

KAROL SAMSEL

<https://orcid.org/0000-0002-2047-4508>

CYPRIAN NORWID ANDRZEJA TRZEBIŃSKIEGO

Wstęp

Najbardziej znanym z wierszy ustalających w twórczości Andrzeja Trzebińskiego patronat Cypriana Norwida jest liryk o wymownym tytule *Granatowe traczostwo*, w nim zaś – takie wersy jak „Wiem, wiem. Pogodzony z rzeczywistością będę jak Norwid” czy też „Oto piłuję szum i miejsce po wildze. Jak Norwid”¹. Jak pisze o tekście Elżbieta Janicka, „jest [on] najbardziej bezpośrednim nawiązaniem do konkretnej sytuacji z życia Trzebińskiego: gdy pracował jako drwal na obrzeżach Warszawy”². Norwid z kolei „w czasie pobytu w Nowym Jorku pracował jako robotnik niewykwalifikowany”, co więcej – kontynuuje swoją myśl Janicka – „jego dzieło dowiodło, że doświadczenie pracy fizycznej może stać się podwaliną nowej wizji antropologicznej, estetycznej i etycznej”³.

Nawoływanie Trzebińskiego do świadomego, całościowego powrotu do Norwida pojętego nie po Tuwimowsku jako do „poety całości” jest chyba wołaniem wprost o powrót do (określmy) „punktu zero” polskiej inteligencji narodowej, namawianiem do progresu przez regres. I tutaj – nie trzeba wahać się przed użyciem słów mocnych.

¹ A. Trzebiński, *Granatowe traczostwo*, w: tegoż, *Aby podnieść różę... Poezje i dramaty*, wybór i opracowanie Z. Jastrzębski, Warszawa 1970, s. 46.

² E. Janicka, *Liryka*, w: tejże, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006, s. 308.

³ Tamże.

Chodzi bowiem o otworzenie się na regres – nie tylko mający inspirować, regenerować „polską duszę kulturalną”, lecz także – ocałać ją, być dla niej życiodajnym, przeciwdКАДенckim składnikiem. W pierwszych latach wojny przetaczającej się po Europie daje się bowiem zaobserwować zjawisko szoku inteligenckiego, owocującego fenomenem „śmierci lub szaleństwa inteligencji”: samobójstwami, zwłaszcza artystów niemieckojęzycznych (Czesław Madajczyk wymienia na potrzeby tego kontekstu Ernsta Ludwiga Kirchnera, Stefana Zweiga, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Menno ter Braaka, Ernesta Weissa⁴) i kolaboracją (obok znanego przypadku Knuta Hamsuna padają w tekście badacza nazwiska Francuzów – Bonnard, Maurras, Céline, Brasillach, i Belga – Didier⁵).

Reminiscencje *Quidama* i *Stygmatu*

Jeżeli sprawnie rzutować na siebie będziemy fabuły *Quidama* oraz *Aby podnieść różę...*, nieuchronnie zadziwić nas musi mnogość podobieństw, jakie zwiążą ze sobą poemat Cypriana Norwida i dramat Andrzeja Trzebińskiego. Po pierwsze – zawieszając w tym momencie całą dyskusję na temat umowności oraz metateatralności sytuacji tragicznej w tzw. grotesce okupacyjnej – *Aby podnieść różę...* rysuje nam (nietypowy) horyzont hekatomby obcokrajowców w kraju targanym rewolucją. Owszem, być może to kosmopolici, jakkolwiek zarazem także – cudzoziemcy, ofiary własnej inności kulturowej i polityki stygmatyzacyjnej aparatu przewrotu. To znamienne, że na ten aspekt dramatu nie zwrócił dotychczas uwagi żaden z jego interpretatorów: ani Elżbieta Janicka, Marta Piwińska, Stefan Chwin, ani Przemysław Dakowicz, Zdzisław Jastrzębski czy Maciej Urbanowski⁶. Trzeba po-

⁴ *The Third Reich and Cultural Life in Nazi-Occupied Countries*, w: *Inter arma non silent Musae*, edited and with a foreword by C. Madejczyk, Warszawa 1977, s. 177.

⁵ Tamże, s. 187.

⁶ E. Janicka, *Aby podnieść różę...*, w: tejsze, *Sztuka czy naród?...*, dz.cyt., s. 351–433; M. Piwińska, *Witkacy w «laboratorium dramatu» Trzebińskiego*, w: tejsze, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 281–309; S. Chwin, *Polska słabość i działanie niejawne*, w: tegoż, *Literatura i zdrada*, Kraków 1993, s. 102–106; P. Dakowicz, *«Odmurować Zwolona», czyli Norwid w kręgu «SiN-u»*, w: tegoż, *«Lecz ty*

wiedzieć to wyraźnie: stało się tak pomimo dobitnych, zanurzonych w tekście *Aby podnieść różę...* sugestii interpretacyjnych. Dramat ten to przecież nie tylko historia upadku określonej awangardy (społecznej – Kangar, Garpadatte, Obliwia, oraz intelektualnej – Arioni), lecz także degradacja krajowego symbolu nowoczesności – upadek internacjonalistycznego hotelu „Marokko”, w którym Kangar, Garpadatte i Obliwia z Arionim (cudzoziemcy zapewne różnych krajów i języków) przebywali:

ARIONI:

Ach, jak ty nic nie rozumiesz, Riza! Przecież teraz, kiedy „Marokko” zajęte jest przez nich – my jesteśmy jedynie ich więźniami...

OBLIWIA:

Tego Deromura Ilfare?

ARIONI:

Gdyby jego samego! Ale nie, znacznie gorzej: jego bandy. A personel „Marokka”, sprzyjając im **może nas nawet zadenuncjować przed nimi jako cudzoziemców** [podkr. – K.S.]⁷.

Uwypuklenie tej właśnie obawy Arioniego na tle innych radykalnie zmienia siatkę znaczeń dramatu. Niesie w sobie co więcej potencjał interpretacyjnego przewartościowania całości. „Kimże jest ten wasz demoniczny, mszczący się na nas wróg? Kimże jest, że nas tak bezlitośnie i konsekwentnie prześladowuje?”, „Jesteśmy więc nieodwołalnie i bez sądu skazani na śmierć za człowieka, o którym nic nie wiadomo, którego ideologii nikt nie zna, którego w ogóle nikt z nas nie widział nawet...”⁸ – słowa zrozpaczonego Arioniego zdradzają wymownie jego cudzoziemskie neurozy, które podsycyła nacjonalistyczna gorączka

spomnisz, wnuku...». Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii, Warszawa 2011, s. 21–52; M. Urbanowski, *O Andrzeju Trzebińskim*, w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat*, wstęp i opracowanie M. Urbanowski, Warszawa 1999, s. 5–23; Z. Jastrzębski, *Wstęp*, w: A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... Poezje i dramat*, dz.cyt., s. 5–40.

⁷ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę... (groteska w trzech aktach)*, dz.cyt., s. 147.

⁸ Tamże, s. 151, 152.

romantyczna Bazarry, sługi Deromura Ilfare: „Waszymi poglądami, waszą ideologią, waszą siłą jest tajemniczość wszystkiego, co was dotyczy”⁹. Każdorazowo wypowiedziane przez Bazarrę „wy”, powtarzane następnie w desperackim przyzwoleniu na ten typ języka przez Arioniego, to oskarżenie rzucone w kierunku obcych przybyszów, swoista próba ich rewolucyjno-wojennej relokalizacji, a następnie rekolonizacji. Doprawdy wielkim i wciąż niedostatecznie zauważonym osiągnięciem Trzebińskiego jest to, że w grotesce okupacyjnej, jaką jest *Aby podnieść różę...*, doprowadza do połączenia dyskursu rewolucyjnego z dyskursem kolonialnym, stwarzając niejako podstawę do ostrożnych stwierdzeń, że nacjonalistyczny dyskurs wojenny może być paraboliczną hybrydą tych dwóch języków, stopem kolonialno-rewolucyjnej retoryki oraz symboliki. Kolejne odkrywcze (i obrazoburcze do tego) osiągnięcie w *Aby podnieść różę...*: w grotesce okupacyjnej Trzebińskiego role nacjonalisty oraz okupanta zostają do siebie zredukowane, autor dramatu z premedytacją nie dba o ich dyferencjację.

I jeszcze jedno, tragedia międzykulturowa, jaka rozgrywa się w „Marokko”, mogąca nasuwać na myśl tragedię międzykulturową zawartą w Norwidowskim *Quidamie*, staje się niemal natychmiast asumptem dla Arioniego do egzystencjalistycznej interpretacji całej sytuacji. Taką wykładnię – egzystencjalistyczną – chce zaproponować tym, z którymi dzieli nieszczęśliwą dolę więźnia i zakładnika. „Cała nasza sprawa przestaje być pomyłką czy powikłaniem”, „giniemy naprawdę za Wozuba, ponieważ naprawdę w niego wierzymy”¹⁰ – my „nieodwołalnie i bez sądu skazani”: słowa Arioniego nasuwają myśl o egzystencjalizmie, a jego ostateczna decyzja „zejścia” do ludu, „aby podnieść różę” – już jako wódz rewolucji, jako żywo przypomina motywacje Jeana Paula Sartre’a do udziału w podziemnym ruchu oporu Paryża czasów wojny oraz tworzenia organizacji podziemnej

⁹ Tamże, s. 152.

¹⁰ Tamże, s. 155.

„Solidarność i wolność”¹¹. Czy „Sztuka i Naród” w czasach redakcji Andrzeja Trzebińskiego miała bądź mogła przypominać polską „Solidarność i wolność”? Czy figura „skandalicznie nowoczesnych kochanków” z *Aby podnieść różę...*, a więc para Ralf Arioni – Riza Obliwia może w jakikolwiek sposób nasuwać skojarzenia z parą Jean Paul Sartre oraz Simone de Beauvoir?¹². Czy wreszcie słowami „Pocałuj mnie jeszcze raz tym kompromitującym, najwspółcześniejszym pocałunkiem świata. Spotęguję ci tę groteskowość i nowoczesność świata do maksimum...”¹³. Obliwia tak jak de Beauvoir nie artykułuje elementarnego *credo* feminizmu totalnego? Czy Trzebiński nie doprowadza tym samym do klasycznie egzystencjalistycznego rozwiązania, a tym samym – czy nie jest polskim egzystencjalistą, a jego burzliwy spór z Czesławem Miłoszem czy nie ma symbolicznego charakteru jedyne go sporu egzystencjalistycznego w Polsce?¹⁴. Czy istnieje i czy może w ogóle istnieć Norwid polskich egzystencjalistów bądź ujmując rzecz inaczej – czy i jeśli tak, to w jaki sposób może istnieć u Andrzeja Trzebińskiego egzystencjalizm okupacyjny niewyłączający Norwida poza obręb egzystencjalnego promieniowania?

¹¹ „Na przykład w wywiadzie z 1975 roku Sartre opisywał, jak wojna «podzieliła jego życie na dwoje» i sprawiła, że prawdziwa «przepaść» oddziela od siebie te dwa okresy: «przed wojną» i «po wojnie». Przed wojną – wyznawał Sartre – wszystko, co myślałem, co pisałem i czym żyłem, oparte było na koncepcji «człowieka samotnego». H. Puszko, *Wstęp*, w: tejże, *Sartre. Filozofia jako psychoanaliza egzystencjalna*, Warszawa 1993, s. 18 (zob. także pierwszy rozdział tej książki, pt. „Pierwsza decyzja i jej konsekwencje”, s. 23–47).

¹² „Jest być może warte wspomnienia, że Sartre nigdy się nie ożenił. Jego długoletnia towarzysząca życia, Simone de Beauvoir, wyznaje w autobiografii, że zawarli pakt na samym początku kształtowania swojej relacji (warunki paktu wydawały się nakładane przede wszystkim przez Sartre’a), że pozostaną razem przez całą resztę swojego życia bez małżeństwa ani współzamieszkania i że zachowają wolność osobistą w wyborze innych kochanków” [tłumaczenie moje – K.S.]. P.R. Wood, *Understanding Jean-Paul Sartre*, University of South Carolina, 1990, s. 168.

¹³ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 180.

¹⁴ Pisał na ten temat m.in. Aleksander Kopiński w książce: A. Kopiński, *Ludzie z charakterami. O okupacyjnym sporze Czesława Miłosza i Andrzeja Trzebińskiego*, Warszawa 2004.

W XXIV pieśni *Quidama*, wielokrotnie cytowanej ze względu na umieszczoną w niej scenę śmierci Aleksandra z Epiru na Placu Przedajnym¹⁵, Norwid wkłada w usta konającego mężczyzny emblematyczne ostatnie słowa, transformujące cały poemat na specyficzną, cudzoziemską tragedię: „Na targu – konać – jak w ojczyźnie / Konać – wyśmiewa się z siebie ironia” (PWsz III, 211)¹⁶. Zabicie młodego cudzoziemca jest momentem symbolicznym, swoistym, bo niepisanym aktem wypowiedzenia rebelii globalnemu porządkowi świata i kosmopolitycznemu łaadowi, jeszcze większemu niż ten materialny, rzymski. Jest coś więcej bowiem niż ład imperium, jest to, jak już wskazaliśmy, ład globalny, kosmopolityczny. Jego przecucie niosą w sobie w poemacie *Quidam* właśnie pierwsi chrześcijanie, co bynajmniej nie oznacza, że laicki ład globalny czy kosmopolityczny nie ma w poemacie Norwida pewnej niezależności bytowej. Powiązać go z chrześcijaństwem owszem można, jednakże nie trzeba utożsamiać, a tym bardziej – nie jest konieczne ani wskazane do niego owego laickiego wymiaru ładu redukować. Nie dziwi nas w tej sytuacji, że rzecznikiem (nie kapłanem ani nie apostołem) owego globalnego ładu jest w *Quidamie* Ogrodnik, wyznawca wiary Chrystusowej. Jego słowa „jesteście ślepi Kainanie / rozbijający braterstwo na świecie” (PWsz III, 212) to oskarżenie, które w lekturze Trzebińskiego mogło wybrzmieć niemal jak oskarżenie nacjonalizmu w imię obrony wiary w globalną harmonię narodów, w międzynarodową synergię („braterstwo na świecie”).

Trzebińskiego „ślepi Kainanie” to Bazarra, Ilfare, Teneroit, szajki rewolucji i kontrrewolucji, demokraci i liberałowie szachownicowo wręcz zmieniający się miejscami w ogniu zatargów. Odpowiednikiem romantycznej gorączki nacjonalistycznej z *Aby podnieść różę*...

¹⁵ Zob. na ten temat m.in.: P. Chlebowski, *Śmierć na Placu Przedajnym. Uwag kilka o pieśni XXIV poematu «Quidam»*, w: «*Quidam*». *Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 637–663.

¹⁶ Wszystkie cytaty z utworów Norwida za wydaniem: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976, dalej: PWsz, z numerem tomu i strony.

w poemacie *Quidam* mógłby stać się narodowy ruch żydowski epoki Hadriana, któremu patronują Jazon Mag wraz z Barchobem. Możliwa jest również i taka interpretacja śmierci Epirczyka, w której uzna się, że była ona wynikiem celowego zabójstwa. Cudzoziemiec na moment przed otrzymaniem śmiertelnego ciosu toporem rozpoznał sobowtóra Barchoba, tym samym – mógł zdekonspirować całe powstanie Machabeuszy¹⁷. Zauważmy, w jak wielu wariantach sytuacja tzw. dekonspiracji nie tylko multiplikuje się w *Aby podnieść różę...*, lecz jest potęgowana, i to po obu stronach barykady... Wraz z nią pojawia się Norwidowska (bo zanurzona chyba w świecie żydowskim *Quidama*, którą śledzić mógł w czujnej lekturze Trzebiński) sytuacja lęku przed dekonspiracją. Kangar, Garpadatte, Obliwia oraz Arioni „dekonspirują się” przed Bazarra na skutek wyrzucenia przez okno piłeczki ping-pongowej z dwuznaczną nazwą fabryczną: „Champion”.

Rozpoczyna się wielka „totalitarna gra” pomiędzy katem a ofiarą, bardzo „stalinowska” u swoich fundamentów, co zasugerowała już Elżbieta Janicka¹⁸. Bazarra peroruje: „Udawaliście grę, aby nam zamydlić oczy, aby mieć wobec nas jakiegokolwiek «alibi»... Ale udawaliście ją, nie mając nawet piłeczki...”¹⁹. Nie spodziewa się jednak, że dzisiejsi zdekonspirowani cudzoziemcy, mistrz świata w szachach, bokser, docent czy profesor socjologii i nudystka sami staną się wkrótce świadkami „wielkiej dekonspiracji” dyktatorów *in potentia*: Wozuba Teneroita oraz Deromura Ilfare. Norwidowski schemat rozpoznania z XXIV pieśni *Quidama* ulega tutaj – mimowolnie bądź nie – parodyjnemu zwielokrotnieniu oraz charakterystycznej, wielokrotnej reinterpretacji i deformacji. W po-Witkacowskiej grotesce historiozoficznej, podobnie jak w *Quidamie* bowiem (a ta zbieżność niezwykle daje do myślenia):

¹⁷ Piszę na ten temat w książce *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu*: K. Samsel, *Śmierć na Placu Przedajnym. Próba interpretacji*, w: tegoż, *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu*, Warszawa 2015, s. 76–80.

¹⁸ E. Janicka, *Aby podnieść różę...*, w: tejże, *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006, s. 390.

¹⁹ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 149.

Zasadą konfliktu jest zwykle dążenie bohatera do autentycznej samowiedzy, do znalezienia adekwatnej postawy wobec własnego życia w konfrontacji z otoczeniem i procesami społecznymi. Osiągnięcie tego celu okazuje się niemożliwe, gdyż nie da się pogodzić uczestnictwa w wielości, we wspólnocie gatunkowej, z zachowaniem własnej jedności i suwerenności. Ujawnia się w ten sposób nieuzgadnialność wartości konfliktowych, niemożliwość świadomego kształtowania własnego losu, nieobecność sensu historii²⁰.

Z *Quidamem*, i to z jego szczegółową, konwersatoryjno-seminaryjną lekturą mógł Trzebiński (a także nieodstępujący od niego na krok, kochający Norwida Waław Bojarski²¹) zetknąć się przede wszystkim dzięki Tadeuszowi Makowieckiemu. Kompletly Makowieckiego z Norwida wspomina dokładnie w swoim wspomnieniu z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego Wanda Leopold:

Siadaliśmy na wciąż nieskazitelnie białych pokrowcach i zaczynaliśmy naszą pracę. Polegała ona na tym, że fragment po fragmencie analizowaliśmy poemat Norwida *Quidam*. Makowiecki, historyk sztuki i historyk literatury, interesował się specjalnie połączeniem zdolności plastycznych i literackich w jednej indywidualności twórczej, ich wzajemnym przenikaniem i oddziaływaniem. Braliśmy udział w pracach przygotowawczych do tego, analizując szczegółowo poemat Norwida, przede wszystkim pod kątem obrazu i rzeźby; obmacywaliśmy niemal każde słowo, ważąc ciężar, ustalając barwę rozmaitych skojarzeń, próbowaliśmy niemal, czy da się wyrysować kompozycja całego obrazu, a jeśli tak, czy znajdziemy tu jakieś analogie czy tradycje w malarstwie lub rzeźbie²².

²⁰ K. Rudzińska, R. Rudziński, S.I. Witkiewicz. *Historia i groteska*, w: *Problemy filozofii historii*, red. J. Litwin, Wrocław 1974, s. 193.

²¹ To kwestia istotna również w planie oddziaływania *Quidama* Cypriana Norwida na Waław Bojarskiego. Zob. przypis 5 i kontekst przypisu 5 w moim drugim studium w niniejszym tomie: *Cyprian Norwid Waław Bojarskiego*.

²² W. Leopold, w: *Z dziejów podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego*, wspominają T. Kotarbiński, H. Hiż, K. Dąbrowska, J. Pelc, J. Krzyżanowski, W. Leopold, T. Manteuffel, J. Karwasińska, K. Dunin-Wąsowicz, T. Sołtan, wstęp C. Wycech, Warszawa 1961, s. 147.

Dlatego też w *Aby podnieść różę...* tak wiele wrażeń jakby przejmowanych wprost z *Quidama* Norwida. Ale nie tylko jak gdyby przejmowanych, lecz także – eksponowanych dodatkowo, uwypuklanych, czasami zyskujących wyłącznie na wyrazistości, czasami wręcz – wulgaryzowanych. Riza Obliwia, najsilniej nacechowana Norwidowsko u Trzebińskiego postać, to nie tylko postać podobna do Simone de Beauvoir, lecz także zreinterpretowana w takim egzystencjalistycznym kodzie podwójna figura – chciałoby się orzec – Zofii z Knidos w ciele Diwy Elektry. W ten chyba oto sposób przede wszystkim Norwidowski idealizm utrzymuje u Trzebińskiego swój wyróżniony status, lecz zostaje przy tym niejako pomniejszony. Inność kulturowa Arioniego i jego obsesje wokół niej o tyle tylko przypomną nam obawy młodego cudzoziemca, „z Epiru sieroty” (PWSz III, 95) z pisanych przez siebie zwitków z medytacjami, o ile tylko dostrzeżemy w nich prefiguracje modernistycznej groteski i połączymy natychmiast Aleksandra z Epiru z jego późniejszymi „dalekimi krewnymi” z nowel „włoskich” Norwida, już „groteskowymi” – np. z lordem Singelworth, czy podobnie – z „krewnymi” wcześniejszymi, takimi jak Harold, cudzoziemiec o bajronicznym imieniu ze *Zwolona*.

Singelworthowi tak żywo zainteresowanemu w noweli relacjami władzy oraz wiedzy, co uwypukla jego finalna przedmowa do zaintrygowanych nim weneccjan, chyba dość blisko do Jeana Paula Sartre’a, tak jak Zofii z Knidos jako Diwie Elektrze – do Simone de Beauvoir. To szczególna zbieżność, być może przypadkowa, lecz warta odnotowania, gdyż ten sposób czytania ekstrawagancji bohaterów Norwidowskich mógł okazać się bliski Trzebińskiemu. Owa egzystencjalna ekstrawagancja mogła – innymi słowy – stawać się inspiracją szczególnego rodzaju, do budowania „polskiego egzystencjalizmu”, tego ściśle związanego z okupacją. Same nowele „włoskie” – szczególnie *Stygmata* oraz *Tajemnica lorda Singelworth*, w jakiejś mierze także wcześniejsza *Cywilizacja* – najsilniej, jak się zdaje, eksponują tematy, które można by nazwać specyficznymi, Norwidowskimi zwiastunami egzystencjalizmu. Czy *Stygmata* chociażby nie mogłyby być odczytany przez Trzebińskiego i podobnych do niego jako przewrotnie skonstruowany, „szkatułkowy” dyptyk, w którym pierwszą

część dałoby się określić mianem groteski „egzystencjalistycznej” bądź bezpiecznie: egzystencjalnej, całość zaś – zrewindykowaną już przez filozoficzną i paraboliczną część drugą – nazwać odważnie groteską historiozoficzną? Czy tak mógłby postępować Trzebiński, znając w okresie, w którym tworzył *Aby podnieść różę...*, przynajmniej *Mdłości Sartre’a*?²³.

Przecież Riza Obliwia z *Aby podnieść różę...* oraz Róża Pomian ze *Stygmatu* nie tylko noszą to samo (symboliczne dla Trzebińskiego) imię, lecz także – w ten sam sposób – stają się podmiotami pewnego samoironicznego procesu, „egzystencjalistycznej” tragedii, należałoby rzec. Róża Pomian, gdy przekracza próg salonu, „wywołuje” powódź kwiatów, zdarzenie pozornie błahe, które jest metonimią nadchodzącej w *Stygmacie* katastrofy, Riza Obliwia z kolei zabija się, rzucając z okna, ginie natomiast z przypiętą do piersi kokardą imitującą różę. Warto w tym miejscu przypomnieć jednocześnie o scenie utrzymanej w duchu konceptu Trzebińskiego nawiązującego do Norwida – „pijaństwa roślin” w *Stygmacie*:

²³ Na to pytanie nie udziela odpowiedzi także Elżbieta Janicka, aczkolwiek stwierdza sceptycznie: „Wyrok filozofa brzmi krótko: «Żadnych rozwiązań owych antynomii, żadnej syntezy owych sprzeczności». Awanturniczą kondycję określa Sartre jako niemożliwą. Andrzej Trzebiński był właśnie jednym z tych, którzy podjęli trud niemożliwego pogodzenia sprzecznych strategii [...] – daremny trud awanturnika”. E. Janicka, *Przedsięwzięcie osobowości*, w: teźże, *Sztuka czy naród?*..., dz.cyt., s. 244.

C. Norwid, *Stygmata*

„Patrząc zaś na te kwiaty, które do połowy okien wielkich gęsto wznosiły się, podejrzewałem służącego o niezgrabność – podejrzewałem go, że wygiął był tacę, że aromu herbaty i rumu udzieliło się nagle zasypiającym już roślinom, słowem – że nie bez przyczyny jaskrawszymi one patrzą oczyma!... Róży jednej nie podejrzewałem o zapomnienie się tak gminne, lecz płomienisty granat mógł nie być trzeźwym, a pąsowe i wielkie usta geranium lśniły się wyraźnie jak podpiłe”. (PWSz VI, 106)

„Lub czy jasnowidzieć kto mógł, że Róża P. mieć będzie różę w zbyt bujnych włosach swoich, które nie znoszą upiększeń?... że róża ta upadnie? – po ramieniu jej się stoczywszy – i że ode mnie bliżej stojący, bo prezentowany właśnie skrzypek uważać pospieszy kwiat ów za sobie przynależny, jak onego wieczora wszystkie upadłe kwiaty? Że więc w sposób doraźny i piorunny (jak to niekiedy wydarza się) zajdzie z tego między Oskarem i Różą, nie powiem: sprzeczką, lecz jedne z tych nieporozumień, w których im mniej idzie o rzecz, tym są ważniejszymi!... Nie o samą albowiem różę szło tym dwóm osobom: musiało być i coś innego pomiędzy nimi jeszcze pierwiej, kiedy się ani nie widzieli byli, ani znali... [...] Ledwie albowiem nieporozumienie o różę doszło do zobopólnej pogody, jużci o mało co fiołek nie zagałł czegoś podobnego, to zaś gdy koilo się, kwiat płomienisty granatu wyraźnie podniósł nową sprzeczkę, i zdarzało się nawet w okolicznych wycieczkach, że gwoździki dzięki, że bławatek, że blade i poziome powoje polne i malenieczkie bezimienne (dla profanów) roślinki

A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*

„(Grają dalej. Ciszta. Biało ubrani mistrzowie świata, zahipnotyzowania próżnią, z raketami ścinającymi nieistniejącą piłeczkę, poruszają się przy stole w skupieniu, tajemniczo. Arioni zapomina i traktuje kokardę przypiętą do szlafroka jako różę)^{9A}.”

„ARIONI: (udając uśmiech, z kompromitującą machinalnością) Ta moja róża ma taki cudowny zapach (wącha z nieuwagą kokardę, nastuchując kroków na schodach). OBLIWIA: (zdziwiona) Róża? (domysłając się) Aha! (milczenie) I nawet kolców nie ma!^{9B}.”

OBLIWIA: (klaszcząc w dłonie) Ach, to wspaniale, Ralf! Ty w sobie naprawdę masz coś (namyśla się) z Sokratesa... (kokarda obsuwa się z włosów i spada na ziemię, Obliwia podnosi ją i trzyma)^{9C}.”

„BAZARRA: (wpatrzony w Arioniego, a raczej w czerwoną kokardę, przypiętą do szlafroka) Pan zapomniiał schować tę swoją kokardę, panie... Pan może myślał, że jak co jest na wierzchu, to już się twego nie zobaczy? Co? ARIONI: (nerwowo, otrzeźwiony) Kokarda? Czerwona kokarda? Czy to właśnie oznaka partii Teneroita?^{9D}.”

„OBLIWIA: Piłeczka, papieros, kokarda moja wyrzucona przez okno, to jeszcze nic, Ralf, ale kobieta rzucająca się sama przez okno... ARIONI: Riza, czyś ty oszalała? (Arioni biegnie, ale Obliwia wyprzedza go i skacze)... To przecież ostatnia moja... (staje przed pustym oknem)^{9E}.”

„ARIONI: Jedną rzecz, mówię: odnaleźć na ulicy tę czerwoną kokardę, którą mi podarowała za pomysł ping-ponga bez piłeczki nieżywa już Riza. [...]

stawały się powodem lub bodźcem kontrowersji...” [podkr. – K.S.]. (PWsz VI, 110)

(*odwracając się*) To świat nareszcie mnie dopędził, mistrzu... **Schodzę, aby podnieść nieprawdziwą różę, która musi gdzieś leżeć w pobliżu ciała biednej, naiwnej Rizy.** Ale na to, by móc to uczynić, muszę się stać człowiekiem, którego biorą wszyscy żartobliwie, jako twórcę refrenów społecznych, i którego jednocześnie słuchać nie chcą, nie chcą, ponieważ sami w coś tam jeszcze wierzą. Stać się muszę dyktatorem, mistrzu (*wychodzi*) [podkr. – K.S.]^F.

- ^A A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 147. ^B Tamże, s. 147.
^C Tamże, s. 145. ^D Tamże, s. 150–151. ^E Tamże, s. 180. ^F Tamże, s. 181.

Tą drogą – jak się zdaje – docieramy do rzeczywistych źródeł enigmatycznego tytułu dramatu Trzebińskiego. Tym źródłem wydaje się *Stygmata*, jednak i tego nie można nie podważyć. Wacław Bojarski bowiem, bo to on ten Norwidowski tytuł Andrzejowi Trzebińskiemu podpowiada, a Trzebiński decyduje się zastąpić nim swoją początkową wersję („Która musi gdzieś leżeć”²⁴), posługuje się jedną z rzadszych, metafor Norwida – ma ona podwójny adres, jest zakotwiczona zarówno w uniwersum *Stygmata*, jak i *Quidama*, a w każdym – na odmienny, całkiem przeciwny sposób. Trzeba bowiem wiedzieć, że jeżeli w *Aby podnieść różę...* padają słowa Arioniego: „Schodzę, aby podnieść nieprawdziwą różę, która musi gdzieś leżeć w pobliżu ciała biednej, naiwnej Rizy”, to jest to – wszystko na to wskazuje – bardzo

²⁴ Zob. wpis dokonany w pamiętniku przez autora *Granatowego traczostwa* pod datą 8 czerwca 1942 roku: „groteska «aby podnieść różę» (tytuł zmieniony; wacław) jest już na maszynie”. Można zaryzykować hipotezę, że to w pierwszym rządzie Bojarski, a nie Trzebiński, był żywo zafascynowany *Quidamem*. Niewątpliwie więc *Ranny różę*, tytuł zbioru wierszy Bojarskiego, jest zbiorem quidamowskim i w jakimś sensie – „poquidamowskim”. A. Trzebiński, *Pamiętnik*, w: tegoż, *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, słowo wstępne i opracowanie Z. Jastrzębski, Warszawa 1972, s. 149.

wyrafinowana gra ze sceną śmierci Aleksandra z Epiru na Placu Przedajnym:

– Zachodu słońce, purpurowej krasy,
W błota się szybach mętnych odbijało;
Młodzieńca cichy trup leżał, okryty
Kwiatami z koszów gwałtem wywróconych –
Pies jakiś wietrzył krew – – jakieś kobiety,
Przechodząc, kilka róż mało zbroczonych,
Podniosły – cicho było i zielono
Na bruku, który właśnie opuszczono.

(PWSz III, 213)

Dzieło Norwida wobec dramaturgii Sartre'a

Analizując wizje teatralne Sartre'a, mając w tym obszarze za przewodnika znakomitego polskiego interpretatora jego dramatów – Andrzeja Falkiewicza, musimy skonstatować ze zdumieniem styczość formalną i tematyczną Sartre'owskiego egzystencjalistycznego projektu anty-teatru z dramatami Norwida. Najsilniej przejawia się ona w Sartre'owskiej i Norwidowskiej wizji dramatu aktorskiego: zarówno Polak piszący w latach 60. XIX wieku komediogram *Aktor*, jak i Francuz publikujący w 1954 roku dramat o tytule *Kean* czerpią z tego samego rezerwuaru przykładów. Sztuka Sartre'a to „dzieje człowieka, który nigdy nie zaprzestaje gry: odgrywa swe własne życie, nie rozpoznaje się w nim, nie wie, kim jest w istocie”²⁵:

Kean – słynny aktor angielski, wybitny odtwórca ról szekspirowskich – urodzony w Londynie w 1787 roku, był synem prostytutki. Ojca swego nie znał. Sam początkowo klaun i akrobata, dzieciństwo spędził w trupie komediantów, ludzi wówczas wyklętych. Był bardzo dumny i cierpiał z tego powodu. Całe jego dalsze życie zostało skażone upokorzeniami, których doznał w dzieciństwie. Powiedzieć, że był

²⁵ A. Falkiewicz, *O teatrze Sartre'a*, „Dialog” 1958, nr 7, s. 94.

bękartem, to mało: wyobraźcie sobie, jaka być mogła jego pozycja społeczna w purytańskiej Anglii²⁶.

Jednym z bohaterów sztuki Norwida jest Pszonk-Kean, postać, w której mogą zlewać się ze sobą pierwiastki życiorysu Edmunda Keana²⁷. O ile sztuka Sartre'a jest egzystencjalistyczną, metateatralną tragedią, którą „krytyka nazwała zdradą teatru²⁸”, dramat Norwida (jako głos w tej samej sprawie) jest dopiero dosyć dyskretnym „wypowiedzeniem posłuszeństwa” teatrowi, jeszcze jakby prologiem, nadal fantastyczną bardziej aniżeli realistyczną „uwerturą” do owej zdrady – ze względu na równie silny, co w *Keanie* Jeana Paula Sartre'a potencjał antyteatralności. Tak jak w *Aktorze*, w *Keanie* odegranie roli Hamleta jest momentem wiążącym cały utwór w jednym dramatycznym porządku. Zbieżnościom nie ma końca, głos Keana-Hamleta to bluźnierstwo „w oczach ludzi szukających klasycznej doskonałości rzeczy raz na zawsze ustalonych”²⁹. U Sartre'a zostaje ono wyartykułowane w sposób obezwładniający adresata – oto właśnie są ludzie nieautentyczni, animowane oraz reanimowane struktury mitu, a nie żywe racje człowieczeństwa. U Norwida piętnujący krzyk Sartre'a cofa się wyraźnie do „krzyku niemego” czy krzyku poprzez osłonę tekstu Szekspira. Kto jednak bardziej niż grający Hamleta Jerzy, jeszcze niedawno właściciel zamku Sfinks, dziś zaś – bankrut i zdeklasowany arystokrata, przyglądający się tragedii swojej upadającej kasty, nie mógłby przytaknąć antyteatralnym manifestom Sartre'a? Takim choćby jak te z jeszcze późniejszego dramatu egzystencjalisty o tytule *Niekrasow*, że „życie jest paniką w teatrze, który zaczął się palić. Wszyscy szukają wyjścia, nikt go nie znajduje. Lecz biada tym, którzy upadną, zostają stratowani na miejscu...”³⁰. We wcześniejszym *Keanie*:

²⁶ Tamże.

²⁷ Z. Raszewski, *Aktor, ale człowiek sławny*, w: tegoż, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990, s. 201–202.

²⁸ Tamże, s. 95.

²⁹ Tamże, s. 98.

³⁰ Tamże, s. 96.

Rola Hamleta staje się przyczyną skandalu. Kean utożsamia własny los z losem szekspirowskiego bohatera: wychodzi z roli, łącząc swych protektorów i widzów, która uczyniła go aktorem. Publiczność – pragnąca zobaczyć słynnego aktora w roli Hamleta – zobaczyła Keana jako tego, który Hamleta gra: musiała dostrzec swe własne zakłamanie³¹.

Jest, rzecz jasna, więcej zbieżności łączących egzystencjalistyczne dramaty Sartre'a z dramatami Norwida. Warto je przynajmniej wypunktować. *Muchy* z 1943 roku to tragedia w antycznym kostiumie będąca studium misji Orestesa w Argos, a zarazem – okazja do obserwacji i wyciągnięcia wniosków co do głębi obrazu antyku egzystencjalistów. Koresponduje ów wizerunek zarówno z *Tyrtejem* Norwida (także misja tytułowego bohatera w Sparcie, podobnie jak misja Orestesa z tragedii Sartre'a, okaże się misją niemożliwą, właściwie dekadencją, więc *avant la lettre* „egzystencjalistyczną”), jak i z *Homerem i Orchideą* Gajcego, dramatem przeciw *Tyrtejem* zainspirowanym³². Choć gwoli prawdy należałoby chyba ująć rzecz inaczej – *Homer i Orchidea* wydaje się zaledwie załączkiem „polskich *Much*” (podobnie i *Orfeusz Anny Świrszczyńskiej*)³³. Polski odpowiednik Sartre'owskich *Much*, nieistniejący w historii literatury, to bowiem raczej tragedia, którą mógłby napisać Trzebiński, o ile w ramach swojej uniwersalistycznej doktryny wypracowałby niezależny i rozliczeniowy obraz antyku. To znaczy: nie uczynił go częścią swojego ideologicznego projektu – „antykiem narodowym” czy „antykiem słowiańskim”³⁴.

Aby podnieść różę... najwydatniej chyba przypomina nam *Przed zamkniętymi drzwiami* Sartre'a z 1944 roku. Również poprzez ten

³¹ Tamże, s. 95.

³² Stamtąd poeta „zaczepnął koncepcję jednostki wybranej przez Boga, która swój talent musi okupić cierpieniem, a także schemat relacji łączących tytułową parę [Tyrtej to Homer, a Eginea to Orchidea – K.S.]”. J. Dudek, *Tadeusz Gajcy*, „Ruch Literacki” 1970, z. 1, s. 65.

³³ A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014, s.

³⁴ E. Janicka, *Sprawy kultury*, w: tejsze, *Sztuka i naród?...*, dz.cyt., s. 140.

tekst można wytyczyć przekonującą ścieżkę korespondencji z Norwidem, zwłaszcza z takimi dramatami jak *Pierścień Wielkiej-Damy* i *Za kulisami*. Samo skojarzenie z dyptykiem *Tyrtej – Za kulisami* jest tutaj o tyle silne, o ile ma się na względzie fakt, że *Muchy* i *Przed zamkniętymi drzwiami* również stanowią swoisty okupacyjny dyptyk dramatyczny Sartre’a, w którym – objaśnia Falkiewicz – istnieje „piekło stworzone równie prostymi środkami, co system posłuszeństwa w Argos”³⁵. Lekcja Sartre’a uświadamia, że w utworach takich jak *Za kulisami* i *Pierścień Wielkiej-Damy* mógł zostać umieszczony potencjał klasycznych sytuacji kafkowskich:

Narzędzia tortury są proste. Salonik w stylu biedermeier, trzy kanapki, brząz na kominku; lampa, której nie można zgasić, drzwi, których nie można otworzyć... i ludzie. Garcin, Inez i Stella – troje skazanych na wzajemne przebywanie ze sobą, przez całą wieczność. Każde jest ofiarą i katem dla dwóch pozostałych. To wszystko³⁶.

Czy istnieje Norwid „polskich egzystencjalistów”?

Zestawienie *Aktora* Norwida z *Keanem* Sartre’a może w dużym stopniu uzmysłwić nam styczeń egzystencjalistycznej i Norwidowskiej koncepcji dramatu. Taki sam mechanizm możemy zastosować także w wypadku Trzebińskiego, porównując np. *Aby podnieść różę...* z *Ping-pongiem* Arthura Adamova (dokładne analogie sytuacyjne) czy zestawiając postać Rیزی Obliwii z wizerunkiem Sartre’owskiej prostytutki Lizzie z dramatu *Ladacznica z zasadami*, w którym (a jest to znów nieoczekiwane powtórzenie sytuacji impasu z *Aby podnieść różę...*) „jesteśmy świadkami ponurej mistyfikacji, obywatelskiej jaźni pewnych ludzi postawionych na granicach swego człowieczeństwa”³⁷. W takiej sytuacji jak ta warto zapytać o możliwość założenia hipotezy przynajmniej dla istnienia swoistego, polskiego egzystencjalizmu, egzystencjalizmu narodowego w kontekście

³⁵ Tamże, s. 88.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

literatury wojny i okupacji. Czy Norwid jako patron literatury wojny i okupacji, klasyczny „architekt wyobraźni narodowej”, jak określiło jego funkcję czasopismo „Sztuka i Naród”³⁸, nie może być również *de facto* zakamuflowanym, niejako utrzymywanym w ukryciu, by jego autentyczna tożsamość nie wyszła na jaw – patronem „polskiej literatury egzystencjalistycznej”, znanej powszechnie wyłącznie w tradycyjnych ujęciach: jako okupacyjna literatura czasów wojny? Czy nasze spory o literaturę wojny i okupacji, a także i z literaturą wojny i okupacji nie są w rzeczywistości zmaganiem o typowo „polski egzystencjalizm” i – *per analogiam* – zmaganiem z typowo „polskim egzystencjalizmem” (patronem tak rozumianego anty-egzystencjalistycznego, a zarazem anty-Norwidowskiego nastawienia byłby Czesław Miłosz³⁹)?

W tak postawionej i uzmysłowionej kwestii najbardziej uderzająco wybrzmi zapewne głos Elżbiety Janickiej, która z jednej strony uważa egzystencjalistyczny charakter działań Bojarskiego i Trzebińskiego, z drugiej – nieprzemyślaną decyzję tego pierwszego o złożeniu kwiatów pod pomnikiem Kopernika uznaje za „żadzę bohaterstwa zrodzoną z zawadiacko-sarmackiego podszeptu”⁴⁰. Jaka jest więc prawda? Neosarmatyzm czy swoiście pojęty „egzystencjalizm narodowy”, a może jeszcze coś pośredniego, „zanieczyszczonego”? W swoim studium chciałbym opowiadać się za rozwiązaniem drugim, tym rehabilitującym Kolumbów jako „narodowych egzystencjalistów”:

W spostrzeżeniu Sartre’a: „Bohaterstwo potrzebuje pretekstu, w przeciwnym razie będzie tylko samobójstwem”, tkwi rozwiązanie zagadki śmierci Bojarskiego. W żadnym razie nie uważam, aby Bojarski przejawiał skłonności samobójcze. Żywił natomiast przemożne, obsesyjne pragnienie bohaterstwa i niecierpliwie wyglądał okazji odpowiedniej dla realizacji swego marzenia: „Zapłaciłeś za ten niepokój najwyższą

³⁸ P. Dakowicz, «Odmurować Zwolona», czyli Norwid w kręgu «SiN-u», dz.cyt.

³⁹ Zob. m.in. S. Chwin, Czesław Miłosz wobec powstania warszawskiego, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 62–81.

⁴⁰ E. Janicka, *Przedsięwzięcie osobowości*, w: tejsze, *Sztuka czy naród?...*, dz.cyt., s. 243.

cenę. W oczach postronnych i niepotrzebną. Ale nie w Twoich oczach, Ty to czuleś, Ty szukałeś po omacku śmierci – sam. Nie udało się Ciebie powstrzymać na tej krawędzi, zatrzymać. Usłyszałeś huk przepaści silniej, niż głos wewnętrznej przestrogi⁴¹.

Sytuacja zakonspirowanych Bojarskiego czy Trzebińskiego, wtórnie do tego konspiracyjnych model uprawianej przez siebie literatury i wyznawanej filozofii, świadomie lub nie przenoszących konspiracyjną rzeczywistość na płaszczyznę tworzenia światopoglądu i dzieła literackiego (konspiruję w świecie, konspiruję siebie, konspiruję dzieło, konspiruję pogląd na świat), to przecież w jakimś stopniu sytuacja Norwidowskiego aktorstwa w obliczu kryzysu wartości weryfikującego relacje między aktorem a światem, Pszonk-Keana z dramatu *Aktor*, Jerzego jako jego ucznia i terminatora. To także sytuacja Sartre'owskiego Keana w piekielnym *perpetuum mobile*, Keana, który jako aktor-konspirator musi wiecznie grać oraz rekonspirować to, co już odegrane oraz zakonspirowane. W podobnej pod pewnymi względami sytuacji pozostaje aktor właściciel zamku Sfinks, zbankrutowany arystokrata z Norwidowskiej komediodramy, Jerzy. Sytuacja okupacyjna jest sytuacją kafkowską lub sartre'owską (a więc anty-kafkowską). Innego wariantu nie znajdujemy. Dramaturgia współczesna Norwida (z *Aktorem* na czele) może z kolei być odczytywana nie tylko przez Trzebińskiego czy Bojarskiego, ale nawet przez Baczyńskiego jako dramaturgia antycypująca Franza Kafkę. Tzw. polskie pokolenie diamentowe, pokolenie, które wybito, wymazano, anihilowano – było całkowicie oryginalnym pokoleniem pierwszych „polskich egzystencjalistów”, taka w każdym razie interpretacja byłaby na równi możliwa z innymi, tyrtejskimi ocenami ich dzieł. Norwid – stał się może nie tylko składnikiem wyodrębniającym ów „polski egzystencjalizm”, lecz – przez wszechstronność swojego dzieła – był też pomostem Kolumbów do egzystencjalizmu *sensu stricto*. Patriotyzm, tyrteizm to może nie kostium jeszcze, ale

⁴¹ Tamże. Janicka cytuje w przywoływanym passusie swojej pracy notę pośmiertną o Bojarskim Trzebińskiego ([A. Trzebiński], *** [Nota pośmiertna...], „Sztuka i Naród” 1943, lipiec–sierpień, nr 9–10, s. 1).

z pewnością rama specyficznej narodowo-wyzwoleńczej retoryki – skrywająca jądro obrazu, punkt wyjścia syntetycznej panoramy, jaką daje tu „polski egzystencjalizm okupacyjny” w kafkowskim (Baczyński, Gajcy) bądź także sartréowskim (Bojarski, Trzebiński) wydaniu.

Maciej Urbanowski wskazuje wyraźnie na istniejącą korespondencję między strukturami tzw. rewolucji ping-pongowych (takich jak ta w *Aby podnieść różę...*) a romantycznym paraliżem rewolucyjnym m.in. w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego⁴². Warto więc zadać pytanie, czy *Zwolon* Norwida, ukończony przez poetę latem 1849 roku, nie dawałby się odczytywać podobnie, czy Wiosna Ludów w korespondencji Norwida (zwłaszcza w listach rzymskich do Józefa Bohdana Zaleskiego) nie stawała się właśnie absurdalnym poniekąd symbolem przewrotu nieomal „ping-pongowego” (aby użyć tu metafory wyjętej z dramatu Trzebińskiego), wreszcie czy w podobny, bardzo dwuznaczny sposób autor *Psalmów-psalmu* nie odczytał wydarzeń w Poznańskim w latach 1846–1848. Wskazywał przecież wówczas w tekście wyraźnie: „Somnambul mnóstwo – jasnowidzących wiele – stoły jeszcze się nie kręcą” (Pwsz VII, 58), co koresponduje z magnetyczną wymową gry sportowej bez piłeczki ping-pongowej z *Aby podnieść różę...* (OBLIWIA: „*oczarowana, cicha*) Jak oni tajemniczo grają, Ralf... Ma się wrażenie, że jesteśmy wszyscy na seansie spirytystycznym”⁴³):

Ruch poznański coraz to żywszy – p i e n i ę d z y nie ma – s e r i o nie ma – żaden plac boju nie zrewidowany pierwej – ochotnik tak prowadzony, że rany okropniejsze niż w największych bitwach – kobiety przypinają gwiazdy wystrzyżone z papieru złożonego na rozrzucone włosy i kluby zawiązują – szpitalów i sióstr szarych nie ma i ranni z lichych ran gniją śmiertelnie.

(Pwsz VII, 58–59)

⁴² „Gdy odczytamy *Aby podnieść różę...* jako dramat o istocie współczesnych «ping-pongowych» rewolucji, dostrzeżemy w nim istotne ogniwo w znakomitej serii rozpoczętej *Nie-Boską komedią* Krasińskiego, przez Szewców Witkacego, aż po *Operetkę Gombrowicza*”. M. Urbanowski, *O Andrzeju Trzebińskim*, dz.cyt., s. 23.

⁴³ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 146.

I właśnie te (groteskowe i fantastyczne) obrazy Norwida z powstania poznańskiego 1846–1848 znajdują swoje nieoczekiwane odzwierciedlenie w najbardziej norwidowskiej, anachronicznej i intertekstualnej postaci dramatu Trzebińskiego, Rizie Obliwii symbolizującej depozyt polskiego idealizmu narodowego. Obliwia jest w jakimś stopniu Trzebińskiego wersją norwidowskiej poznańskiej „kandydatki na hekubę”, bardzo karykaturalnej, młodocianej, sentymentalnej – „kobiety przypinającej gwiazdy wystrzyżone z papieru złotego na rozrzucone włosy” (PWsz VII, 59). Pamiętajmy, że pojawia się w dramacie z kokardą w bujnych włosach, z których ta obsuwa się w bardzo klasycznym, „norwidowskim” momencie, gdy dziewczyna nazywa Arioniego Sokratesem⁴⁴. Ostatecznie, odurzona całą skalą sportowej rewolucji w „Marokko”, ze słowami: „ja naprawdę przestaję to wszystko rozumieć”, wręcza kokardę socjologowi. Ten przypina ją sobie do szlafroka, „przemieniając” ozdobę w różę⁴⁵. To na swój sposób moment hipnotyczny w *Aby podnieść różę...* czy też – mówiąc językiem pisemnej wypowiedzi Norwida o *Poznańskim 1846–1848* – „sommambulizujący” (PWsz VII, 58). Trwa on nieprzerwanie aż do momentu, w którym sala sportowa nie zostanie splądrowana przez żołnierzy Bazarry. Następstwo wydarzeń zostało przez Trzebińskiego zaaranżowane wyraźnie symbolicznie. Bezwolne fantazjowanie Arioniego na temat kokardy, zbiorowa, egzaltowana hipnoza w trakcie pingpongowej gry-nie-gry – wszystko to poprzedzać będzie bezpośrednio „zamach”: chwilę objawienia się nagiej przemocy i rewolucyjnego terroru.

Reminiscencje *Zwolona*

Podobieństwa między *Zwolonem* a *Aby podnieść różę...* dają się uchwycić jeszcze wyraźniej niż pomiędzy dramatem Trzebińskiego a *Quidamem*. Także i tutaj pojawia się charakterystyczna dla Trzebińskiego sytuacja stygmatyzacji oraz hekatomby postaci cudzoziemca. Chodzi o Harolda, bliżej nieokreślonego podróżnika z dramatu Norwida,

⁴⁴ Tamże, s. 145.

⁴⁵ Tamże, s. 147.

podobnie jak Arioni Trzebińskiego – kosmopolity, a zarazem ironisty. Po raz pierwszy napotkany na dziedzińcu królewskim podczas przemowy pary monarchów, ironizuje na temat ich „łaskopańskiej” wypowiedzi, która przypomina mu widziane w Rzymie „szparagi w grobie wielkiego Scypiona”, „rzewny płacz krokodyła w Tebach”, wreszcie sytuację rozboju, którego stał się ofiarą, podróżując po Sparcie (PWsz IV, 47–49). To, na co chce, jak się wydaje, położyć Norwid szczególny nacisk, wprowadzając postać kojarzącego się z „kosmopolitycznymi” poematami lorda George’a Byrona Harolda, to uzyskanie w *Zwolonie* specyficznej dramatycznej quasi-narracji zewnętrznego, egzotycznego „punktu widzenia”.

Finalnemu, krwawemu przebiegowi rewolucji pingpongowej – mówiąc językiem dramatu Trzebińskiego – świadczy cudzoziemiec, Harold, który odnajduje się w ten sposób na samym dnie cudzoziemskiego piekła. Przewrotowi przyglądamy się – to niezwykle wyrafinowany zabieg Norwida – oczami Harolda, który nie rozumie dokonujących się wydarzeń. W jego cudzoziemskiej perspektywie osobliwe momenty symboliczne wybuchu, takie jak romantyczno-narodowe „quasi-epifanie”, sugerujące utrwalone już narodowe toposy, wzbudzające skojarzenia z *Marią* Antoniego Malczewskiego zjawienie się Pacholęcia na rumaku, wydają się mroczne oraz zupełnie nieprzeniknione⁴⁶.

Harold – owszem, można zaryzykować taką interpretację, zwłaszcza że mogła okazać się bliska Andrzejowi Trzebińskiemu piszącemu *Aby podnieść różę...* – staje się ofiarą narodowej kakofonii symbolicznej i mimo że rozpoczyna swój monolog na Placu Głównym w sposób bardzo erudycyjny oraz ironiczny – od parafrazy *Pieśni IX* Jana Kochanowskiego (skąd Kochanowski w ustach Anglika? Z tego samego powodu, z którego w *Zwolonie* tłum włoski śpiewający

⁴⁶ Maria Grzędzińska finałową scenę z Pacholciem ze *Zwolona* wiąże również z zakończeniem *Anhellego* Juliusza Słowackiego. „Pacholę na królewskim rumaku oznajmia o pożarze zamku – rycerz na koniu oznajmia o zmartwychwstaniu narodów, spadaniu koron z głów królewskich”. M. Grzędzińska, *Symbolika «Zwolona»*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 87.

Bogurodzicę – można by odparować⁴⁷), nie rozumie, podobnie jak Ralf Arioni Trzebińskiego, zastanej w obcym kraju ideologii narodowej, która wydaje mu się – symbolotwórczą manią, bełkotem symbolicznym:

Wszystko dziwnie się plecie
 W tego państwa tu świecie,
 A kto rzecz by spisał
 I połączyć chciał – pewno
 Ciąg-by gorzej popsował.

(PWsz IV, 82)

Tak jak Trzebiński z kolei, zainspirowany Stanisławem Brzozowskim, ukazujący problem „ażyciowej bezdziejowości” „Polski fantastycznej”⁴⁸, Harold podobnie akcentuje bezdziejowość ni to polskiego, ni włoskiego państewka ze *Zwolona*. Tu wykluczenie poza historię i historiozofię rozumie się jako „treflowość monarchii”, która u Cypriana Norwida swobodnie zastępuje miejsce krytykowanej przez Andrzeja Trzebińskiego rewolucyjnej demokracji:

Tak bo oschle i rzewno,
 Tak wrzaskliwie i głucho,
 Tak wątpliwie i pewno,
 Że nie widzieć jak... słowem,
 Że nie dziejów te dzieje
 Z ich monarchą treflowym.

(PWsz IV, 82)

Piekło cudzoziemskie w *Zwolonie* (podobnie zresztą jak w *Quidamie* i *Aby podnieść różę...*) to budzące żywe skojarzenia z egzystencjalizmem, przed-Sartre’owskie piekło afazji komunikacyjnej. Słowom

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ A. Trzebiński, *Polska fantastyczna*, w: *Konspiracyjna publicystyka literacka 1940–1944*, opracowanie i wstęp Z. Jastrzębski, Kraków 1973, s. 120–126. Zob. także: S. Chwin, *Polska słabość i działanie niejawne*, dz.cyt., s. 102, i E. Janicka, *Sprawy kultury*, w: *teżże, Sztuka i naród?...*, dz.cyt., s. 104.

Harolda, erudycyjnym, anachronicznym, a także zupełnie nieprzy-
stającym do sytuacji liberalnej i pretensjonalnej włoskiej rewolucji
„ping-pongowej” i – po prostu rozpaczliwym: „Nic nie wiem – nie ro-
zumiem, w wulkany koryto / Jak stary Pliniusz wszedłem z tabliczkami
w rękę” (PWsz IV, 90), z łatwością dałoby się przyporządkować słowa
zagubionego Pabla Garpadattego Trzebińskiego, mistrza świata w sza-
chach, i siarczystą – jak policzek – odpowiedź na nie Lamo Bazarry:

GARPADATTE: (*nie orientując się*) Jak to świat jest mniejszy od
narodu? Nie rozumiem.

BAZARRA: (*z pasją i ironią*) To ja panu wytłumaczę, co? Wytłumaczę
niewiele właściwie, to tylko, że nas, narodu, nie rozumieć nie wolno,
bo naród nie jest artystą, żeby miał prawo być nierozumiany... Co,
mistrzu kuli ziemskiej?⁴⁹.

Harold wraz ze swoim cicerone wielokrotnie usiłują odnaleźć
drogę wyjścia z przegradzającego się w plac rewolty Placu Głównego
(„Tam zamknięto ulice / Bagnetowym szeregiem, / Tu lud – trzeba
być szpiegiem / Żeby cało się ostać...”, PWsz IV, 84). Uczucie klaustro-
fobii, bardzo kafkowskie przecież, narasta – i podobnie jak Zwolon
został zamurowany żywcem za ścianą jednego z kościołów miasta
(czy Norwid tą sceną nie tworzy szalenie dwuznacznego intertekstu
do postaci Mazepy Słowackiego?), tak samo Harold – „zmurowany”
zostaje w świecie rozszalałej, pingpongowej rewolty, z której nie ma
ucieczki... Groteska apokaliptyczna w *Zwolonie* spełnia się poprzez
potęgowanie absurdalnych kontrastów w ludowych litaniach zebra-
nych: poczynawszy od wezwań o łzy i krew, przez antyfony matron do
jęków dzieciąt na Sybirze, skończywszy zaś na wezwaniach do wody
i siarki, a także na obrazie upadającego nieba (PWsz IV, 88).

Finał poematu marginalizuje istotną dotychczas rolę rdzennych
mieszkańców miasta, Polaków-Włochów. Wacław zjawia się wyłącz-
nie na moment, aby wyswobodzony z kajdan runąć w ramiona uko-
chanej Porcji (PWsz IV, 89). O wiele istotniejsza niż romantyczna
rola „patetyka”, patrioty, kochanka (mowa o Wacławie) jest dla

⁴⁹ A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 150.

Norwida w finale *Zwolona* rola cudzoziemca, afatyka, tego, który stracił ostatecznie umowny i tak, a i bardzo kruchy do tego kontakt z rzeczywistością obcego narodu (mowa o Haroldzie). Harold usiłujący wyprowadzić ślepego starca z chmury dymu najprawdopodobniej zginie wraz z nim podczas próby ucieczki – ostatnie słowa ślepcy sygnalizują szybkie nadejście kolejnych zamachowców „lecących” w ich stronę „z głowniami” (PWsz IV, 91). Nie będzie zapewne litości, podobnie jak zabrakło jej wśród „ślepych Kainian” z *Quidama* bez zawahania dających Ogrodnikowi obciążać swoje ręce winą za przelanie krwi Aleksandra z Epiru.

Norwid, Trzebiński a socjotechnika polskich powstań

W finale *Aby podnieść różę...* wszystko kończy się inaczej: jak rozpoznaje więc Arioniego Stefan Chwin, „socjolog staje się socjotechnikiem, bezbłędnie aranżuje interakcyjną pułapkę na politycznych wrogów – i właśnie dzięki temu opanowuje sytuację, która miała go pochłonać”, mówiąc jeszcze inaczej „p r z e c h w y t u j e d y s k u r s w ł a d z y”⁵⁰. W tym punkcie „socjotechnicznej” interpretacji dramatu Trzebiński autor opuszcza Norwida, aby obrać za punkt wyjścia koncepcję „rewolucyjnej socjotechniki powstania listopadowego” akcentującej rolę prestiżu i reputacji dyktatur powstańczych oraz istotność wpływu wyobraźni narodowo-romantycznej na szacowanie wartości socjotechnicznych wodza. Autorem tej wizji jest uwielbiany przez Trzebińskiego Maurycy Mochnacki. Brak „wrażliwości socjotechnicznej” przypisywał Mochnacki m.in. Józefowi Chłopickiemu, który „nie znał swojego społecznego wizerunku, nie znał i nie potrafił wykorzystać mitu, którym był dla społeczeństwa”⁵¹ – toteż ostatecznie „w swoim rachunku sił, jakimi mógł dysponować jako dyktator i wódz, nie uwzględnił – zdaniem Mochnackiego – tej siły, którą dawało mu społeczne wyobrażenie o nim”⁵². Prawo rewolucji ma zaś być inne:

⁵⁰ S. Chwin, *Polska słabość i działanie niejawne*, dz.cyt., s. 104.

⁵¹ B. Łagowski, *Rewolucyjna socjotechnika powstania*, w: tegoż, *Filozofia polityczna Maurycego Mochnackiego*, Kraków 1981, s. 142.

⁵² Tamże.

Revolucja w jego [Mochneckiego] doktrynie oznaczała swoistą socjotechnikę, metodę szybkiego i radykalnego rozwiązywania problemów społecznych, politycznych i wojskowych podczas spotkania. „Działajmy rewolucyjnie, to jest sztuką ruchu – pisał – umiejętnością, umiejętnością pomnażania i wynajdywania coraz nowych sposobów zbawienia kraju, jakie nastrocza dowcip, talent i geniusz jego mieszkańców”⁵³.

Także Norwid, podobnie jak Mochnecki, analizował aspekty rewolucyjnej socjotechniki powstań w Królestwie Polskim, szczególnie – tak jak Mochnecki w kontekście Chłopickiego – interpretując kolejne etapy zrywów w wymiarze polityki insurekcyjnej Ludwika Mierosławskiego. Mógł spotkać się z Romualdem Trauguttem, gdy ten jeszcze *incognito* podróżował po Europie⁵⁴. Sam Mierosławski nie był wszak dla Norwida dobrym socjotechnikiem powstań, nie potrafił lub nie mógł na potrzeby walki w wyrafinowany sposób przeprowadzać swojej własnej automitologii, bazując na zdecydowanie najważniejszym dla Norwida polskim micie socjotechnicznym, który dawała figura Tadeusza Kościuszki. Jego kampania na Kujawach przerodziła się w makabryczną farsę, ta zaś kosztowała go wypowiedzenie mu posłuszeństwa przez jego podwładnych. W tych punktach „socjotechniczna groteska powstańcza” wzięta na karty wspomnień żywcem z tuż-po-styczniowej rzeczywistości mogła przypominać realia quasi-witkacowskiej groteski socjotechnicznej Trzebińskiego:

Mierosławski został przez Rząd Narodowy oficjalnie mianowany dyktatorem powstania 25 stycznia. Nominację przyjął i z Paryża udał się na Kujawy, gdzie 17 lutego przekroczył granicę rosyjską. Zamiast posuwać się w głąb kraju, zajął się budowaniem swojego wynalazku – „wozu bojowego”. Poniósł kilka porażek w bitwach z Rosjanami, m.in. pod Krzywosądem i Nową Wsią. Powstańcy z partii Mielęckiego wypowiedzieli mu posłuszeństwo i musiał wracać do Paryża. Gdy po

⁵³ Tamże, s. 128–129.

⁵⁴ Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska przy współudziale M. Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861–1883, Poznań 2007, s. 145–146.

kilku tygodniach zjawił się w Krakowie, nowym dyktatorem został już mianowany Langiewicz⁵⁵.

Pingpongowa dyktatura Mierosławskiego w większym stopniu przypomina groteskowe dyktatury *in potentia*: Deromura Ilfare czy Wozuba Teneroita aniżeli tragiczną dyktaturę Arioniego. A jednak Norwid ocenia sytuację konfliktu dyktatur Mierosławskiego i Langiewicza tragicznie, nie zaś ironiczno-komicznie. To symptomatyczne, a zarazem wieloznaczne, jak poeta identyfikuje los Mierosławskiego z losem Krakusa, los Langiewicza zaś – z losem Rakuza, sugerując pierwotne bratobójstwo jako fundament następowania po sobie powstańczych dyktatur, zapowiadając, że los narodowy jest tu nieuchronnie powtórzonym niejako w historycznej pętli losem Aleksandra z Epiru (warto odnotować tę zbieżność: podobnie René Girard myślał o swej koncepcji kozła ofiarnego⁵⁶). Te niezwykle kontrowersyjne wizje tragizmu narodowego, bliższe raczej w I połowie XX wieku Marianowi Zdziechowskiemu oraz Czesławowi Miłoszowi aniżeli Andrzejowi Trzebińskiemu, Norwid uprzystępnia, czego nie należy nie odnotować, specjalnemu adresatowi – Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu. To w liście do autora *Dziecięcia Starego Miasta* zaraz po ogłoszeniu dyktatury Langiewicza (przełom marca i kwietnia 1863 roku) odnajdujemy Norwidowskie „skrzydlate słowa Kasandry”: „*Krakus* dziś się grał między dwoma Dyktatorami p r a w i e, ż e s ł o w o w s ł o w o, aż strach pomyśleć! A Q u i d a m zabity jest przypadkiem w jatkach rzeźniczych!” (PWsz IX, 90).

Owo „granie” *Krakusa* pomiędzy Mierosławskim a Langiewiczem, oszłamiające „prześciganie się” formą Norwidowskiego misterium, oszłamiające, bo wierne pierwowzorowi „s ł o w o w s ł o w o”, każe nam powrócić do groteskowej sceny ekwilibrystycznej gry w ping-ponga Ilfare z Teneroitem z *Aby podnieść różę*... Nie wystarczy bowiem, jak się w tym wypadku okazuje, powiedzieć, że adwokatem tzw. racji Norwidowskiej w dramacie jest tragiczny Arioni, ten, który

⁵⁵ Tamże, s. 123.

⁵⁶ R. Girard, *Stereotypy prześladowań lub Lepiej jest dla was, gdy jeden człowiek umrze...*, w: tegoż, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 16–27, 118–132.

opłakuje stratę swojej idealistycznej kochanki, Rizy – własnej Beatrix, Assunty, że w tym opłakiwaniu przewycięża rewolucyjną socjotechnikę Mochmackiego i powraca do szczerego, a przy tym egzystencjalnego, Norwidowskiego świata utraty. Tak przecież (nie wprost) sugerował Chwin – przewyciężenie „religii Mochmackiego” na rzecz „religii Norwida” miało się manifestować w Trzebińskim wówczas, kiedy „starał się złagodzić ostrość pragmatycznego wydźwięku dramatu”, a „Arioni, nowy zwycięski władca, pragnął ocalić wartości, które «zawiesił» podczas bezlitosnej, politycznej gry, symbolicznie zatem podnosi «różę» z rąk kobiety, która nie wytrzymała straszliwych lodowatych napięć «nowoczesnej» polityki i popełniła samobójstwo”⁵⁷.

Problem jednak w tym, że u Norwida „bezlitosnej, politycznej” gry raczej nie ma, a Langiewicz jako „Deromur Ilfare powstania styczniowego”, Mierosławski zaś jako „Wozub Teneroit tego powstania” – raczej przedstawiają swoimi osobami Norwidowskich bohaterów białotragicznych „grających”, i to mimowolnie, na scenie świata w *Krakusie*, aniżeli pseudo-gigantów Trzebińskiego grających w pingponga bez piłeczki, frenetycznych i gargantuicznych:

Niesamowici, skręcenii, spazmatyczni, nienawistni, pokraczni, ze skurczonymi i zeszywniałymi mięśniami, ze zmarszczkami na twarzach ustawiają się po obu stronach stołu i bez słowa rozpoczynają swoją czarną, infernalną, nieludzką grę. Chwilami przypominają sobą dwa czarne zygzaki, podstawki na kaktusy. Wszyscy urzeczeni, niemi. Kangar drewniano i automatycznie prowadzi dyktatorom rachunek seta. Liczby, zmiany serwów i ani słowa więcej. Przez otwarte okno dolatuje nagle po iluś tam chwilach tego skondensowanego, wściekłego absurdu – naiwna i skoczna piosenka, grana przez orkiestrę rewolucjonistów tych, którzy zdobyli most kolejowy⁵⁸.

⁵⁷ S. Chwin, *Polska słabość i działanie niejawne*, dz.cyt., s. 104–105.

⁵⁸ Być może w obrazie dobiegających do graczy dźwięków skocznej piosenki Trzebiński wykpiwa własną twórczość piosenkową, pokazuje swoiste odrealnienie stworzonego przez siebie *Wymarszu uderzenia* na tle realnych zatargów targających w tamtym czasie Konfederacją Narodu. A. Trzebiński, *Aby podnieść różę...*, dz. cyt., s. 179.

Od Dąbrowskiej po Gombrowicza. Nietypowe konteksty możliwego czytania Norwida

Zrozumienie Norwida, a nawet empatia dla „paroksyzmu” dyktatorów styczniowych jest w jakiś sposób zrozumiała. Tak jak gdyby zwyciężała w autorze *Fulminanta* w tym wypadku opcja Marii Dąbrowskiej, która ustami Józefa Tomyskiego ze *Skórki od słoniny* powtarzała przecież, że makabry okupacyjnej codzienności to „za trudne, za bolesne na drwinę”⁵⁹. Wiele skądinąd łączy w perspektywie okupacji Dąbrowską i Norwida, konkretnie: wizja specyficznego spajania przez Marię Dąbrowską modelu „człowieka myślącego” z „człowiekiem pocziwym” czy integrowania wojennej fascynacji Josephem Conradem z zainteresowaniem Samuelem Pepysem⁶⁰ oraz intelektualny zachwyt Norwida figurą prostaczka np. w *A Dorio ad Phrygium*. W imię tej prostoty, jak się wydaje, odżegnuje się Norwid od „ironicznych stylmatyzacji” godnych pożałowania działań Mierosławskiego na Kuja-

⁵⁹ „– Patrz no, Józef – zastanowił się Drzewski na wiadomość o zniknięciu Cechny. – Patrz no tylko, jacy ludzie idą do tej waszej partyzantki. Ale historia ze słoniną – dodał z innego tonu – jest pyszną humoreską. Wiesz – zapalił się, łącząc jednak słoninę z Cechną – ja bym na tym twoim miejscu zaczął pisać humoreski na temat waszej roboty podziemnej. Tomyski popatrzył na niego uważnie i powiedział z namysłem: – Zwróć się do innych, bracie. Znajdziesz takich, co się będą prześcigali w wydrwieniu wszystkiego, cośmy przecierpieli. – Nie miałem na myśli drwin – stropił się lekko Drzewski. – Myślałem o stylu Cervantesa. Lub de Costera z jego historią flamandzkiego Dyla Sowizdrzała. – Owszem, to by mnie nęciło – przyznał pojednawczo Tomyski. – Ale gdzie mnie tam do takich pisarzy...”. M. Dąbrowska, *Skórka od słoniny*, w: teje, *A teraz wypijmy... Opowiadania*, podał do druku i przedmową opatrzył T. Drewnowski, Warszawa 1981, s. 102.

⁶⁰ „Składając hołd bohaterstwu, Dąbrowska podejmuje zarazem spór z polską bohaterszczyzną”. T. Drewnowski, *Co spod gruzów ocalało?*, w: tegoż, *Wyprowadzka z czyścica. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*, Warszawa 2006, s. 128. Fascynację dziennikami Samuela Pepysa autorka *Nocy i dni* przejęła za Anną Kowalską. „W 1943 roku Anna Kowalska przyjechała ze Lwowa do Warszawy z garstką rzeczy, wśród których były dwie najcenniejsze dla niej książki. Jedną z nich był *The Diary of Samuel Pepys*, który otrzymała w darze od wybitnego biologa profesora Jakuba Parnasa. Ta piękna, oprawna w skórę, niewielka, bo z cieniutkiego papieru książka stała się w ciemne noce okupacji lekturą pasjonującą także Marię Dąbrowską”. E. Korzeniewska, *Maria Dąbrowska. Kronika życia*, Warszawa 1971, s. 257.

wach. „Za trudne, to za bolesne na drwinę”, rzeczywiście, można by rzec słowami męskiego *alter ego* Dąbrowskiej.

To koszt, który ironista czy (po prostu) „społeczny darwinista” – jak o Trzebińskim chciał mówić Miłosz⁶¹ – wypłaciłby może bez drgnienia powieki, ale który zabiłby tzw. prostego człowieka i prostą racjonalność. Ma najwyraźniej to wszystko w istocie nader wiele wspólnego z inwokacją do Apollina z *A Dorio*..., boga, którego malarz ma sportretować z „narobionymi rękami”, „chyłym karkiem”, „nogami, co zdarły obuwia różny rodzaj”. W całej swojej postaci – tłumaczy Norwid – to bowiem jest „ciała męża, co szaty zwlekł, / Myślę, że człowieka pocziwego” (PWsz III, 315). Oto „mieszkaniec mokrych równin” w korowodzie „zacnych blondyn / silnych w pierśiach i w biodrach szerokich” (PWsz III, 315–316). Kim jest zaś człowiek w *A Dorio ad Phrygium*? Cóż, *homo homini hominem*. To przede wszystkim miara samego siebie: „człowiek jest to ktoś, co sobie idzie / Gdzieś przez pole, i ty widzisz jego, / Drogą jadąc. – Parskają twe konie –” (PWsz III, 316). W *A Dorio ad Phrygium*, a więc w utworze pisany przez Norwida także pod wpływem doświadczenia upadku Paryża 1870 roku, tak istotny dla autora *Promethidiona* naturalizm etyczny zostaje mechanicznie niemal zredukowany do naturalizmu antropologicznego... *Signum temporis*? Zapewne tak. Doprowadza do tego określone doświadczenie historyczne (właśnie Paryż 1870 roku), które należałoby nazwać quasi-okupacyjnym, fizycznie przeżyтым⁶²

⁶¹ „Podejrzenie, że Darwin ma rację, nie opuszczało go nigdy, choć nie zawsze dawał temu wyraz. Kiedy zderzał się z Trzebińskim, przechodził na stronę Settembriniego”. S. Chwin, *Miłosz i «ukąszenie Darwinowskie»*, w: tegoż, *Miłosz. Interpretacje i świadectwa*, Gdańsk 2012, s. 51.

⁶² „Mam zrujnowane siły głodem, przez który przechodziliśmy cztery miesiące, czasem nie więcej nad złamek chleba z plewami na dzień do pożycia mając – końskie mięso, bądź co bądź, nie uwłaszczył, widzę, żołądek – psie, kocie, szczurze... mieliśmy w jatkach. Światło do dziś nie gazowe, ale tępe i mdłe dla ogromnego miasta, bo z ciężkiego oleju i świec – ścieżki dwu-milionowej stolicy zatrzymane dla niemożliwości wywozu – powietrze pełne krwi ludzkiej – trzy zarazy: czarna ospa, tyfus i dysenteria. [...] Pociski ogniste, przez trzydzieści dni i nocy zrywające piętra domów i czaszki ludzkie” (PWsz IX, 478).

doświadczeniem Norwida i szukać jego realnych ekwiwalentów – ze względu na charakter Pepysowskiego z ducha *A Dorio...* – w przeżyciu okupacyjnym Dąbrowskiej.

W swoim studium o Fryderyku Nietzsche w literaturze oraz publicystyce polskiej lat 1939–1989 Jadwiga Sucharzewska wnikliwie zauważa, że w sporze między Miłozsem a Trzebińskim „niemiecki filozof wcale nie odegrał istotnej roli, aż do czasu ukazania się *Traktatu poetyckiego*, który sprawił, że «Brzozowski okupacji» – jak nazywano Trzebińskiego – stał się «Nietzschem powojnia»⁶³. Znamienne zresztą, że jedna z najbardziej Norwidowskich postaci *Aby podnieść różę...*, Ralf Arioni, sugerująca swobodną korespondencję m.in. z Haroldem ze *Zwolona*, została przez Elżbietę Janicką uznana za literacki prototyp nie kogo innego, lecz księdza Józefa Warszawskiego, rzecznika ideologii Konfederacji Narodu. Józef Warszawski natomiast – jak wskazuje Sucharzewska – „nie odwołuje się nigdzie do autora *Zaratustry*, a jedynie nawiązuje do typu polskiego *Übermensch*a, popularnego wśród młodopolskiej bohemy Krakowa”⁶⁴. Wyraźnie do tego (w pracy *Mysł jest bronią*) Warszawski kalkuluje Staffowską metaforę z *Kowala*. Zarazem niemal w każdym momencie – obficie cytuje Norwida.

Nie znaczy to bynajmniej, że Nietzsche nie jest obecny w myśli konspiracyjnej, przybliżyła go w indywidualnych lekturach z młodzieżą, której przewodzi najaktywniejszy Alfred Łaszowski, Karol Irzykowski, na seminariach podziemnego UW natomiast opowiada o nim autor książki *Skąd i dokąd idziemy. Przewodnika po zagadnieniach kultury współczesnej*, Bogdan Suchodolski. Znaczący to raczej, że pokolenie wojny i okupacji potrafi się od Nietzschego dystansować bądź też interpretować jego irracjonalistyczne tezy krytycznie, krytyczniej w każdym razie z pewnością aniżeli czyniono to w trakcie dwudziestolecia międzywojennego, które z jednej strony było okresem

⁶³ J. Sucharzewska, *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1939–1989*, Poznań 2009.

⁶⁴ Tamże. Zob. również o Józefie Warszawskim jako prototypie Ralfa Arioniego: E. Janicka, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 433.

szaleńczej wręcz kampanii o polskość Nietzschego, z drugiej – usiłowało nieśmiało konstituować kontrowersyjny mit Fryderyka Nietzschego jako czytelnika polskich romantyków, m.in. *Pana Tadeusza*.

Znów – ważniejsze chyba od obrazu Suchodolskiego-nietzscheanisty jest to, że „przekazywał swoim uczniom wolne od uprzedzeń ujęcie zarówno samego irracjonalizmu, jak i jednego z jego istotnych patronów, Nietzschego”, a jego książka „w zamyśle dorównuje historiozofiom romantycznym pisany w czasie kryzysu i romantycznego przełomu, chodzi tutaj bowiem – bardzo po Norwidowsku – o udział i miejsce Polski w kulturze europejskiej, o nadanie cywilizacyjnego wymiaru naszemu narodowemu partykularyzmowi”. Myśl intelektualna wojny i okupacji, silniej jeszcze niż jej literatura reprezentująca, jak wiele na to wskazuje, „polski egzystencjalizm narodowy”, uświadamia, że – mówiąc o tym słowami Agaty Bielik-Robson – romantyzm polski staje się w latach 1939–1945 „wehikułem modernizacji” światopoglądów. Owa polska „modernizacja” rzeczywistości okupacyjnej, a mówiąc już precyzyjniej: jej egzystencjalistyczne „przestrojenie”, odbywa się tu nie z wkładem Nietzschego czy Sartre’a, ale m.in. Norwida oraz Gombrowicza. Jak pisze Jerzy Franczak, kluczowa w kontekście *Aby podnieść różę...*⁶⁵ *Ferdydurke*:

Ukazała się po raz pierwszy w wydaniu książkowym w 1937 roku, *Mdłości* – w rok później. Dzieła te powstały niezależnie od siebie, bez wzajemnych inspiracji, co chętnie podkreślał Gombrowicz. „Cieszę się – pisał – że *Ferdydurke* ogłosiłem już po polsku w roku 1937, albowiem nikt nie może dopatrywać się źródeł mojej inspiracji w Sartre’owskiej teorii *cudzego spojrzenia*”. Jednocześnie sam zwracał uwagę na zbieżność problematyki i podobieństwo jej ujęcia,

⁶⁵ Dowiodła tego Elżbieta Janicka, „hotel «Marokko» jest bowiem synonimem projektu nowej naturalności: nowego otoczenia, a także nowego człowieka. W hotelowym gmachu ogniskuje się jedna z utopii nowoczesności – ta, którą opisał Gombrowicz, ukazując w *Ferdydurke* nowoczesny typ siedziby ludzkiej”. E. Janicka, *Aby podnieść różę...*, dz.cyt., s. 380.

posuwając się nawet do twierdzenia, iż „*Ferdynand* jest egzystencjalistyczna do szpiku kości”⁶⁶.

Norwid ma w tej sytuacji, także względem Gombrowicza, podwójne, janusowe oblicze. Jest zarówno patronem, jak i literackim aksjologiem, weryfikatorem, „testerem” polskiego „eksperymentu egzystencjalistycznego” doby okupacji. Jeżeli Garpadatte oraz Kangar to Gombrowiczowski Miętus i Syfon albo i nawet Mickiewiczowski, zdekonstruowani już Doweyko i Domeyko, to Obliwia oraz Arioni, obydwójce pochodzący z innego porządku, są Norwidowskimi depozytariuszami poglądów na wartości, Aleksandrem z Epiru oraz skontaminowaną Zofią z Knidos / Diwą Elektrą. Służą jak gdyby jako aksjologiczna rama, w której może zostać zatrzymany (przynajmniej na jakiś czas: a zatem dopóki Obliwia nie zginie, Arioni zaś nie przemieni się w rewolucjonistę) chtoniczny żywioł rewolucji. Istnieją w planie dramatu innymi słowy przede wszystkim po to, ażeby projekt egzystencjalistyczny w *Aby podnieść różę...* nabrał szerokiego uniwersalistycznego wymiaru.

Arioni i Obliwia, choć tak odmiennie skonstruowani, mają symbolizować „złote runo” egzystencjalistycznego dramatu, rzeczywistość niezmienną, intelektualną i refleksyjną, pierwiastek intelektualistyczny, który ulega anihilacji, owszem, ale nie degradacji. To u Trzebińskiego jednak Sartre’owskie przewyciężenie wariantu Gombrowicza. Na znikomą, jakkolwiek nieredukowalną rolę pierwiastka idealistycznego jako „bufora bezpieczeństwa” w egzystencjalistycznych „układach akcji” kładł bowiem nacisk Sartre, a nie Gombrowicz, z tego powodu – jak stwierdził Milan Kundera – „noc poślubna filozofii i powieści toczyła się odtąd w atmosferze wzajemnej nudy”⁶⁷. Tego rodzaju „opłakane konsekwencje” miał mieć, w prze-

⁶⁶ J. Franczak, «*Noc poślubna filozofii i powieści*». Wprowadzenie, w: tegoż, *Rzecz o nierzeczywistości. «Mdłości» Jeana Paula Sartre’a i «Ferdynand» Witolda Gombrowicza*, Kraków 2002, s. 7.

⁶⁷ Tamże, s. 16. Tekst Milana Kundery, do którego Franczak nawiązuje, to *Testament trahis* wydany w Paryżu w 1993 roku. Interesujący nas passus kontrastujący względem siebie Sartre’a i Gombrowicza znajduje się na stronach 293 i 294.

konaniu Kundery, ów „fakt, że *Mdłości* Sartre’a, a nie *Ferdydurke* stały się przykładem nowego kierunku”⁶⁸. Literatura popadła – to zdanie Kundery – za sprawą *Mdłości* w stan intelektualnej nudy, opatrzona została co więcej bardzo nieatrakcyjnymi i fałszywymi przede wszystkim – wymiarami „pustej głębi”.

Trzebiński, wpatrujący się nieustannie w *Ferdydurke*, „odzwierciedlał” jakimś niesamowitym sposobem raczej dramaty Sartre’a, takie jak *Przed zamkniętymi drzwiami*. Było to, jak uważam, echem specyficznego „ukąszenia Norwidowskiego”, zewu, który domagał się uczynienia tematem jego dramatu wątku dekonstrukcji ostatniego pierwiastka idealizmu. Zamiast zadawać Gombrowiczowskie pytanie o życie w stanie tzw. wolności negatywnej, autor *Granatowego trzczoństwa* opowiadał się za Kunderowskim „stanem wzajemnej nudy”. Wybór tego rodzaju mógł być motywowany aktywnym w jego wypadku patronatem Norwida i Sartre’a naraz. Czyniąc wehikułami najważniejszych pojęć i idei Arioniego oraz Obliwę, Trzebiński pokazywał ostatni etap zrzucania kajdan na drodze do tej wolności:

Sartre nazwał dzieła Gombrowicza „powieściami fałszywymi”, „machinami piekielnymi”, w których konstruowany przedmiot rozpada się w samym akcie konstruowania. Nie mógł zaakceptować ostatecznej nieobecności podbudowy ontologicznej, koniecznej jego zdaniem, by wznieść na niej własną antropologię; powieść autentyczna, podobnie jak „autentyczne życie”, nie może jego zdaniem istnieć poza filozofią. Dla Gombrowicza Sartre to „najbardziej kategoriyczny myśliciel od czasów Kartezjusza”, a zarazem pisarz, „w którym skoncentrowała się cała patologia epoki”⁶⁹.

Zakończenie

Miłoszowskie sprowadzenie poetów wojny i okupacji do „Dawidów z procą” – tych utrzymujących w przeważającej mierze aktywny, krytyczny dystans do doktryny irracjonalistycznej, nauk Nietzschego,

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

poszukujących modelu „polskiego egzystencjalizmu” wewnątrz własnej tradycji literackiej i tak jak Andrzej Trzebiński: odnajdujących nieoczekiwanie w opozycji do Gombrowicza, a dzięki Norwidowi – własny modus działania, mający wiele wspólnego z Sartre’em – musi okazać się krzywdzącym uproszczeniem... Tak jak nonszalancki gest „wykluczenia twórców «Sztuki i Narodu» z zakresu badań teoretycznych” i przeniesienia ich do symbolicznej „strefy chronionej”, który znajdujemy w liście otwartym Czesława Miłosza do Bogdana Czaykowskiego z 1976 roku⁷⁰.

Miłosz skądinąd fascynująco ten gest ekskluzji inscenizuje, przede wszystkim – aktywizując potencjał oraz popularność Mickiewiczowskiej *Romantyczności* i metaliteracko wykorzystując dzieje Karusi (zauważmy, stanie się tutaj ona okupacyjnym „Dawidem z procą”), by opowiedzieć pewne „ludowe ekstremum” z zakresu wiedzy o literaturze. Efekt jest porażający: Miłosz sytuuje Kolumbów „poza szkiełkiem i okiem”, albowiem osłania ich „wieść gminna, mit, podanie”, a „ofiara z życia złożona przez poetów «Sztuki i Narodu», jak też przez Krzysztofa Baczyńskiego, przeniosła ich poza zasięg tzw. wiedzy o literaturze”⁷¹. Przykład Trzebińskiego dowodzi czegoś zgoła innego: a mianowicie narodzin modelu literatury chcącej rywalizować z Gombrowiczowskim egzystencjalizmem, być może: literatury anty-Gombrowiczowskiej (jeden dramat to chyba mimo wszystko za mało, ażeby ferować tego rodzaju wnioski). To literatura stawiająca sobie za punkt wyjścia może przede wszystkim Norwida: silnie nacechowana otwartym rozliczeniem z Norwidowskim absolutyzmem aksjologicznym, pomostująca tym samym dramat egzystencjalistyczny z polskim dramatem XIX-wiecznym, romantycznym, oraz Norwidowskimi poematami czy tzw. białą tragedią.

To szczególnie powinowactwo uwypuklone jest i przypiecztowane przez sferę reminiscencji z Norwida rozciągniętą szeroko w dramacie Trzebińskiego *Aby podnieść różę...* Sam od-Norwidowski tytuł tekstu (podsunięty Trzebińskiemu przez Bojarskiego) sygnalizuje

⁷⁰ C. Miłosz, *Strefa chroniona*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Paryż 1988, s. 154.

⁷¹ Tamże, s. 143.

w mozaikowym układzie odniesień zwielokrotnione, co najmniej potrójne odwołanie do Norwida: zarazem – do *Quidama*, *Stygmatu* oraz *Zwolona*.

Summary Andrzej Trzebiński's Cyprian Norwid

In article I endeavour to bring together Cyprian Norwid's and Andrzej Trzebiński's works, like "Quidam", "Stigma" and "To Pick Up The Rose". I explore the existential line of Trzebiński's drama and Norwid's poem as well as underline that parts that determine them as, the intercultural tragedy, in which being a foreigner or a newcomer leads to dramatic resolutions of the situation in the light of Jean Paul Sartre's existentialism. Andrzej Trzebiński probably had known "Quidam" thanks to the studying meetings of The Underground University of Warsaw with Tadeusz Makowiecki. Apart from the cultural otherness of Norwid's and Trzebiński's fictional existences we can also set the parallels on the floristic representation connected with the peculiar portrait of Róża Pomian (from "Stigma") and Risa Obliwia from "To Pick Up The Rose" (associated also with Zofia z Knidos from "Quidam"). Last but not least, the meaning of Trzebiński's drama title recalls the meaningful death of Alexander of Epirus in Forum Boarium in "Quidam", although the Norvidian phrase "To pick up the rose" was proposed Trzebiński by his friend, Waclaw Bojarski.

To show the unexpected parallels between Norwid's world of fate and existentialist's drama, it's useful to compare e.g. Norwid's "Actor" with Sartre's "Kean", likewise expose the existentialist's potential of Norwid's drama "Zwolon" (which also may be treated as 'the intercultural tragedy'). In "Krakus" for a change Norwid also exposes 'sociotechnical' face of Polish insurrections what may correspond with sceptical and rather anti-insurrectionist's Trzebiński point of view in "To Pick Up The Rose". To understand complex associations that may be raised between Norwid and Trzebiński it's good to build the large intertextual and intellectual background – by comparing their ideas with Maria Dąbrowska, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz etc.

Karol Samsel (ur. w 1986 r.) – doktor habilitowany, historyk literatury, poeta, filozof. Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współredagował tomy prac poświęcone Norwidowi, Fredrze oraz poetom-studentom podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego. Publikował w „Pracach Filologicznych”, „Studiach Norwidianach” i w „Yearbook of Conrad Studies (Poland)”. Członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego, badacz życia i twórczości Wandy Karczewskiej. Wydał drukiem książki: *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (Warszawa 2015) oraz *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* (Warszawa 2018).