

Kazimierz Braun

Kulturowy wymiar "Za kulisami" Cypriana Norwida

Tematy i Konteksty nr 3 (8), 302-313

2013

Artykuł został 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.

Kazimierz Braun
University at Buffalo, USA

Kulturowy wymiar *Za kulisami* Cypriana Norwida¹

Widz w Teatro Apollo

„...I poczęło się grać pomiędzy publicznością a sceną...” – zaobserwował przenikliwie w *Białych kwiatach* Cyprian Norwid², patrząc na akcję sceniczną i reakcję na nią publiczności w rzymskim teatrze Apollo. Rozwińmy cały ten fascynujący i przedziwny obraz z *Białych kwiatów*. Znajdziemy w nim wiele odkrywczych obserwacji. Daje on przy tym ogromną czytelnością, estetyczną satysfakcję, radość. Passus ten, napisany językiem pięknym, wyszukany, polifoniczny, przekazuje treści i obrazy na kilku poziomach naraz. To zarówno perła literatury polskiej, jak też klucz do zrozumienia wielkiego dzieła, jakim jest *Za kulisami*.

Kiedy – o południu, wśród tłoku i gwaru, na wschodach od izby poselskiej wiodących śmiercią Cezara upadł minister Rossi³, a krew wstęgą krzywą od szyi⁴ mu się na ścianę zatoczyła, do odpasanej szarfy podobna... nadszedł po niewielu godzinach i on harmonijny wieczór włoski [...].

Minister miał być zwyczaj w znanym kącie łoża, czerwonym aksamitem wybitej, jemu tylko należnej, w teatrze o spóźnionej godzinie siadywać; a ktokolwiek uczęszczał na operę, pamiętał mimowolnie, że medalowej czystości rysów profil, z wiadomej strony, od wchodu do sali, o pewnej godzinie należy mu się widzieć. Nocy tej [...] czemu grano p o p i e r w s z y r a z [to podkreślenie i następne pochodzi od Norwida] na operę przerobionego *Macbetha*... to kazuistyczne tylko dziejów teatru filiacje wytłumaczyć by [...] może i potrafiły.

¹ Niniejszy artykuł stanowi fragment książki *Mój teatr Norwida*, przygotowywanej do druku przez Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

² C. Norwid, *Białe kwiaty* [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, t. 6, Warszawa 1971, s. 195. W dalszym ciągu artykułu będę cytował Norwida zgodnie z tym wydaniem, oznaczając w przypisie skrótem PW.

³ Pellegrino Rossi, zamordowany 15 listopada 1848 r. Rossi był uczonym, politykiem, dyplomata, doradcą papieża Piusa IX, który jego śmierć skomentował słowami: „Hrabia Rossi zmarł jako męczennik służby publicznej”.

⁴ Rossi zginął od ciosu sztyletem w szyję zadanego mu przez spiskowca z szeregów tajnej organizacji zmierzającej do obalenia Państwa Kościelnego.

Pamiętam — że przez ciche, bez pieśni i mandorlinów, i rozmów zazwyczaj różnych, ulice — może i nie ja jeden dlatego udałem się do teatru, aby publiczność widzieć...⁵

Przerwę na chwilę cytowanie Norwidowskiej narracji, abyśmy dokładnie rozejrzeli się po jej realiach. Oto Cyprian Norwid tego dnia, a było to 15 listopada 1848 r., jest na przedstawieniu opery Giuseppe Verdiego *Macbeth*⁶ w rzymskim Teatro Apollo. Był to wielki teatr, zbudowany⁷ w 1795 r. Był typową włoską konstrukcją z końca XVIII w., wedle wzorów barokowych. Miał ogromną scenę pudełkową wyposażoną obficie w maszynię do otwartych zmian dekoracji, a przed nią duży orkiestron dla kilkudziesięciu instrumentalistów. Widownia miała kształt podkowy. Na parterze było dwadzieścia rzędów po czterdzieści foteli w każdym. Parter był okolony sześcioma kondygnacjami łóż. Było ich łącznie 120, każda mieściła 4–5 fotelików, a widzowie stawali też czasem za nimi. Dodatkowo w ramie scenicznej były trzy poziomy łóż. Łącznie publiczność mogła liczyć do dwóch tysięcy ludzi.

Norwid pierwszy raz był w Rzymie w 1844 r. W czasie kolejnych pobytów, znaczących rozwijającym się — głównie w jego wyobraźni — romansem z Marią Kalergis, oraz w antraktach między tymi pobytami, gdy podróżował po Europie, przeżył wiele. Już był pruskim więźniem stanu w Berlinie (około miesiąca: koniec czerwca — koniec lipca 1846), gdzie trwale ucierpiało jego zdrowie, zwłaszcza słuch; już poróżnił się z Mickiewiczem (w marcu 1848); już stawał w obronie papieża Piusa IX i miał u niego audiencję (w kwietniu 1848), co wycisnęło na jego psychice niezatarty ślad. Już wtedy, acz nigdy niebogaty, zaczął odczuwać coraz większe trudności materialne. To tylko parę okrucichów z jego biografii tamtych lat, zgarniętych tu, aby zobaczyć wśród tłumu rzymskich widzów wykwintnie ubranego (już w Warszawie zwano go „strojnisiem”), przystojnego, bladego, szczupłego młodzieńca (miał wtedy 27 lat), który jest wrażliwym poetą, początkującym dramatopisarzem, adeptem malarstwa, oryginalnym myślicielem. Wróćmy wraz z nim do teatru Apollo.

W miarę [...] jak opera przez treść swą w dramę i tragedię przechodzić z czasem zaczynała, pusta łoża ministra Rossi, nie oświecona jako inne (iż familijna była), ciemnopurpurowe, aksamitne wnętrze swoje ku światłu, jak wielka rana, odmykając, uprzedziła wrażeniem magiczną oną Shakespeare’owskiej tragedii chwilę, kiedy cień zasztyletowanego Banka na pustym krześle przy uczcie teatralnej zasiadać ma...

I poczęło się grać pomiędzy publicznością a sceną to, co Shakespeare w *Hamlecie* obmyślił był, aby zagrać komedię na dworze, scenę na scenie dając... i kto wtedy publiczność a scenę

⁵ PW, t. 6, s. 194.

⁶ *Macbeth*, opera: muzyka Giuseppe Verdi, libretto Francesco Mario Piave wg Shakespeare’a. Premiera pod batutą kompozytora odbyła się 14 marca 1847 r. w Teatro della Pergola we Florencji.

⁷ Zbudowany w oparciu o istniejący tam od 1670 r. Teatro Tordionona, który w 1795 r. został radykalnie powiększony i otrzymał nazwę Teatro Apollo. Teatr ten istniał do 1888 r. W 1925 r. na tym miejscu wzniesiono fontannę z białego marmuru upamiętniającą Teatro Apollo, który był jednym z ważniejszych ośrodków życia artystycznego Rzymu w XIX w. Tu odbyły się prapremiery *Trubadura* (1853) i *Balu maskowego* (1859) Verdiego.

widzieć tam przyszedł był, to w czasie, kiedy aktor Banka cień przedstawiający wnika z trapy swej, ranę czerwoną pokazując, znajdował się sam pomiędzy teatru pełnią a pustką łoży ministra, jako Hamlet u nóg Ofelii... i nie dowierzał sobie sam, że widzem przytomnym jest, albo: i tu, i tam Shakespeare'a tylko aktorów grających widząc, baczył, azali sam jeden Shakespeare chyba widzem prywatnym gdzie nie stoi...⁸

Norwid przyszedł do teatru, aby „publiczność widzieć”. Skąd na tę publiczność patrzył? To ważne dla zrozumienia, jak mógł zobaczyć i odczuć owo napięcie między sceną a widownią i między pustą łożą zamordowanego polityka a resztą widowni. W tamtych czasach publiczność nawiedzająca teatry z licznymi kondygnacjami łoż była ściśle zhierarchizowana. Parter i łoże parteru wypełniało najbogatsze mieszczaństwo; łoże pierwszego piętra zajmowała, z reguły w abonamencie rocznym, arystokracja (na tym poziomie była też łoża królewska); łoże drugiego piętra wynajmowało mieszczaństwo, już nie tak bogate jak na pierwszym piętrze. Miejsca w fotelach i krzesłach wyższych pięter można było nabywać w kasie; miały malejące ceny; „paradyz” lub „jaskółka” ostatniego piętra wyposażone były tylko w ławy. Wpuszczano tam również publiczność na miejsca stojące, najtańsze.

W Teatro Apollo, podobnie jak w mediolańskim Teatro alla Scala (słynna opera), nie było „paradyzu” dla pospółstwa, bo to były teatry elitarne. Na ostatnim piętrze były tam, podobnie jak niżej, także łoże z krzesłami, ale wstawiano do nich również stołki i wpuszczano widzów stojących. Hrabia minister Pellegrino Rossi musiał mieć stałą łożę na pierwszym piętrze, niedaleko sceny. Natomiast Norwid mógł zakupić krzesło w łoży trzeciego lub wyższego piętra, po drugiej stronie podkowy widowni, a więc właściwie naprzeciwko łoży ministra, tylko wyżej. Mógł mieć stamtąd potrójny widok: na wprost i poniżej widział pustą łożę Rossiego, po jednej stronie miał scenę, po drugiej resztę ogromnej widowni. Więc punkt obserwacyjny zarówno sceny, jak widowni, miał doskonały. Jak wynika z jego relacji – był tam zapewne nie po raz pierwszy.

A przyszedł tego wieczora do teatru, „aby publiczność widzieć”. Postąpił jak Hamlet, który obserwuje i komentuje przedstawienie *Zabójstwa Gonzagi*, a zarazem obserwuje i komentuje reakcję, zachowanie widzów, w tym widza dlań najważniejszego, Króla, którego przedstawienie demaskuje jako mordercę. Podobnie Norwid jest widzem granego przez aktorów na scenie *Macbetha*, ale równym, może większym zainteresowaniem darzy widzów. Uświadamia sobie, że pomiędzy publicznością a sceną rozgrywa się wielopłaszczyznowy dramat, równoległe bowiem z tym, co „gra się” pomiędzy aktorami uczestniczącymi w akcji *Macbetha* („na operę przerobionego”) i widzami tego widowiska, rozgrywa się drugi dramat, ten zaś bez słów czy też śpiewu: pomiędzy pustą łożą zamordowanego ministra a pełną ludzi widownią. Uczestnicy uczt, na której pojawia się duch zamordowanego Banka, nie widzą go. Nie widzą także ducha zamordowanego ministra Rossiego widzowie teatralni. Ale Banko pojawia się jednak na uczcie i widzą

⁸ PW, t. 6, s. 194–195.

go uczestnicy widowiska. Czyżby i Rossi miał się w swej łoży za chwilę pojawić? Napięcie rośnie, gra się wzmacnia. I choć ani duch Rossiego, ani żaden aktor przedstawiający go nie pojawia się, jednak pusta łoża ministra staje się źródłem porażającej energii. Emanuje tragizmem. I ku niej biegną myśli i uczucia widzów. Między pustą łożą a pełną widownią toczy się gra. Przewyższająca swą intensywnością grę rozgrywaną się pomiędzy aktorami *Macbetha* i widzami teatru Apollo.

Są więc te trzy płaszczyzny gry:

- Akcja teatralna rozgrywaną się na scenie, w której pojawia się grany przez aktora zamordowany król, odbierana przez teatralnych widzów zgromadzonych na widowni – to obieg teatralny, interakcja między rzeczywistymi aktorami i widzami.
- Akcja rozgrywaną się na widowni, pomiędzy ogółem widzów a pustą łożą zamordowanego, w której pojawia się, acz tylko w wyobraźni widzów, on sam, zamordowany minister – to obieg realny, choć dokonujący się tylko w sferze wyobraźni i emocji, interakcja między widzami a pustą łożą; ta pusta łoża staje się w tym obiegu jakby drugą sceną teatru.
- Akcja okołoteatralna (dziejąca się wokół sceny i wokół widowni, wokół całego gmachu teatru), w której biorą udział wszyscy ludzie w jakiś sposób zamieszani w rozgrywane się wypadki, dotknięci morderstwem dokonany na polityku, osobie publicznej, szeroko znanej, w tym na pewno także licznym widzom *Macbetha*. Ta akcja rozgrywa się w całym Rzymie, promieniuje na Włochy, na Europę. To obieg kulturowy najszerszy, ogólny, mający swe centrum w teatrze, ale przekraczający jego mury, rezonujący daleko.

Dla wrażliwego i inteligentnego obserwatora wypadków rzeczywistych i teatralnych – jakim był Norwid – płaszczyzny te łączą się i przenikają. Są zarazem grą, jak realnością.

Norwid odróżnia i niejako segreguje te trzy obiegi kulturowe, a zarazem widzi ich powiązania, zależności, wzajemne wpływy. Słowami: „i kto wtedy publiczność a scenę widzieć tam przyszedł był [...], nie dowierzał sobie sam, że widzem przytomnym jest, albo: i tu, i tam Shakespeare’a tylko aktorów grających widząc, baczył, azali sam jeden Shakespeare chyba widzem prywatnym gdzie nie stoi...” wskazuje, że oczami wyobraźni widzi samego Shakespeare’a obserwującego to straszne napięcie między publicznością i sceną, między publicznością i pustą łożą. I jeszcze więcej: sam siebie niejako „obsadza” w postaci Shakespeare’a – obserwatora i uczestnika tego napięcia.

Omegitt w Teatrze Narodowym

Po latach, pisząc *Za kulisami* w tej samej sytuacji, wręcz w tym samym punkcie obiegu kulturowego i wszystkich dramatycznych napięć, stawia bohatera *Za kulisami*, Omegitta. Napisał on sztukę pod tytułem *Tyrtej*.

Jest ona grana na scenie teatru w Warszawie. Omegitt przybywa do teatru, ogląda przedstawienie swej sztuki.

Konieczne są tu dwie dygresje.

Po pierwsze: ten warszawski teatr (oczywiście, że warszawski, to wynika z *Dedykacji*) to Teatr Narodowy. Teatr ten w czasie, gdy Norwid umieścił w nim akcję swego dramatu, nosił nazwę Teatr Rozmaitości. Nazwa Teatr Narodowy została zakazana – wraz z innymi, polskimi, narodowymi nazwami, symbolami i pamiątkami, przez rosyjskiego zaborcę po przegranym przez Polaków powstaniu listopadowym. Norwid był w Warszawie, gdy nowy gmach Teatru Narodowego budowano (od końca lat 20. XIX wieku), a potem był także świadkiem otwarcia go (w 1833 r.) i owych manipulacji prowadzących do wymazania jego właściwej nazwy, Teatr Narodowy, i przyjęcia nazwy Teatr Rozmaitości⁹.

Akcję swej sztuki o narodowym poecie Tyrteuszu i jego losach umieścił jednak nie w jakimś „Teatrze Rozmaitości”, ale w Teatrze Narodowym. To przypomnienie otwiera dodatkowe pole do refleksji na temat politycznego podtekstu *Za kulisami*. Sztuka ta została napisana przecież w trakcie tłęcego się jeszcze powstania styczniowego i już trwających, straszliwych represji rosyjskich, zemsty na jego uczestnikach. Nie możemy podejmować dyskusji na ten temat, bo to cały ogromny, nowy temat, ale jego istnienie musiało zostać zasygnalizowane.

Po drugie: nie można nie przypomnieć sobie – po raz kolejny – jak bardzo pragnął Norwid zaistnieć praktycznie jako autor dramatyczny, jak bardzo chciał, aby jego sztuki były grane w polskich teatrach. *Aktora* proponował dyrekcji Teatru Rozmaitości, a potem Teatru Polskiego we Lwowie. Bez rezultatu. *Pierścień wielkiej damy* wysłał na konkurs dramatopisarski do Krakowa. Jury nawet go nie zauważyło.

Struktura *Za kulisami*

Nie wiemy, jak zostałyby definitywnie zbudowana konstrukcja *Za kulisami* przez autora. Nie wiemy tego po prostu dlatego, że utwór dotarł do „późnych wnuków” znacznie zdefektowany, a także dlatego, że – zapewne

⁹ O nazwie Teatru Narodowego por. K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin 2001, s. 80. Reasumując krótko: Teatr Narodowy miał siedzibę na placu Krasińskich od 1779 do 1833 r. W 1829 r. w Gmachu Towarzystwa Dobroczynności przy Krakowskim Przedmieściu otwarto małą scenę z lekkim repertuarem i nazwano ją Teatrem Rozmaitości. (Tam umieścił Wyspiański jedną ze scen *Nocy listopadowej*). W tym czasie trwała już budowa nowej siedziby Teatru Narodowego. Nową budowlę nazwano Teatrem Wielkim i otwarto ją 24 lutego 1833 r. Do Sal Redutowych Teatru Wielkiego przeniesiono Teatr Rozmaitości. W 1836 r. otwarto w jego skrzydle drugą, dużą salę i nazwano ją Teatrem Rozmaitości, likwidując scenę w Salach Redutowych. Teatr Rozmaitości był więc de facto Teatrem Narodowym dramatu, podczas gdy wielka sala Teatru Wielkiego była de facto Teatrem Narodowym opery.

– Norwid sam nigdy nie ukończył nad nim pracy. Pisał swe dzieło w latach 1865–1869.

Zachowane sceny i fragmenty *Za kulisami* oraz *Tyrteja* opublikował po raz pierwszy ogromnie zasłużony wydawca Norwida, Zenon Przesmycki, w 1912 roku. Był to zapis jego znalezisk, a nie próba rekonstrukcji uszkodzonego dzieła. Takiej próby dokonał po raz pierwszy Wilam Horzyca, wielki inscenizator, znawca, miłośnik i propagator Norwida. Objąwszy po wojnie dyrekcję Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu (obecnie jest to teatr jego imienia, Teatr im. Wilama Horzycy), wystawił w 1946 roku *Za kulisami* w swoim opracowaniu tekstu, inscenizacji i reżyserii¹⁰. Powtórzył to opracowanie i inscenizację w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1959 roku¹¹.

Horzyca, czołowy, obok Leona Schillera, inscenizator lat 30., reprezentował koncepcję teatru monumentalnego, „wizyjnego”, jako realizacji romantycznego testamentu w połączeniu z „teatrem inscenizacji” Wielkiej Reformy. Teatr ten w Europie miał za patronów Adolpha Appię w scenografii, Gordona Craiga w inscenizacji, Maxa Reinhardta w dziedzinie operowania tłumem, światłem i nastrojem. Jego antenatami byli Meiningeńczycy i Wagner. W Polsce zaś Mickiewicz, który w Collège de France w 1843 r. sformułował ideę teatru wielkich idei, wizji i poezji, a egzekutorem Wyspiański, wizjoner „teatru ogromnego”.

Inscenizując *Za kulisami*, Horzyca zinterpretował ten dramat jako ogniwo tej właśnie tradycji, a Norwida uznał za romantyka i wizjonera¹². Zagrał najpierw sceny balowe *Za kulisami*, a potem sceny *Tyrteja*. Wykroił też z ocalałych fragmentów krótki epilog. Uznał *Tyrteja* za przelotną wizję gości zgromadzonych na balu *Za kulisami*. W tym układzie od początku akcji trwał bal reductowy, a pod jego koniec zgromadzonym reprezentantom zakłamania i fałszu ukazywała się wizja prawdy w postaci Chóru Parthenian, a potem dialogów Tyrteusza z Egeiną. Wizja znikiała, nie pozostawiając na balowiczach żadnego wrażenia. Jak pisał Horzyca w programach swoich przedstawień, toruńskiego i warszawskiego: „Wszystko to, co zjawilo się tu, potężne i głębokie, gdzieś, jakoś przeminęło, nie pozostawiając po sobie śladu w sercach i umysłach motylowego społeczeństwa maskaradowego. Jakby nic nie pozostało nawet w świadomości piekielnych maseczek. Boć to była przecież przykra wizja balowiczów, a wiadomo, że wizja, poezja, myśl nie liczą się”. Widowisko Horzycy zawierało tę rzeczywiście wielką, potężną i piękną scenę – wtargnięcia Chóru Parthenian do sali balowej. Nie posługiwało się jednak ulubioną przez Norwida, i w *Za kulisami* wyko-

¹⁰ *Za kulisami*, Teatr Ziemi Pomorskiej, Toruń, 21 grudnia 1946. Opracowanie tekstu i reżyseria Wilam Horzyca, scenografia Lech Torwid.

¹¹ *Za kulisami*, Teatr Narodowy, Warszawa, 14 marca 1959 (premiera pośmiertna, Horzyca zmarł 2 marca 1959 r.). Opracowanie tekstu i reżyseria Wilam Horzyca, scenografia Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski. Wraz z *Miłością czystą u kąpieli morskich* na „Levé de rideau”.

¹² Nie mamy tu możliwości podejmować dyskusji nad – błędnym moim zdaniem – włączeniem *Za kulisami* do romantyzmu.

rzystaną w znakomity sposób, konstrukcją „teatru w teatrze”. Spektakl Horzycy miał momenty o niezwyklej sile wyrazu, jednak nie przekonał do Norwida-dramatopisarza. Był w istocie nakładaniem mu szat „dla kogo innego utrafiionych”¹³.

Adaptacja Horzycy nie brała pod uwagę, że przecież – co zapisane jest przez autora i co jest zawarte w akcji – pierwsza scena balu readowego odbywa się w przerwie między drugą a trzecią częścią widowiska *Tyrteja* granego w czasie tegoż balu. Ta pierwsza scena *Za kulisami* jest w jednoznaczny sposób właśnie sceną antraktową.

- Glückschnell, przedsiębiorca teatralny, zwierza się Polakowi (jednej z postaci) z kłopotów, jakie dla niego wynikają z negatywnej reakcji publiczności na widowisko *Tyrteja*. Pocięsza się jednak, że „może jako tako dramat dotrzyma, a potem to się zatrę, jak ruszą do różnych komedyjek, przeplatanych gdzieniegdzie baletem i kupletem”. A więc widowisko dramatu nie zostało jeszcze zakończone.
- Domino I mówi, że „Anonim się końcem końców wydaje, częstokroć przed zamknięciem widowiska”, z czego wynika, że zebrani już wiedzą, kim jest anonimowy autor *Tyrteja*, wiedzą, że jest to Omegitt, ale zarazem jasne jest, że widowisko nie jest jeszcze „zamknięte”.
- Lia, w dialogu z Emmą, tak uzasadnia swą obecność w teatrze już w czasie antraktu pomiędzy aktem I i II widowiska, a nawet wcześniej, już w czasie trwania aktu II. (Jak wiadomo, zwyczajem arystokracji, dobrze Norwidowi znanym, było w tamtych czasach przybywanie do teatru w trakcie widowiska.) „Czyż należna kobiecie godność nie nakazywała mi umieć przyjąć tak mało spodziewanej prośby [o zwłokę w ogłoszeniu zaręczyn], owszem [...] uznałam za konieczne nie uchylać się od zabawy, jakkolwiek bardzo dla mnie ironicznej, nie przybyłam umyślnie ku końcowi widowiska i maskarady – owszem, zaraz na początku drugiego aktu [podkreślenie Norwida] tej dziwnej dramy...”
- A teraz właśnie ten drugi akt się skończył. Trwa przerwa. Lec po chwili do Lii i Emmy zbliża się Glückschnell i zaprasza obie panie na widownię: „wkrótce bowiem dzwonek nas powoła, ażebyśmy się cieszyli ustępem trzecim widowiska”. Istotnie, „słychać dzwonek” i wszyscy „zdążają” na widownię.

W strukturze całości sztuki Norwida następuje teraz trzeci akt owej „dziwnej dramy”. A więc trzeci akt *Tyrteja*, zawierający sceny ateńskie i spartańskie. Kończy się on gwizdami widzów: „słychać orkięstrę i mocny świst, tudzież hałas wychodzącego tłumu”. I dalej wszystko to, co dzieje się i mówi w tej scenie (drugiej scenie balowej), dzieje się po zakończeniu widowiska *Tyrteja*.

- Glückschnell, który wychodzi z sali teatralnej wraz z innymi widzami, mówi: „Przyznam się, że fiasko, jakiego na życiu nie pamiętam!” I zaraz

¹³ PW, t. 5, s. 187.

potem: „Kilka jeszcze kroków za krytykiem pozwól mi, Pani, zrobić... może uroni parę słów z tego co o widowisku dzisiejszym mamy czytać i sądzić”.

Recenzje i cenzurki wystawia się zazwyczaj po zakończonym spektaklu.

- Omegitt: „I jako myślałem, stało się” – sztuka została wygwizdana.
- Felieton: „każda nowinka mię ucieża – każda nowinka!... począwszy od dramatu nowego *Tyrteja* (wyświstanego właśnie obok)...”
- Diogenes: „A wyświstany Tyrteju, gdyby po tysiącach lat znalazł się tu, cóż oglądałby lub zagał na maskaradzie żywota?”

Co to było za widowisko, „wyświstane” właśnie? Oczywiście, *Tyrteja* autorstwa Omegitta. A więc konstrukcja konsekwentna i przejrzysta, a przy tym zarówno realistyczna w następstwie zdarzeń, jak poetycka w zdarzeń zestawianiu. Konstrukcja „teatru w teatrze”. W zachowanych fragmentach „teatr” i „teatr w teatrze” przeplatają się:

- Teatr – akcja dzieje się w „izbie” Omegitta. Po niej następuje Prolog I: Omegitt i Quidam wychodzą do teatru; następuje Prolog II: Omegitt i Quidam przybywają do teatru. Tutaj, na planie teatru umieścił Norwid dwa wiersze: *W pamiętniku* („Czy popiół tylko zostanie i zamęt...”) oraz *Dedykacja* („Dlatego, Tobie, o! Warszawo...”).
- Teatr w teatrze – widowisko na scenie: zakończenie II aktu *Tyrteja* – wypędzenie Parthenian.
- Teatr – akcja we foyer teatru: antrakt. Scena I *Za kulisami*. Zawijają się intrygi związane z ewentualnymi zaręczynami Omegitta z Lią.
- Teatr w teatrze – widowisko na scenie. Sceny I, II, III, IV (aczkolwiek zdefektowane) tworzą akt III *Tyrteja*. Tyrteusz zostaje wybrany przez wyrocznie delficką na wodza Sparty, co zostaje triumfalnie ogłoszone w Atenach. Egeia przyjmuje miłość Tyrteusza i przysięga mu wierność na zawsze. Sparta odrzuca przywództwo Tyrteusza.
- Teatr – akcja we foyer teatru, w salach rezydualnych. Sceny II, III, IV *Za kulisami*. Nazwisko autora *Tyrteja*, Omegitta, zostaje ujawnione. To on jest autorem sztuki, która poniosła „fiasko, jakiego na życiu nie pamiętam”, jak powiedział Glückschnell. W wyniku tego Lia, czując się skompromitowana, zrywa planowane zaręczyny z Omegitem i oddaje rękę Sofistoffowi. Goście rezydualni wyszydzą Omegitta. Odjeżdża on z teatru, zapewne w ogóle z kraju.

Z syntezy obu planów wynika całość akcji i myśl dramatu. Konstrukcja „teatru w teatrze” tkwi immanentnie w zachowanym tekście. Pozwala też zrekonstruować całą akcję, mimo znacznych, zapewne, uszkodzeń rękopisu. Oparłem się na niej, pracując trzykrotnie nad *Za kulisami*¹⁴. Przyjąłem też konsekwentnie stosowany przez Norwida tytuł całości – *Za kulisami*. Tak też tytułowane były moje przedstawienia tej sztuki.

¹⁴ 1. Praca wstępna na Wydział Reżyserii PWST w Warszawie (1958), 2. Scenariusz widowiska telewizyjnego, Teatr Telewizji, Warszawa (1966), 3. Teatr im. J. Słowackiego, Kraków (1970). Taka sama konstrukcja przedstawiona jest i umotywowana w mojej książce *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, PIW, Warszawa 1971.

Notabene: Wielki znawca i edytor Norwida, Juliusz Wiktor Gomulicki, którego radziłem się wielokrotnie, „zatwierdził” niejako ten tytuł dla wszystkich łącznie ocalałych scen. Gomulicki określał ten utwór jednak jako „dyptyk”. W ślad za nim poszło zarówno wielu badaczy, jak popularyzatorów. „Dyptyk” podkreśla złożoność utworu, ale zarazem jakby go rozłamuje. A przecież wszystko wskazuje na to, że Norwid pragnął stworzyć jedno dzieło, które mówi o współczesności (jego współczesności) nie tylko poprzez zestawienie jej z historią antyczną, ale przez nierozzerwalne ich związanie. Więc nie sądzę, aby myślą Norwida było napisanie „dyptyku”. Przecież o *Hamlecie*, w obrębie którego grane jest *Zabójstwo Gonzagi*, nie mówimy, że to „dyptyk”, a *Dwóch teatrów* Jerzego Szaniawskiego nie nazywamy „tryptykiem”, choć cały ich drugi akt wypełniają dwie jednoaktówki, *Matka* i *Powódź*, usytuowane w strukturze „teatru w teatrze”. Tytuł *Za kulisami* dla całości tego złożonego utworu podkreśla jego jedność ideową, treściową i konstrukcyjną. Jak wiadomo, Norwid fascynował się strukturą „teatru w teatrze”, czego dowód znajdujemy w cytowanym tu fragmencie *Białych kwiatów*; poza *Za kulisami* wykorzystał ją w *Aktorze*, odwoływał się do nich w wierszach¹⁵.

Norwid pomiędzy kulturami

Rozmyślając nad swoim własnym życiem i swoim własnym odrzuceniem, obserwując współczesne kultury i cywilizacje, znając dobrze dramaturgię światową, Norwid powziął pomysł usytuowana swego dramatu na „dwukrańcowych szlakach krajów i dziejów”, w starożytnej Grecji i we współczesnej sobie Europie. Postanowił niejako sprawdzić, czy dziewiętnastowieczna Europa jest w stanie wyciągnąć lekcję ze zdarzeń, które rozegrały się przeszło 25 wieków wcześniej w Atenach i Sparcie.

W dawnych czasach przekazywano sobie wieści ogniami zapalanymi na wzgórzach. Norwid rozpala wielki znicz w starożytnej Grecji i patrzy, czy na ten sygnał zapali się znicz we współczesnej mu Europie. W Grecji jasno zapłonęła wola poety – wola spełnienia obowiązku, wykonania posłannictwa wbrew wszystkim i wszystkiemu, oraz rozjarzyła się miłość kobiety, miłość bezwarunkowa, bezgraniczna. W Europie XIX wieku na sygnały te nie było odzewu. Nie zostały przyjęte. Pojawiło się tylko jakby krzywe lustro, w którym inny poeta, Omegitt, zobaczył swoją wolę służby zmarnowaną, podeptaną. Natomiast ofiarna miłość kobiety, która płonęła tam – tutaj wydała tylko popiół. Tam poeta został przyjęty przez swój kraj i przez kobietę, choć odrzucony przez kraj, któremu chciał dopomóc. Tutaj poeta został odrzucony podwójnie – przez społeczeństwo i przez kobietę.

¹⁵ Por. rozdział *Żywiol teatralny w twórczości Norwida* w mojej książce *Cypriana Norwida teatr bez teatru...*, s. 11–54, oraz K. Wyka, *Cyprian Norwid poeta i sztukmistrz*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1948.

Zasadniczy konflikt *Za kulisami* rozgrywa się w sferze idei i wartości. Jest to konflikt etosu indywidualizmu z zasadami, jakimi kieruje się stado, tłum, motłoch. Jest to również konflikt kultury w jednym z jej najwznioślejszych przejawów, poezji, z materialistyczną, militarystyczną i amoralną cywilizacją. Jest to wreszcie starcie miłości i wynikającej z niej gotowości do służby i niesienia pomocy, z takimi antywartościami, jakimi są nienawiść, samolubstwo, ksenofobia, lekceważenie artystów, pomiatanie myślicielami, pogarda dla kalectwa.

Konflikt ten personifikują z jednej strony, na planie współczesnym, Omegitt: poeta, dramatopisarz, myśliciel, potencjalny przywódca, a także podróżnik, który „przemierzył oceany” i kontynenty, zna świat. Na planie zaś antycznym, Tyrteusz: poeta, przez bogów wybrany na wodza, a przy tym człowiek fizycznie słaby, ułomny. Wyrazicielką wartości wyższych jest także kobieta, Egeina, która gotowa jest ponieść dla ukochanego wszelkie ofiary. Po tej samej stronie sytuuje się również ateński Areopag, który przyjął i wykonuje wyrocznię wskazującą Tyrteusza na wodza.

(Zastanawia, że jako bohatera swej sztuki wybrał Norwid poetę-patriotę, poetę-bojownika, choć sam był zawsze krytyczny wobec patriotycznych porywów i powstań. Głosił, że nie krew wylewana za naród, ale praca dla dobra narodu jest wartością najważniejszą.)

Z drugiej strony dramatycznego konfliktu, na planie współczesnym, antagonistą Omegitta jest Sofistoff: urzędnik zaborczej administracji (choć nie jest to wskazane palcem, ale co oczywiste, administracji rosyjskiej w Polsce) oraz Lia, kobieta, dla której ważniejsza jest opinia i układy „świata”, „salonu”, „środowiska” niżli osobowość starającego się o jej rękę mężczyzny. Oponentem Omegitta jest także ogół, zbiorowość reprezentowana przez uczestników reductowego balu maskowego. Kto jest na tym balu? Po pierwsze, policja jawna i tajna, szpiedzy i konspiratorzy, służący i kelnerzy (prawdziwi i fałszywi); po drugie, arystokraci, dyplomaci, finansisci; po trzecie, „sfery artystyczne” – literaci, krytycy teatralni, śpiewacy, muzycy; po czwarte, liczni młodzi i starzy balowicze, w większości ukryci za maskami.

Na planie antycznym antagonistą Tyrteusza jest Hieroplit, żołdak, ale „swój”, wyznający i praktykujący te same wartości, co jego współziomkowie, a więc ogół Spartan i reprezentujące ich władze. Sparta odsuwa Tyrteusza od dowództwa.

W *Za kulisami* Norwid obserwował i badał – i teatr, i kulturę. W teatrze wykrył ogromną moc budowania i demonstrowania modeli obiegów kulturowych. W kulturze starożytnej Grecji odkrył drożność wymiany myśli i uczuć między poetą-przywódcą a jego krajem i ukochaną przezeń kobietą oraz niemożliwość porozumienia między reprezentantem wysokiej kultury (Atenami) a społeczeństwem cywilizacyjnie spetryfikowanym (Spartą) – „Lud ten cały zzeleźniał”, ocenia Spartan Tyrteusz; w Sparcie ceniona jest tylko sprawność fizyczna i umiejętność walki. We współczesnej sobie

Europie Norwid wykrył atrofię kultury: pisarz-mysliciel nie może się porozumieć z ogółem, a ogół nie potrafi przyjąć, zrozumieć jego myśli; a także: wartościowy człowiek nie znajduje zrozumienia u kobiety, którą kocha, a ta kobieta nie jest w stanie wyzwolić się z gorsetu konwencji i mód, aby zrozumieć jego.

Zacytowana na wstępie mych rozważań obserwacja Norwida: „I poczęło się grać między publicznością a sceną...” celnie dociera do samego rdzenia teatru, a zarazem do istoty obiegu kulturowego. Warto przy tym zauważyć (czynię to nie pierwszy raz), że strukturalny model obiegu kulturowego i tego, co dzieje się w teatrze, są takie same: następuje wymiana, interakcja, wzajemne obdarzanie się darami, wartościami, informacjami, a są to dary duchowe i zmysłowe. Warta przypomnienia jest ta tajemnicza tożsamość – z punktu widzenia mechanizmów, procesów, struktur – teatru i kultury¹⁶.

W obrębie teatru – który przecież należy do sfery kultury – komunikacyjna wymiana/interakcja ma zawsze charakter międzyludzki, jest bezpośrednia, a zarazem wzbogacona o wartości estetyczne i etyczne. Elementarne w teatrze jest zawsze właśnie to komunikowanie się aktorów z widzami i vice versa. Komunikacja w teatrze dokonuje się przede wszystkim w wymiarze duchowym, w sferze sztuki, najczęściej przy pomocy słowa (choć nie zawsze), muzyki, dźwięku, układu przestrzeni, obrazu, przedmiotów (dekoracji, kostiumów, rekwizytów); oparta jest przy tym zawsze na silnej, niezbywalnej podstawie obecności, w tym fizyczności aktora i fizyczności widza. A to wszystko w jednym czasie i przestrzeni, zawsze wspólnej. Podstawą jest tu żywa obecność dwóch ludzi, a najczęściej dwóch grup ludzkich, w jednym czasie i jednej przestrzeni.

„I poczęło się grać między publicznością a sceną...” – Cyprian Norwid, będąc i na tym polu prekursorem, z ogromną jasnością wskazał tu na istotę sztuki teatru, na jego interakcyjność, procesualność. Formułując tę obserwację, był istotnie prekursorem, bo zapisał ją przeszło sześćdziesiąt lat przed Adolphe Appią (*Dzieło sztuki żywej*¹⁷) i prawie sto lat przed Drugą Reformą Teatru¹⁸, w której właśnie procesualność, interakcyjność, czy też, używając innego słownictwa, wspólnotowość, była zarówno rdzeniem, jak ideałem teatru praktykowanego przez jej twórców.

¹⁶ Nie możemy tu otwierać dyskusji terminologicznej i merytorycznej na temat kultury i cywilizacji. Przyjmując ogólnie, jak już to czyniłem, że kultura to międzyludzka komunikacja bezpośrednia i osobowa, obcowanie człowieka z człowiekiem w świecie ducha, wierzeń, idei, wartości, sztuki. Cywilizacja zaś to międzyludzka komunikacja dokonująca się w świecie materii, komunikacja za pomocą narzędzi, technologii, maszyn itp. Kultura najczęściej przerasta w cywilizację, a to my, aby komunikować wartości duchowe, posługujemy się cywilizacyjnymi środkami przekazu, a cywilizacja, jakże często, pożera kulturę.

¹⁷ Cyprian Norwid zapisał tę myśl w *Białych kwiatach* w 1856 lub 1857 r. Adolphe Appia, acz innymi słowami, w *Dziele sztuki żywej*, pierwsze wydanie w języku francuskim pt. *Loeuvre d'art vivant*, w 1921 r.

¹⁸ Por. K. Braun, *Druga Reforma Teatru*, Ossolineum, Wrocław 1979.

Norwid posłużył się mechanizmem, na którym opiera się interakcja teatralna. Objął w *Za kulisami* jako ogromny teren obserwacji kulturę Zachodu od jej zarania w starożytnej Grecji do współczesnej sobie Europy. Uruchomiony w jego wyobraźni proces komunikacyjny pomiędzy odległymi od siebie kulturami wykazał, że funkcjonują w nich identyczne, lub w każdym razie podobne, mechanizmy, a zarazem, że na przestrzeni wieków nastąpiła degeneracja kultury, deprecjacja wartości.

„A wyświstany Tyrteju gdyby po tysiącach lat znalazł się tu, cóż oglądałby?” – zapytuje Omegitta jedna z balowych masek. Jest to wciąż aktualne pytanie. *Za kulisami* przypomina, że mamy obowiązek zadawać pytania współczesnej nam kulturze: o jej wartości, o jej wizję człowieka, o jej wymiary duchowe, moralne, estetyczne, społeczne. Sam Norwid uważał zadawanie takich pytań za swój obowiązek.

The Cultural Dimension of “Za kulisami” (“Behind the Scenes”) by Cyprian Norwid

Summary

The article constitutes a chapter from the book “*Mój teatr Norwida*” (“*My Theatre of Norwid*”) by Kazimierz Braun, prepared for the publication by the University of Rzeszów publishing house. The article contains the analysis of “Behind the scenes” by Norwid from the point of view of the history of culture, drama and theatre. At the same time, the article refers to the author’s experience who – as the director – staged the play at the TV Theatre in Warsaw (in 1966) and at the Juliusz Słowacki Theatre in Cracow (in 1970).