

# **“Pierścień Wielkiej-Damy” Cypriana Norwida jako dramat interfiguralny**

Karol Samsel

KAROL SAMSEL Uniwersytet Warszawski

**„PIERŚCIEŃ WIELKIEJ-DAMY” CYPRIANA NORWIDA JAKO DRAMAT  
INTERFIGURALNY**

Cyprian Norwid w dziedzinie dramaturgii pozostawał aktywny przez wszystkie cztery dekady swojej twórczości. Poszukując nowych środków artystycznego wyrazu, sięgał zarówno do klasycznych dzieł Williama Szekspira, jak i do mniej typowych inspiracji, w tym (wiele na to wskazuje) do *Ożenku i Rewizora* Nikołaja Gogola<sup>1</sup>. Bez wątplenia był zaabsorbowany myślą o odnowie gatunku, proponowane przez siebie strategie modernizacyjne realizował jednak w sposób niekonwencjonalny, idiomatyczny, co nie przysporzyło mu ani uwagi, ani tym bardziej – sympatii ze strony ówczesnej publiczności literackiej bądź też teatralnej. Zapisany w dwóch wersjach *Aktor* (w żadnej z nich nie ukończony) jest niespotykaną w latach sześćdziesiątych XIX wieku hybrydą komedii moralnej, tzw. białej tragedii oraz dramatu ekonomiczno-społecznego. *Kleopatra i Cezar* z lat siedemdziesiątych XIX wieku to natomiast biała tragedia historyczna, a zarazem – wedle nielicznych wówczas czytelników tego utworu – zdecydowana odpowiedź na *Antoniusza i Kleopatę* Szekspira<sup>2</sup>. Niemalą rolę w kreowaniu autonomicznego Norwidowskiego uniwersum dramatycznego odegrała skuteczna rywalizacja poety z formułą polskiej dramaturgii romantycznej, wypracowaną już przez lata wpływów i oddziaływań. Liczne ślady tej rywalizacji zachował w swoim kształcie (jako jeden z niewielu w ogóle ukończonych przez artystę dramatów) *Pierścień Wielkiej-Damy*.

Interfiguralność jest specyficzną odmianą intertekstualności. Autorstwo terminu, co więcej – stworzenie kompletnej teorii interfiguralności – przypisać należy Wolfgangowi G. Müllerowi. W fundamentalnym dla owego tematu studium zatytułowanym *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures* Müller stara się objaśnić naturę tzw. figur do ponownego wykorzystania, czyli – jak to określa – „re-used figures”<sup>3</sup>. Jednocześnie zastrzega, że decydując się na ten termin, świadomie rezygnuje z innego, bardziej narzucającego się i pod wieloma względami funkcjonalniejszego słownika pojęć: „termin »figury do ponownego wykorzystania« przedkładam ostatecznie ponad terminy »figury zapożyczzonej« (*figure on loan*) oraz

<sup>1</sup> Zob. K. Samsel, *Cyprian Norwid i Mikołaj Gogol. W poszukiwaniu tertium comparationis*. W: *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*. Warszawa 2017.

<sup>2</sup> Zob. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, przy współudź. M. Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 2: 1861–1883. Poznań 2007, s. 530.

<sup>3</sup> W. G. Müller, *Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures*. W zb.: *Intertextuality*. Ed. H. F. Plett. Berlin – New York 1991, s. 107.

»wypożyczonej« (*borrowed figure*)», gdyż „pełna, interfiguralna identyczność nie jest osiągalna”<sup>4</sup>. Müller tłumaczy:

Mówimy o figurach do ponownego wykorzystania po to, by wskazać, że jeśli autor przejmuje figurę z pracy innego autora do swojego utworu, wchłania ją w obręb jego formalnej i ideowej struktury, wykorzystując na własny użytek, który może obejmować zakresy od parodii i satyry aż po fundamentalne przewartościowania, a ostatecznie i ponowne odkrycie rozpatrywanej figury<sup>5</sup>.

Fabula *Pierścienia Wielkiej-Damy* na pierwszy rzut oka nie zdradza cech tzw. tekstu interfiguralnego. To bardzo znamienne, bo pod wieloma względami wczesną dramaturgię Norwida, a szczególnie *Zwolona*, *Krakusa* oraz *Wandę*, można nazwać interfiguralną. Müllerowskie „ponowne wykorzystywanie” figur najwidoczniej występowało w *Zwolonie*, na co już w 1968 roku zwracała uwagę Maria Grzędzielska<sup>6</sup>. Przypadki *Krakusa* i *Wandy* są z kolei mniej oczywiste, chociaż *Krakus* – zdawałoby się nacechowany jest interfiguralnością o wiele bardziej wyrazistą: Rakuz, zły brat albo słowiański Kain, to potencjalny odpowiednik Balladyny, a Krakus, brat dobry lub słowiański Abel – Aliny z dramatu Juliusza Słowackiego. W kreacji Norwidowskiej Wandy daje się dostrzec echa inspiracji Norwida filozofią genezyjską Słowackiego, szczególnie zaś – *Snem srebrnym Salomei* (co skłania do zestawień Wandy z Salomeą). Po roku 1860 interfiguralność u Norwida również wcale nie wygasa, czego dowodem mogą stać się reminiscencje z Szekspirowskiego *Króla Leara* w dyptyku dramatycznym *Tyrtej. – Za kulisami* (prawdopodobne kopiowanie struktury domu Leara poprzez ród Kleokarpa, ojca Egeinei).

Nie ustalili się dotychczas obraz autora *Pierścienia Wielkiej-Damy* jako dramaturga interfiguralnego. Norwid w oczach badaczy nie ujawnia w utworze ani poprzez utwór zbyt wielu znaczących zakresów interfiguralności, nie jest ona istotnym, idiomatycznym elementem poetyki Norwidowskiego dramatu. Czy słusznie formułujemy założenia tego rodzaju? Wróćmy do problemu fabuły *Pierścienia Wielkiej-Damy*. Jak już zostało powiedziane, jej streszczenie – inaczej niż np. zrekapitulowanie mozaikowej fabuły *Zwolona* – nie ułatwia nam wytropienia potencjalnych interfiguralnych składników tekstu. Sławomir Świontek relacjonuje ją następująco:

W dramacie o kradzież klejnotu Hrabiny zostaje posądzony główny bohater, Mak-Yks, a w czasie rewizji okazuje się, że jedyną kradzież, jakiej się dopuścił, było zabranie podczas przyjęcia u Hrabiny kilku „łamków chleba” ze stołu. Zmuszony jest do upokarzającego tłumaczenia się, że „kradzieży” swojej dokonał po prostu z głodu, a znaleziony przy nim pistolet nosił z zamiarem popełnienia samobójstwa. Po przypadkowym odnalezieniu pierścienia zdeprimowana swoim poprzednim zachowaniem Hrabina – kiedy to dopuszczając myśl, że sprawcą kradzieży jest Mak-Yks i chcąc go w jakiś sposób ratować, zeznawała fałszywie, że jest on umysłowo chory, a później, że mu sama raczyła podarować pierścień – widząc upokorzenie bohatera, ofiarowuje mu swoją rękę. Zakochany Mak-Yks, mimo że daje odczuć Hrabinie swoją świadomość motywów, jakie skłaniają ją do takiego kroku, przyjmuje tę ofiarę. Zaręczynom towarzyszy jednak, zarządzony przez Hrabinę na koniec przyjęcia, fajerwerk ułożony w pierścieni ognia sztucznych, a choć zachwyty zgromadzonych gości („fikcja wysmienita”, „udanie-ogniste”) stanowią komentarze na jego widok, to równie dobrze mogą odnosić się do zręków Hrabiny z poetą. Zbieżność sytuacji oraz dwóch pierścieni – sztucznego na niebie i zaręczynowego – nie jest przypadkowa<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> M. Grzędzielska, *Symbolika „Zwolona”*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

<sup>7</sup> S. Świontek, wstęp w: C. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko*. Oprac. S. Świontek. Wrocław 1990, s. XXVI-XXVII. BN I 274.

To, rzecz jasna, nie wszystko – zaledwie opis aktu III – wystarczająco wiele jednak, aby rozpocząć szczegółową analizę. Tadeusz Boy-Żeleński w pospiesznej, recenzenckiej uwadze sformułowanej w związku z prapremierą *Pierścienia Wielkiej-Damy* na deskach teatru „Reduta” (1936), wskazał istotną – w jego przekonaniu – zbieżność pomiędzy utworem Norwida a *Fantazym* Słowackiego. Nie sugerując wprost, co prawda, iż Norwid mógł znać ów dramat, Boy dawał jednakże jasno do zrozumienia, że jest to więcej niż możliwe, gdyż – jak podkreślał: „od r. 1866 były już dostępne pisma pośmiertne tego poety [tj. Słowackiego] i [...] w *Fantazym* Słowacki zrealizował na swoją rękę – i jak wspaniale! – program »wysokiej komedii«”<sup>8</sup>. Chyba nieco na wyrost ocenił tę wypowiedź Boya kilkadziesiąt lat później Roman Taborski, który potraktował ją jako odmówienie autorowi *Pierścienia Wielkiej-Damy* prawa do programowego prekursorstwa<sup>9</sup>. Nie taka była intencja Żeleńskiego. Mimowolnie jednak dostrzegł on sprawę niebagatelną, która może łatwo umykać uwadze badaczy dramatu i przez lata nie była uwzględniana. Chodzi o kwestię hipotetycznych lektur Norwida w latach sześćdziesiątych XIX wieku, przede wszystkim – w perspektywie następującego wówczas otwierania archiwów Mickiewicza i Słowackiego oraz udostępniania ich spuścizny, zwłaszcza dramatycznej.

Wypada zacząć nie od *Fantazego* – a właściwie to nie od *Niepoprawnych* (tak bowiem brzmiała pierwotna wersja tytułu dramatu opublikowanego z rękopisu przez Antoniego Małeckiego) – ale od *Dziadów* części I wydanych po raz pierwszy drukiem w Paryżu w 1860 roku<sup>10</sup>. Jeśli bowiem spróbujemy w duchu tekstu Mickiewicza odczytywać pierwsze dwa akty *Pierścienia Wielkiej-Damy*, zdumieć nas musi ich formalne podobieństwo do sceny otwierającej dramat Mickiewicza – monologu Dziewicy. W planie analizy interfiguralnej Dziewica jest „figurą do ponownego wykorzystania” dla kreacji Mak-Yksa, mówiąc w uproszczeniu: w ujęciu interfiguralności Mak-Yks to (w pewnym istotnym sensie) „nowa” Dziewica.

Co pozwala tak śmiało rzutować jedną postać na drugą? Szereg zbieżności, czerpanie z identycznych motywów, podobna wreszcie gospodarka rekwizytami oraz sposób ich wykorzystania. Zanim jednak te analogie wyłonimy, warto pokrótce streścić I i II akt dramatu. Do willi owdowiałej Hrabiny Marii Harrys przybywa graf Szeliga, jej dawny, odrzucony niegdyś adorator, do którego dotarły pogłoski o jej rychłym ponownym zamążpójściu. Na skutek jego przyjazdu oraz działań równie rzutkiego, co groteskowego gospodarza całego obejścia, „egzekutora”, sędziego Klemensa Durejki, ze swojej izby na poddaszu wyeksmitowany zostaje Mak-Yks. Upokorzony, udaje się on do Hrabiny, by prosić ją o protekcję – jednak nie w swojej sprawie, lecz – dla syna służącej, Salome. Wpuszczony do pokojów Hrabiny niefortunnie w trakcie zmieniania przez nią toalety, zostaje szorstko i pryncypialnie odprawiony, co natychmiast doprowadza go do wybuchu gniewu w obecności Marii oraz jej zaufanej towarzyszkii, przenikliwej Magdaleny Tomir. Hrabina zaprasza

<sup>8</sup> *Głosy o dramatach i teatrze Cypriana Norwida: 33. Tadeusz Żeleński (Boy)*. 1936. W: C. Norwid, *Pisma wybrane*. Wybór i oprac. J. W. Gomułicki. T. 3: *Dramaty*. Warszawa 1968, s. 461.

<sup>9</sup> R. Taborski, *Wstęp do „Pierścienia Wielkiej-Damy”*. W zb.: *Cyprian Norwid. Interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1986, s. 165.

<sup>10</sup> Zob. M. Piwińska, *Tajemnica pierwszej części „Dziadów”*. W: *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003.

go jednak, podobnie jak Szelige, na wieczorne przyjęcie, na którym dochodzi do wydarzeń przedstawionych już w cytowanym wcześniej streszczeniu aktu III. Warto jeszcze dodać, że w sposób wybitny dramat Norwida ukazuje konfrontacje światopoglądowe: Szeligi z Mak-Yksem w scenie 6 aktu I oraz Szeligi z Magdaleną Tomir w scenie 3 aktu II.

Wróćmy jednak do Mickiewicza oraz do *Dziadów* części I. Utwór rozpoczyna się od – znamiennego dla tego autora – podziału na lewą oraz prawą część sceny (wyzyskiwanego potem przez poetę dla rozróżnienia świata ziemskiego i duchowego w *Dziadach* drezdeńskich). Po prawej stronie znajduje się „*Dziewica w samotnym pokoju*”, „*zwierciadło*” oraz „*ksiąg mnóstwo*”, do tego „*świeca gasnąca na stole i księga rozłożona (romans »Valerie«)*”<sup>11</sup>. Po lewej umieszczono okno dające widok na pole – stamtąd nadciągnie na scenę, a tym samym wtargnie do pokoju Dziewicy, gromada obrzędowa, procesja *Dziadów* z Guślarzem na czele. Nadszedł czas, aby zauważyć pierwszą koincydencję: izdebka Mak-Yksa na poddaszu wydaje się zorganizowana w ten sposób, ażeby „powtarzać” cechy „*samotnego pokoju Dziewicy*”. W didaskaliach otwierających akt I czytamy, że to poddasze z „*wnętrzem założonym księgami*” (N 191<sup>12</sup>), że jest ranek. Do tego pierwsze słowa Norwidowskiego Mak-Yksa „powielają” jak gdyby początek wypowiedzi Dziewicy u Mickiewicza: są skargą na przerwanie lektury, a w obu wypadkach czytanie przerywa światło – zbyt mocne, jak rażący promień słońca u Norwida, lub zbyt słabe, jak niewyraźny płomień gasnącej świecy u Mickiewicza. Skargom tym towarzyszy zdecydowany ruch mówiącego (powstawanie znad książki, a dodatkowo u Norwida przemieszczenie się w stronę okna). U Mickiewicza (to charakterystyczne dla całych *Dziadów* wileńsko-kowieńskich<sup>13</sup>) mamy do czynienia ze sceną pogrążoną w ciemnościach, u Norwida – z wnętrzem rozjaśniającym się wraz z rozsuwaniem zasłon przez Mak-Yksa i uwalnianiem się światła poranka:

MAK-YKS

*przerywając czytanie*

Oto pierwszy promień, z tych, co rażą...

*Posuwa zasłonę w oknie.*

Jakby jedne były nam z n a j o m e,

Drugie obce – i te szły w szyby,

Jak ktoś obcy, lub obcych zwiastujący... [N 191]

DZIEWICA

*(wstaje od stołu)*

Świeco niedobra! właśnie pora była zgasnąć!

I nie mogłam doczytać – czyż podobna zasnąć?<sup>14</sup>

<sup>11</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko*. Część I. W: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 99. *Dziela*. Wyd. Rocznikowe. T. 3.

<sup>12</sup> Skrótem tym odsyłam do: C. Norwid, *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko. Tragedia we trzech aktach – z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów – i ze wstępem*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 5: *Dramaty*. Część 2. Warszawa 1971. Liczby po skrócie oznaczają numery stron.

<sup>13</sup> Zob. R. Przybylski, *Słowo i światło w IV części „Dziadów”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.

<sup>14</sup> Mickiewicz, *loc. cit.*

Nie mało kontrowersji – tak w *Dziadach* części I, jak w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* – wzbudzają... książki (w pokoju Dziewicy) oraz księgi (w izdebce Mak-Yksa). Słynna, poetycko wypowiedziana deklaracja samotnej bohaterki *Dziadów*, należącej do generacji „niewinnych młodych czarodziejów”<sup>15</sup>, jest *de facto* przyznaniem się do duchowej słabości oraz niemocy. Jednocześnie – paradoksalnie – stanowi przejaw nie słabnącej ani na chwilę siły życiowej, wyrażanej w przestrzeni zastępczej niejako: w obszarze egzystencjalnej ironii. To – można by tak rzecz ująć – ironiczne *credo* całego pokolenia lat dwudziestych XIX wieku; antyfaustyczna *summa*. Swój „samotny pokój” Dziewica nazywa jaskinią, ta jaskinia zaś, w planie całego monologu, symbolizować ma katabazę, zstępowanie świadomości romantycznej w głąb siebie, a także – świata. Bohaterka nie powtarza jednak tym samym gestu Fausta. Jaskinia jest dla niej punktem kresu, dla „mędrców dawnych wieków” – wręcz przeciwnie: stanowiła początek podróży w poszukiwaniu „skarbów albo leków i trucizn”. Z tych trzech dróg „niewinnej, młodej czarodziejce” pozostała już wyłącznie jedna ścieżka – trucizny, a więc, *sit venia verbo*: samobójstwa. Lecz w tym świecie nawet samobójstwo musi zmienić się w autokarykaturę. Skrupuły religijne, wśród nich zaś przede wszystkim wiara w duszę nieśmiertelną, nie pozwalają bowiem Dziewicy na targnięcie się na własne życie. W tej sytuacji, w klinczu pomiędzy sceptycyzmem a pobożnością, istnieje zatem tylko jedno rozwiązanie: „pogrzebanie się” między kartami sentymentalnych książek, rodzaj odwróconej śmierci, literackiego usunięcia się ze świata.

Mak-Yks dokładnie powtarza ten gest – na swój sposób, na swoją modłę. Monolog w scenie 3 aktu I *Pierścienia Wielkiej-Damy* (po opuszczeniu mężczyzny przez Salome), a zwłaszcza jego druga część – w istocie zdradza cechy tekstu „przepisanego” według wzoru i poprzez wzór monologu Dziewicy. Istnieją tu co najmniej trzy płaszczyzny korespondencji: po pierwsze – jak Mickiewiczowska bohaterka z książkami, tak Mak-Yks poufnie rozmawia z księgami; po drugie – gdy Dziewica wspomina o „chowaniu duszy w kartach” sentymentalnych książek, szczególnie roman-su *Valerie*, Mak-Yks księgi nazywa ożywionymi światłem mumiami, spowitymi „ciszą umarłych serc”; po trzecie wreszcie, co może najważniejsze – figurę „niewinnych, młodych czarodziejów” zastępuje się w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* figurą „ludzi mało-czynnych”, a właściwie (kryje się tutaj, podobnie jak u Mickiewicza, perspektywa globalna) „najmniej czynnych” spośród tych istniejących na Ziemi:

MAK-YKS

*oglądając naokółto mieszkanie swoje*

Pociechy mam ja mnogie!... ot... ten kąt...

*ku oknu*

Tam! Marii cień dostrzegalny z dala.

*ku wnętrzu*

Ciszę umarłych serc w księgach moich,

Co nie samym obcują czytaniem.

*tajemniczo*

Bywa, iż zewnątrzność tych tu pism,

Rozesłany tam i sam, przypadkiem

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty w tym akapicie – *ibidem*.



Ożywiona rzutem światła naraz,  
 Jako grupy mumii w piramidzie,  
 Szerokimi wargi coś powiada,  
 A mury zejmują to w powietrze.  
 Które całe należy tu do mnie! –

*Z politowaniem*

Mało-czynnym! niech mnie kto nazywa –  
 (Jeszcze nie obliczyliśmy pracy!  
 Dzień zaświta jaśniejszy ku temu –) [N 196–197]

DZIEWICA

[. . . . .]

Czyż nie znajdziem zatrudnień? Mędrcy dawnych wieków  
 Zamykali się szukać skarbów albo leków  
 I trucizn – my niewinni młodzi czarodzieje  
 Szukajmy ich, by otruć własne swe nadzieje.  
 A jeżeli do grobu wstęp wiar(a) zawarty,  
 Pochowajmy swą duszę za życia w te karty;<sup>16</sup>

Powraca w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* znany już dzięki monologowi Dziewicy obraz odwróconego samobójstwa, nie popełnianego realnie, lecz niejako w zastępstwie, literacko, a zatem groteskowo i karykaturalnie. Chodzi, rzecz jasna, o Mak-Yksa i jego postawę ukazaną w scenie 2 aktu III. Jakim cudem – pytał w roku 1936 Boy-Żeleński – „wygłodzony kandydat na samobójcę opycha się ciasteczkami, po których światopogląd jego staje się mniej rozpaczliwy”<sup>17</sup>? Zdziwienie wybitnego krytyka można by przecież spotęgować jeszcze bardziej, „kandydat” bowiem czyni to w sposób wyjątkowo wyrafinowany, powołując się (niczym na usprawiedliwiający siebie, literacki paragraf) na pieśń V Byronowskiego *Don Juana*, dokładniej na wersety 239–240 oraz 241–256, co jako jeden z pierwszych zauważył Juliusz Wiktor Gomulicki<sup>18</sup>.

Wiele z tej szarady staje się zrozumiałe właśnie w zestawieniu z Mickiewiczowskimi *Dziadami*. Dziewica pobieżnie streszcza wszystkie wątki *Valerie* naraz, Mak-Yks dokładnie cytuje jeden *passus* z Byronowskiego *Don Juana*. Dziewicę otaczają książki, Mak-Yksa – księgi. Dziewica jest czytelniczką, Mak-Yks znawcą. W obliczu duchowej niemożności zadania sobie śmierci Dziewica zadowala się ironicznym gestem, literacką protezą samobójstwa, czym zapoczątkowuje (mówiąc językiem Norwida) pewien „ciąg scenicznych gestów”<sup>19</sup> i zachowań, ten zaś swój koniec ma w impasie religijnym Mak-Yksa (o religijności mężczyzny nie sposób wątpić) oraz w jego literackim substytucie samouniżenia. Dziewica – dochodzimy do sedna sprawy – grzebie się żywcem pod stosem sentymentalnych książek, Mak-Yks natomiast (jak rzecz bezceremonialnie ujmuje Boy) „opycha się ciasteczkami”:

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 100. Wbrew rozstrzygnięciu edytorkei wydania z 1995 roku (zob. *ibidem*, s. 474) stosuje tu lekcje: „wstęp wiar(a) zawarty”, przyjętą w edycjach wcześniejszych (m.in. w wydaniu z roku 1860, które mógł mieć w ręku Norwid). Odczytanie podane przez Stefanowską w 1995 roku („A jeżeli do grobu wstęp (jeszcze) zawarty”) zmienia całkowicie znaczenie i przesłanie owej sceny.

<sup>17</sup> *Głosy o dramatach i teatrze Cypriana Norwida*, s. 461.

<sup>18</sup> J. W. Gomulicki, przypisy. W: Norwid, *Pisma wybrane*, s. 486.

<sup>19</sup> Zob. I. Sławińska, *O terminologii teatralnej Norwida. Szkic problematyki badawczej*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 72.

MAK-YKS

*Obszukując ręką na sobie*Pistolet ten trąca się o meble,  
Jak zbyteczny!*Jedząc*– byłem czczy, istotnie,  
Ciało zamierzało sobie sk o Ń c z y ć ...*Do siebie z uśmiechem*Słusznie Byron mówi: że odwaga  
Mężów starożytnych po wielokroć  
Od strawności dobrej zależała!... [N 276–277]

*Pierścień Wielkiej-Damy* to jednak nie tylko sieć interfiguralnych odniesień do *Dziadów* części I. Nie wolno tutaj w żadnym wypadku pominąć również *Fantazego*, a wraz z nim – najbardziej ekstrawaganckich bohaterów dramatu Słowackiego: *Fantazego Dafnickiego* oraz jego kochanki, *Idalii*. Ostry, nieraz wulgarny, a także poniżający kobiety język przepoetyzowanego mężczyzny, upozowanego na *Byrona*, ujawnia się niekiedy w jaskrawym obrazowaniu *Szeligi*. Jego rozmowa z *Magdaleną Tomir* w scenie 3 aktu II nasuwać może pewne skojarzenia z barwnymi konfrontacjami *Fantazego* z *Idalią*. Skrzęcy się temperamentami dialog bohaterów Słowackiego zdaje się powracać w dramacie *Norwida*, tyle że – chociaż podobnie złośliwy i dwuznaczny, to o wiele bardziej niż u Słowackiego – intelektualistyczny. Właściwie: ożywa u *Norwida* na nowo – jako intelektualistycznie zreinterpretowany. *Graf Szeliga* to w planie interfiguralnym podniesiony, moralnie spotęgowany *Fantazy*. U Słowackiego jest on przede wszystkim niepoprawnym dandysem, *Szeligę* natomiast można uznać za inteligenta i sztandarowego reprezentanta epoki, a jeśli ma on cokolwiek wspólnego z dandyzmem – przejętym niejako z tekstu Słowackiego – to jedynie z „dandyzmem kulturowym”, np. wówczas, gdy ostrzega *Magdalene*, by „nie drasnąć przypadkiem / uśpionego gdzieś a n t r o p o f a g a!” (N 244). Zrazem bywa *Szeliga*, podobnie jak *Fantazy*, wprost nieznośny w swoim melancholijnym bajronizowaniu, np. wtedy, gdy mówi jakoby pod ciężarem „atomu fatalizmu”, który przygniść miał jego „mózg”, opadając rzekomo ze „wschodniego turbanu” (N 239).

*Magdalena* z kolei wypowiada się w sposób tak inteligentny, jak *natchniony* – *natchniony* w równym stopniu wiedzą, kobiecą przenikliwością oraz mistycyzmem. Jej skarga na „*Golgotę Antychrystusową*” kobiet (N 244) bardzo przypomina pozbawiony jakiegokolwiek pokory styl mówienia *Idalii-skandalistki*. Cóż zresztą – w *Fantazym* dialogi *Dafnickiego* i *Idalii* to przeważnie bardzo pomysłowa szermierka, mieszająca *natchnienie* z *egzaltacją*. Nic dziwnego więc, że u *Norwida* na chwilę przed rozpoczęciem rozmowy *Szeligi* z *Magdaleną Tomir* sceneria zmienić się musi w sposób zasadniczy:

Cofnąć trzeba stół i krzesel szereg,  
Czyniąc miejsce, jakby tańczyć miano; [N 237]

W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* raz przypisana relacja interfiguralna nigdy jednak zbyt długo nie utrzymuje swojego charakteru. Jeżeli *Szeliga* w konfrontacji z *Magdaleną Tomir* zachowywał się jak *Fantazy*, to wobec *Mak-Yksa* będzie postępował już



inaczej. Ich spotkanie w scenie 6 aktu I przypomina dialog Gustawa oraz Księdza z *Dziadów* części IV. Znajdziemy tutaj nawet odpowiednik słynnej rozmowy z duchem w kantorku, duchem, którego Gustaw okazuje przerażonemu Księdzu. Miejsce „kolatka” zajmują u Norwida wróble dokarmiane na poddaszu przez Mak-Yksa:

MAK-YKS

*ku oknu*

Przyjaciele moi... tam – mieszkają.

SZELIGA

*przeraźliwie*

A – a?!...

MAK-YKS

-- gniazdko w tych drzewach sobie wija.

SZELIGA

*spokojnie*

-- A!... [N 222]

Jeśli zaś nie mielibyśmy pewności, czy graf Szeliga w istocie reprezentuje tym razem stronę „zdrowego rozumu” (słynne określenie Zofii Stefanowskiej<sup>20</sup>), nasze wątpliwości częściowo rozwiązać może zakończenie aktu I... Zawarty w nim monolog Szeligi tylko na pierwszy rzut oka przypomina monolog faustyczny, pojawiająca się bowiem w finale opozycja oka i szkła odeśle natychmiast czytelnika Norwida do zakamieniałego w swych poglądach Starca z programowej Mickiewiczowskiej balady *Romantyczność*. A stąd już niedaleko do postaci duchownego z *Dziadów* części IV:

SZELIGA

*głęboko*

Umieć wzrok swój z-dłużyć poza oko,

Gdy się tegoż na wewnątrz nie umie,

Jest to: przez JEDNE, PŁASKIE patrzeć szkło! [N 227]

Przy tym wszystkim *Pierścień Wielkiej-Damy* nasycony jest także intertekstami z dzieł Fredrowskich, a zwłaszcza z *Pana Jowialskiego* oraz ze *Ślubów panieńskich*. Jak twierdzi Gomulicki, „Norwid oglądał komedie Aleksandra Fredry na scenie warszawskiej co najmniej w latach 1837–1842”<sup>21</sup>. Na tego rodzaju tropy wskazują przeważnie mikrocytaty i mikroreminiscencje. Aby uciec przed uczuciem Szeligi, Maria Harrys powiadamia go, że pod jego nieobecność podjęła już decyzję o zamążpójściu. Szeliga po powrocie do willi Wielkiej-Damy słyszy jednakże z ust Magdaleny Tomir, że rzekome powzięte przez wdowę śluby były tylko ślubami mistycznymi. Z kolei groteskowa, wzajemna atencja, jaką okazują sobie Durejkowie, a także ich mieszczańskie popisy wiedzy oraz przekomarzanie się mogą nasuwać skojarzenie z małżeństwem Jowialskich. Wskazują na to również imiona Durejków, sugerujące „bliźniaczość” małżonków: Klemens i Klementyna (pochodzące od łacińskie-

<sup>20</sup> Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976.

<sup>21</sup> Gomulicki, *op. cit.*, s. 484.

go słowa „*clemens*” – ‘dobrotliwy, miłosierny’), oraz nieklamany zachwyty Durejki nad przysłowiami i apoftegmatyką.

Interfiguralność *Pierścienia Wielkiej-Damy* Norwida nie musi wyczerpywać się, rzecz jasna, w katalogu polsko-romantycznych *re-used figures*. Dla przykładu: sędzia Durejko jest postacią gogolowską<sup>22</sup>. Ważniejsze jednakże niż wątek gogolowski wydają się te ślady, które niegdyś w swoim omówieniu rozprawy Ireny Sławińskiej *O komediach Norwida* uwypuklał Gomulicki. Przywoływał je zaś z określonego powodu – nie zostały one w studium Sławińskiej w ogóle podjęte. Chodzi o trop francuskiej *comédie seriéuse* i nawiązanie do dzieł najwybitniejszych jej reprezentantów: François Ponsarda, Émile’a Augiera, Alexandre’a Dumasa (syna) oraz Victoriena Sardou. Jak utrzymywał Gomulicki:

Byłoby czymś wyjątkowo dziwnym, gdyby Norwid, który – jak dobrze wiemy – odwiedzał teatry paryskie, czytywał prasę francuską i był stałym gościem wielu francusko-polskich salonów (np. salonu hrabiostwa de Bonnewal albo hrabiostwa de Laborde), nie zapoznał się z tą nową komedią społeczno-obyczajową w jej najrozmaitszych odmianach (*pièce à thèse* itd.) i nie zapragnął zastosować niektórych jej zdobyczy we własnej twórczości dramatycznej<sup>23</sup>.

Sławińska tymczasem dążyła do zupełnie przeciwstawnej tezy – chciała ukazać bogate polskie tło, na którym Norwid rozgrywa swoją własną teorię komedii, a było to tło komedii pozytywistycznej Józefa Blizińskiego, Michała Bałuckiego, Józefa Narzymskiego, Edwarda Lubowskiego, Zygmunta Sarneckiego i Kazimierza Zalewskiego<sup>24</sup>. Tym tropem podążył także wspomniany już Taborski, idea Gomulickiego została zaś zarzucona<sup>25</sup>. Przypominam o niej z określonych względów: chcę mianowicie ukazać Norwida jako dramaturga „wielointerfiguralnego”, gdyż – jak mi się zdaje – ten rys jego portretu twórczego nie został dotychczas wystarczająco uwypuklony. To zarazem wymiar jego licznych przypisań: *Pierścień Wielkiej-Damy* może być bowiem interpretowany w planie kilku relacji intertekstualnych naraz, łączących go z *comédie seriéuse*, dramatem mieszczańskim okresu pozytywizmu warszawskiego oraz z komedią Fredrowską i dramatem romantycznym. W ostatnim z wymienionych tutaj aspektów Norwid okazuje się wnikliwym czytelnikiem pośmiertnej, romantycznej spuścizny: przede wszystkim Mickiewicza i Słowackiego.

#### Abstract

KAROL SAMSEL University of Warsaw  
ORCID: 0000-0002-2047-4508

#### CYPRIAN NORWID'S "PIERŚCIEŃ WIELKIEJ-DAMY" ("RING OF A FINE LADY") AS AN INTERFIGURAL DRAMA

In Cyprian Norwid's rich though presumably still not thoroughly read dramatic creativity, *Pierścień Wielkiej-Damy* (*Ring of the Fine Lady*) is a striking exception since it allows to discuss the original features of this dramatic work, unfortunately still seen as secondary. The aim of the present study is

<sup>22</sup> Zob. Samsel, *op. cit.*, s. 190–194.

<sup>23</sup> J. W. Gomulicki, *Komedia Norwida*. „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 2, s. 191.

<sup>24</sup> Zob. *ibidem*, s. 198.

<sup>25</sup> Taborski, *op. cit.*, s. 176.

a presentation of Norwid through the lens of *Ring of a Fine Lady* as a “multiinterfigural” dramatist, that is such one who employs in his text and through his text references to original figures of Polish-Romantic comedy and drama writing, to bourgeois drama of the Warsaw Positivism, as well as not to a smaller extent to the French in its nature *comédie sérieuse*. The author of the paper places the greatest interpretive emphasis in this case on Norwid’s references to the Polish Romanticism (especially to the editions of Mickiewicz’s *Dziadów część I* (*Forefathers Part I*) and Słowacki’s *Fantazy* (*Fantasius*) after the year 1860), as they have not yet been properly expounded. The term “interfigural” is here understood as a special type of intertextuality, in accordance with the illustrious in this field theory by Wolfgang G. Müller.