym upodlić Mak-Yksa tylko po to, by wspiąć się wyżej po drabinie społecznej. Jako istota amoralna okazuje się postacią najsilniejszą w ośmieszonym i zdegradowanym salonie.

Warto zadać sobie pytanie o to, co wyraża finalny pokłon, jaki Durejko składa sam sobie. Definiując swoją rolę jako *deus ex machina*, kreuje siebie na postać boską. Jego aspiracje sięgają bowiem o wiele dalej niż tylko awans społeczny. W ostateczności bowiem Sędzia zajmie miejsce Nietzscheańskiego Nic, czyli przestrzeń, która wcześniej była domeną Boga. Norwid daje czytelnikowi do zrozumienia, że natura nie znosi próżni – miejsce wypartego Absolutu musi zająć tyran. To dowód wielkiej przenikliwości autora *Promethidiona*. Człowiek aspirujący do roli Boga prędzej czy później stanie się potworem. Takim, jakim jest Durejko.

Skandal wprowadzi do domu Harrys zamieszanie, zburzy ustawioną w nim scenę. Żeby przywrócić utracony porządek, potrzebny będzie rytuał, starannie odegrany spektakl, który stanie się fundamentem odrodzonego salonu. Po

pierwsze musi on być silnie zakorzeniony w tradycji, a po wtóre powinien być możliwie patetyczny, by stworzyć pozory świętości. Im bardziej będzie sztuczny i teatralny, tym bardziej świętym będzie się wydawał. Jako element *sacrum* na scenę powraca pierścień i dochodzi do zaręczyn pomiędzy Mak-Yksem i Marią. Odrodzenie świata zostanie zwieńczone ogniami sztucznymi.

Ogień jest w tradycji żywiołem, który wszystkiemu daje początek, ale również wszystko kończy. W dramacie ogień jest sztuczny, czy to jako płomienny blask brylantu pierścienia, czy jako element finałowej iluminacji. W ten sposób autor pokazuje, że nic nie mogło ulec zmianie: opresyjny salonowy porządek nie kończy się ani nie powstaje nic nowego. Sam Durejko powie: „Wszystko to coś jak w komedii” – bohaterowie odegrali spektakl, a Sędzia spróbuje samemu sobie złożyć pokłon. Durejko wykonując ten metateatralny gest, udowadnia, że postaci dramatu są zarazem aktorami i widzami. Grają przed sobą, chcąc ukryć Nietzscheańską nicość, która pozostaje po śmierci Boga.

*Mateusz Grabowski*

**Norwid unknown – the death of God  
in the *The Ring of Great Lady***

(summary)

The article is an analysis of Norwid's work in terms of the theme of the Death of God. I focus on the proximity between Norwid's conclusions and Nietzsche and Heidegger's presumptions. According to the author of *The Joyful Wisdom*, dead God leaves Nothingness behind himself. The filling of this space is the major problem which the protagonists of the *Pierścień Wielkiej Damy* will face. Through dramatization of their behavior and downgrading religious objects to the role of props they will be an attempt at simulating transcendence. Norwid uses the conventions of a play within a play and *deus ex machina* ironically. It is irony that will become the basis for a new kind of drama, which originally a Norvidian white tragedy was supposed to be. *Pierścień Wielkiej Damy* is not only an attempt to at a deeper reflection on the crisis of metaphysics, but also to introduce new quality to European drama.