Prace Literackie LVI
Wrocław 2016

DOI: 10.19195/0079-4767.56.5

BARTOSZ SZYLER
uczeń
Liceum Ogólnokształcące Nr XIV
im. Polonii Belgijskiej we Wrocławiu

„Istotne i całe”? — o postaciach kobiecych w twórczości Cypriana Norwida*

Cyprian Norwid urodził się w roku 1821, a więc rok przed wydaniem *Balad i romansów* Adama Mickiewicza, zbioru uznawanego za manifest polskiego romantyzmu. Podpisującego się także przybranym na bierzmowaniu imieniem Kamil autora *Vade-mecum* od Mickiewicza oddzielała jednak nie tylko różnica czasowa i pokoleniowa, lecz także ideowa oraz estetyczna. Młodszy o ponad dziesięć lat od trzech wieszczów polskiego romantyzmu i dorastający w atmosferze narodowej żałoby po upadku powstania listopadowego Norwid w swej twórczości nawiązywał do tradycji polskiego romantyzmu i dialogował z nią, ale też stał się jej wielkim i namiętnym krytykiem. Polemiczny stosunek do spuścizny romantyków czynił twórczość poety nowatorską, oryginalną i wolną od piętna wtórności i epigonizmu. Dwoisty stosunek Norwida do romantyzmu — bezpośredniego dziedzica i jawnego krytyka — oraz jego estetyczne, historiozoficzne i ideologiczne nowatorstwo miały okazać się głównymi przyczynami odrzucenia jego twórczości przez współczesnych mu odbiorców, wychowanych w kulcie wielkiej twórczości jego poprzedników. Jednym z najważniejszych obszarów polemiki poety z zastanymi wzorcami były kwestie społeczne, spośród których warto wyróżnić przede wszystkim kwestię kobiet i ich obecności zarówno w literaturze, jak i życiu towarzyskim czy politycznym.

Do przyczyn krytycznego stosunku Norwida wobec romantyzmu należy brak „kobiet istotnych i całych”¹, a więc bohaterek kobiecych stanowiących podmioty samodzielne, wyzbyte statusu symbolu lub uzupełnienia bohatera romantycznego, przy jednoczesnym pozbawieniu ich rysu psychologicznego i podmiotowych

* Tekst jest fragmentem pracy konkursowej, napisanej na XLVI Olimpiadę Literatury i Języka Polskiego, na której Bartosz Szyler zajął pierwsze miejsce, drugi raz z rzędu zostając jej laureatem.

¹ C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*, Warszawa 1933, s. 5.

cech definicyjnych. Najbardziej otwarcie autor *Pierścienia Wielkiej Damy* występował przeciwko kobiecym kreacjom hołubionego w środowisku emigracyjnym Mickiewicza. Jak pisał w 1852 roku w *Objaśnieniach do Psalmów-psalm* „Teli-
meny za Polkę nie uważam, a Zosi za kobietę, a Aldony nawet za osobę, ta ostat-
nia — Litwą, Romantycznością, Ludzkością... symbolem, nie kobietą”².

Otwarta i wyrażona wprost krytyka bohaterek dwóch wielkich dzieł Mickie-
wicza — *Pana Tadeusza* oraz *Konrada Wallenroda* — wskazuje, iż w swoich
poglądach i rozważaniach teoretycznoliterackich Norwid jednoznacznie nega-
tywnie ustosunkowywał się do dotychczasowych przedstawień kobiet w polskich
utworach romantycznych. Głównym celem niniejszej pracy jest ukazanie kreacji
kobiet w twórczości Norwida, jego stosunku do współczesnych i historycznych
niewiast oraz środków, które wykorzystywał w celu zmiany dotychczasowego
postrzegania postaci żeńskich w literaturze polskiej.

Do zrozumienia całości kwestii kobiecej w dorobku autora *Vade-mecum*
oraz wieloaspektowości przedstawień kobiet w jego utworach niezwykle ważne
jest zestawienie ich z kontekstem ideowym i filozoficznym twórczości poety. Re-
levantnym elementem poglądów Norwida jest szeroko rozumiany dualizm świa-
ta. Zachowując przywiązanie do wiary katolickiej, poeta czerpał wiele — zarów-
no w sferze aksjologicznej i ontologicznej, jak i estetycznej — z idealistycznej
myśli Platona, zapożyczając z niej przede wszystkim jasno zarysowaną opozycję
pomiędzy fizycznym a niematerialnym składnikiem rzeczywistości. Dla Norwida
świat dostępny człowiekowi zmysłowo był jedynie niedoskonałą kopią wiecz-
nych i niezmiennych idei, ich wcieleniem w świat materialny.

Opozycja ta jasno zarysowywała się w Norwidowskich przedstawieniach bo-
haterek kobiecych. Pierwsze z przedstawień postaci żeńskich w twórczości poety
to kobieta reprezentująca ideał prawdy i miłości, stanowiąca egzemplifikację idei
piękna, archetypicznego i symbolicznego sensu kobiecości, drugie zaś — kobieta
fizyczna i jednostkowa, będąca przede wszystkim przedstawicielką społeczeństwa
czasów romantyzmu i stanowiąca w istocie figurę tego społeczeństwa. Rozróżnie-
nie to jest kluczowe i pozwala przyporządkować niemal wszystkie wykreowane
przez Norwida kobiece postaci literackie do jednej z wymienionych kategorii.
Podział bohaterek na idealne symbole kobiecości oraz uwikłane w kontekst spo-
łeczny damy salonowe staje się w jego twórczości znakiem dualizmu świata.

Kobiety w sferze mitu i historii

Najwyraźniejszym przykładem pierwszej z wymienionych kategorii ko-
biecych postaci Norwida, a więc kobiet będących figurą idei, idealnymi przed-
miotami tęsknot, jest „księżniczka zaklęta” z napisanego w 1848 roku wiersza

² C. Norwid, *Objaśnienia do Psalmów-psalm*, [w:] *idem, Pisma wszystkie*, t. 3, red. J. Gomu-
licki, Warszawa 1971, s. 418.

*Epos-nasza*³. Utwór ten otwarcie nawiązuje do europejskiej tradycji baśni oraz eposu, odwołując się jednocześnie w kwestii przedstawienia postaci kobiecej do wielkich dzieł literatury europejskiej, takich jak *Boska komedia* Dantego czy też *Don Kichot* Cervantesa. Przywołana w tekście Dulcynea, wyidealizowana pani serca rycerza z *La Manczy*⁴, którą bohater powieści Cervantesa dostrzega w prostej wieśniaczce, stanowi dla Norwida — podobnie jak ukochana Dantego, Beatrycze — symbol wiecznej, niemożliwej do poznania zmysłowego idei piękna i kobiecości. Jej fizyczne wcielenie, zamknięta w wieży księżniczka, stanowi dla poetyckiego *alter ego* autora cel i najważniejszą motywację podjętej wędrówki przez świat. Świadomość niemożności osiągnięcia idealnego przedmiotu swoich tęsknot nie powstrzymuje Norwidowskiego podmiotu lirycznego przed podjęciem trudu wyprawy, będącej w istocie drogą do idei Prawdy⁵.

Przywołanie postaci Dulcinei nie jest jedynym nawiązaniem do *Przemysłnego szlachcica Don Kichota z La Manczy* w wymienionym utworze. Błędny rycerz stanowi niezwykle ważny archetyp obecny w życiu i twórczości autora *Assuntę*; w 1871 roku w liście do Jadwigi Łuszczewskiej Norwid dobitnie podkreślił znaczenie bohatera powieści Cervantesa: „pierwszą książką, jaką na życiu moim czytałem, był Cervantesa bohater!”⁶. Kontekst przytoczonego zdania pozwala sądzić, że postać Don Kichota odcisnęła wyraźne piętno na świadomości artystycznej poety, jego wyobrażeniu na temat własnego miejsca w społeczeństwie, jak również stosunku do kobiet. Stwierdzenie to jest potwierdzeniem zarysowanej w *Eposie-naszej* opozycji między wypowiadającym się w wierszu zbiorowym podmiotem określającym się jako „my, błędni rycerze, bez giermków, z wstęgą na piersi czerwona”⁷ a grupą antagonistyczną, definiowaną jako „szczęśni tacy i ogromni, i czyści, i tak zewsząd okazali...”⁸. Poetyckie *alter ego* Norwida, a wraz z nim sam autor, opowiada się więc po stronie idealistów, romantyków i marzycieli skupionych na poszukiwaniu „księżniczki zakłętej”, reprezentującej nieskończone idee piękna i prawdy. W konsekwencji sprzeciwia się on otwarcie wyrachowanemu pragmatyzmowi oraz poprzestawianiu na półśrodkach charakteryzujących „szczęśnych, ogromnych i czystych.

Myśl o komizmie postaci Don Kichota i nieadekwatności jego działań sprowadzających się do walki z wiatrakami nie zostaje w wierszu zwerbalizowana. Wymowa całego utworu wskazuje na ocenę tego dysonansu jako efektu zderzenia

³ C. Norwid, *Epos-nasza*, oprac. A. Basiuk, P. Choromańska, P. Koziół w ramach projektu Wolne Lektury, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/norwid-epos-nasza.html> [dostęp: 15.11.2015].

⁴ Zob. T. Korpysz, *Nie tylko „Epos-nasza”. O obrazie Don Kichota w pismach Norwida*, [w:] *Z warsztatów norwidologów bielańskich*, red. B. Kuczera-Chachulska, T. Korpysz, Warszawa 2012, s. 10–12.

⁵ Zob. *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002, s. 55–58.

⁶ C. Norwid, *Listy 1862–1872*, [w:] *idem, Pisma wszystkie*, t. 9, s. 242.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

rycerskiego etosu z odheroizowanym i konwencjonalnym kontekstem społeczno-kulturowym przygód błędnych rycerzy. Ocena ta może dotyczyć także samej kwestii kobiet, obecnej zarówno w powieści Cervantesa, jak i jego poetyckiej reinterpretacji. Don Kichot walczący z wiatrakami i odnajdujący wcielenie swej damy serca w prostej i uważanej przez innych za niezbyt urodziwą wieśniaczkę nie powinien być więc dla Norwida obiektem kpin, lecz zrozumienia i podziwu dla podjętej przez niego walki o Prawdę⁹.

Osobną kategorią idealistycznych przedstawień kobiety w twórczości Norwida jest często podejmowany przez niego wątek kobiet historycznych. Oprócz egzemplifikacji idei kobiecości stanowiły one w twórczości poety opozycję wobec współczesnych mu salonowych dam, otwarcie przez niego krytykowanych. Osią tej antynomii jest zagadnienie samodzielności społecznej i politycznej: Norwid posądzał współczesne kobiety o brak aspiracji w tej kwestii. Jak pisał:

I ty nie znasz polskich kobiet — świętych, miłych, pięknych... ale nie mających żadnego historycznego ani publicznego instynktu (bo naród nie żyje): która z nich współ-ukocha [...] ludzkość, ideę, polityczny cel [...] ? Żadna! Żadna!¹⁰

Posągowe postacie Kleopatry i Wandy, tytułowych bohaterek jego dramatów, były przykładem aprobowanej przez autora *Vade-mecum* aktywnej postawy społecznej, charakteryzującej się dążeniem do emancypacji — do której przyjdzie jeszcze autorowi niniejszej pracy szerzej nawiązać — oraz wywarcia wpływu na losy swego narodu i świata. W postaciach wielkich i legendarnych kobiet Norwid odnajdywał wyraźny ślad nieskończonej idei piękna i postulowaną wielokrotnie podmiotowość. Opowieść o losach Kleopatry i jej miłości do Cezara jednak nie tylko jest refleksją o zagadnieniach miłości i kobiecości, lecz także, co znamienne dla twórczości Norwida, zawiera w sobie rys historiozoficzny. Zetknięcie się dwóch, postrzeganych jako antytetyczne, kultur — „praktycznego” Rzymu oraz „teoretycznego” Egiptu — miało jego zdaniem doprowadzić do powstania ich wielkiej syntezy w postaci kultury chrześcijańskiej¹¹.

Obraz kobiety wieku XIX

Drugie najczęściej występujące w twórczości Norwida ujęcie kobiety to jej obraz realistyczny, osadzony w kontekście społeczeństwa i czasu życia pisarza. Wobec jawnego upadku instytucji eposu (Norwid uważał wszak *Pana Tadeusza* za dzieło autoironiczne) w swoich późniejszych utworach, zwłaszcza lirycznych i dramatycznych, ujmował on kobietę przede wszystkim w sferze codziennego

⁹ Inaczej odczytuje funkcję postaci Don Kichota Mieczysław Inglot, por. *Kreacja postaci kobiecych w twórczości poetyckiej Norwida*, [w:] *idem, Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 85–87.

¹⁰ C. Norwid, *Emancypacja kobiet*, [w:] *idem, Pisma wszystkie*, t. 9, s. 381.

¹¹ Zob. M. Inglot, *op. cit.*, s. 96.

praxis. Wpływ na przedstawienia w twórczości poety postaci żeńskich wobec doświadczenia codzienności miały również niewątpliwie wydarzenia biograficzne, przede wszystkim wielka, niespełniona miłość do arystokratki Marii Kalergis. Dominującą w tym ujęciu postacią kobiecą jest dama salonowa i bohaterka spotkań towarzyskich, nieujawniająca nigdy swych uczuć przykrytych formułami etykiety. Krytyka atmosfery dworskiego salonu przyjmuje w twórczości poety formę nie tylko gorzkiej refleksji, lecz także ironicznego autoportretu pisarza, uczestnika skonwencjonalizowanej formy spotkań.

Tłem realistycznego przedstawienia kobiet jego epoki najczęściej czyni Norwid sytuację salonową, która staje się dla bohaterów utworu miejscem konfrontacji z rzeczywistością. Dualizm Norwida w duchu personalizmu chrześcijańskiego nie prowadzi do jednoznacznego odrzucenia codzienności i materialnej strony rzeczywistości. *Civitas terrena*, uważane przez autora *Vade-mecum* (za świętym Augustynem) za przestrzeń wcielenia idei w rzeczywistość poznawalną, obejmuje także ziemski i rzeczywisty aspekt kobiecości. Stanowisko to ujawnia się w części wierszy poety, w których kobieta często staje się obiektem uczuć i adresatem lirycznego monologu. Do najwyraźniejszych przykładów tego rodzaju lirycznego obrazowania zaliczyć można napisany w roku 1854 wiersz *Trzy strofki*¹². W niezwykłym, dla posługującego się głównie patetycznym, intelektualnym i pełnym niedopowiedzeń stylem poety, tonie osobistego i intymnego wyznania podmiot liryczny, który „ustąpił na mil sześć tysięcy”, zwraca się do ważnej dla siebie kobiety, oddzielonej od niego w momencie zaistnienia sytuacji lirycznej dystansem zarówno geograficznym, jak i emocjonalnym.

W kontekście fascynacji Norwida kobietami warto przywołać pochodzący ze zbioru *Vade-mecum* utwór *Klaskaniem mając obrzękle prawice...*¹³. Będąc jednym z programowych dzieł poety, dotyczącym przede wszystkim zagadnienia roli sztuki i artysty w życiu danej społeczności, wiersz ten obejmuje jednocześnie kwestię stosunku autora do współczesnych mu kobiet. Zostają one nazwane „niewiastami zakłętymi w umarłe formuły”, co dobitnie podkreśla ich odmienność od „księżniczek zakłętych w wieży” przywołanych w *Epos-naszej*. Kobiety jego wieku są spętane więzami anachronicznej, dworskiej etykiety, ogarnięte — jak ujęła to Barbara Stelmaszczyk¹⁴ — piekielnością rutyny mumifikującej ciała i umysły. O ile historyczne postacie kobiece sprawiały wrażenie posągowości ze względu na swe niezłomne charaktery i doniosłość swych dokonań, o tyle damy salonowe wydają się pocie przemienione w kamień ze względu na swą nieszczęrość i nieautentyczność, jak pisze:

¹² C. Norwid, *Trzy strofki*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwybor/034.htm> [dostęp: 15.11.2015].

¹³ C. Norwid, *Klaskaniem mając obrzękle prawice...*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwybor/065.htm> [dostęp: 15.11.2015].

¹⁴ Zob. B. Stelmaszczyk, *Autoportret z kobietą w tle. O liryce Norwida*, [w:] *Rozjaśnianie ciemności...*, s. 61.

Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowę,/ Wzruszyłem fałdy ubrania kamienne,/ A motyl nocny
wzleciał jej nad głowę,/ Zadrżał i upadł... i odeszły, sennie¹⁵.

Kobiety poddające się wymogom etykiety stają się więc przez swą bezbarwność i sztuczność „bezwładne, [...] grzeczne [...] i żadne”, niezdatne do okazywania i odczuwania prawdziwych emocji i samodzielnego kierowania swoim losem.

Podobne w swej wymowie są także inne wiersze Norwida mające charakter opisowy, takie jak *Czemu...*¹⁶ czy *Co? Jej powiedzieć...*¹⁷. Oba dotyczą prywatnej rozmowy z nieobojętną podmiotowi lirycznemu kobietą, skutecznie uniemożliwionej przez społeczne konwenanse i zasady salonowej etykiety. Pierwszy z nich podkreśla przede wszystkim osamotnienie pozbawionego możliwości szczerej i otwartej rozmowy podmiotu lirycznego i destrukcyjny wpływ nieautentyczności na sferę relacji międzyludzkich. Szczególnie znamienne wydają się w nim słowa: „będziesz się bez niej z nią kłócił — i godził,/ I wrócisz, wątpiąc czy zastaniesz?... Czemu!”¹⁸, w których emocjonalny dialog zostaje przez liryczne „ja” przeniesiony w sferę własnej jaźni i przemieniony w skierowany do samego siebie monolog. Pomimo użycia czasu przyszłego wystąpienie przewidywanych wydarzeń wydaje się pewne ze względu na fakt, iż wynikają one bezpośrednio ze stałej, niezmiennej i sztywnej konwencji salonowego spotkania. Szczególnie dojmujące wydają się w tym kontekście pojawiające się w ostatniej strofie wersy:

a księżyc będzie — jak od wieków — niemy,/ Gwiazda się żadna z miejsca nie poruszy,/ Patrząc
na ciebie oczyma szklistemi,/ Jakby nie było w Niebie żywej duszy¹⁹.

W przeciwieństwie do sytuacji lirycznej jednego z najbardziej znanych wierszy Norwida — *W Weronie*²⁰ — w którym nad tragedią kochanków pochyla się „łagodne oko błękitu”, bohaterowi lirycznemu wiersza *Czemu...* nie są w stanie pomóc nawet siły przyrody, bezsilne wobec potęgi utrwalonych tradycją obyczajów. Kobieta będąca przedmiotem rozważań w utworze *Co? Jej powiedzieć* pozostaje nienazwana, nie zostaje także umieszczona w kontekście czasowym ani przestrzennym. Zabieg ten podkreśla dobitnie jej brak podmiotowości i fakt, iż stanowi ona jedynie figurę salonowej damy, zdolnej w sytuacji oficjalnej jedynie do rozmowy na tematy błahe i nieistotne, takie jak „gdzie jest zimniej? gdzie gorącej” lub „jakie są na ten rok Mody...”.

¹⁵ C. Norwid, *Klaskaniem mając obrzękle prawice...*

¹⁶ C. Norwid, *Czemu...*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwybor/092.htm> [dostęp: 15.11.2015].

¹⁷ C. Norwid, *Co? Jej powiedzieć...*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwiersz/cojej.htm> [dostęp: 15.11.2015].

¹⁸ C. Norwid, *Czemu...*

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. Norwid, *W Weronie*, [w:] *Antologia poezji polskiej*, wybór J. Grzybowski, Chorzów 2007, s. 515–516.

O rozmowach z kobietą

Inną kategorią utworów lirycznych obejmujących swą tematyką kwestie społecznej i towarzyskiej pozycji kobiet w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie są wiersze Norwida oparte na pozornym lub rzeczywistym dialogu z żeńską bohaterką liryczną. W tym rodzaju przedstawień kwestii kobiecej, do którego można zaliczyć między innymi takie utwory jak *Beatrix*²¹ lub *Marionetki*²², krytyczny stosunek poety do postawy współczesnych mu kobiet ujawnia się w sposób jeszcze wyraźniejszy. W przeciwieństwie do otwartej poetyki monologu i wyznania wierszy opisowych, w wierszach wykorzystujących strukturę dialogu Norwidowskie liryczne „ja” oddzielone jest od rzeczywistości wiersza dużą dawką emocjonalnego zdystansowania i — nazywanej „koniecznym bytu cieniem”²³ — ironii. Ta ostatnia stanowi wyraźną dominantę kompozycyjną tej grupy utworów, będąc narzędziem kamuflażu własnych odczuć bohatera stojącego w wyraźnej opozycji do obowiązującego konwencjiom społeczeństwa.

Wiersz zatytułowany *Beatrix* stanowi jedno z najmocniejszych oskarżeń wystosowanych wobec współczesnych mu kobiet. Utrzymany jest w konwencji ironicznego salonowego dialogu prowadzonego przez poetę oraz czytelnickę jego poezji. Nieprzypadkowe jest także nawiązywanie tytułu i treści rozmowy do wspomnianej już w niniejszej pracy Beatrycze, ukochanej Dantego, co wzmacnia ironiczny wydźwięk wiersza. Poeta po kilkuwersowej autocharakteryzacji, w której stwierdza:

Jam nie śpiewak ludu,/ Którego piosnkę kiedyś kmieć powtórzy,/ Obejmie tęcza, wichur podą burzy;/ Ni śpiewak ludzi nie znanych ludowi...,

zostaje zachęcony przez swoją rozmówczynię do stworzenia „ody do kobiety”, która staje się w istocie ironicznym zaprzeczeniem tego gatunku i oskarżeniem kobiety-salonowej damy o teatralizację życia i traktowanie uczuć jako elementu salonowej gry. Za apogeum negatywnego stosunku do kultury salonów arystokratycznych, jak również szczytową formę ironicznego kunsztu Norwida, uznać można wiersz *Marionetki*, już tytułem wpisujący się w omawianą kategorię utworów krytykujących wymuszoną etykietą towarzyską, nieszczerłość i powierzchowność. Poeta ironicznie dystansuje się w nim nie tylko od dialogującej z podmiotem lirycznym kobiety, ale także wobec samego lirycznego „ja” stwierdzającego w ostatniej strofie:

Lub jeszcze lepiej — znam dzielniejszy sposób/ Przeciw tej nudzie przeklętej/ Zapomnieć ludzi, a bywać u osób,/ Krawat mieć ślicznie zapięty!...

²¹ C. Norwid, *Beatrix*, <http://www.poezja.org/utwor-4638.html> [dostęp: 15.11.2015].

²² C. Norwid, *Marionetki*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwybor/053.htm> [dostęp: 15.11.2015].

²³ C. Norwid, *Ironia*, <http://literat.ug.edu.pl/cnwybor/083.htm> [dostęp: 15.11.2015].

Niezwyczajnie ważnym elementem łączącym oba wymienione utwory jest, na co zwrócił uwagę Mieczysław Inglot, częste wykorzystywanie w nich określenia „pani”²⁴. Stosowane zarówno jako forma zwrotu do adresata lirycznego, jak i jego zdefiniowania oraz określenia, słowo to nabiera wydźwięku ironicznego. Kojarzująca się z hołdowniczymi pieśniami średniowiecznych trubadurów „pani” wyraźnie dominuje nad dostojną „niewiastą” i neutralną „kobietą”. Nawiązujący do średniowiecza rytuał zwrotu do adresatek wypowiedzi podkreśla dodatkowo negatywny stosunek do nich i sugeruje, że nie mają one nic wspólnego z godnymi czci damami serca. Użycie tego zwrotu przez Norwidowski podmiot liryczny nadaje także wierszom *Beatrix* i *Marionetki* wydźwięk autoironiczny. Liryczne „ja” zmuszone jest do przyjęcia roli salonowej ozdoby i wpisania się w płytki schemat komunikacyjny oparty na relacji adorator–dama.

Kobiety w *Pierścieniu Wielkiej Damy*

W kontekście rozważań Norwida o rzeczywistości społecznej jego czasów nie sposób pominąć jednego z najbardziej reprezentatywnych pod względem estetycznym i ideowym dzieł autora *Vade-mecum*, jakim jest powstały w 1872 roku dramat *Pierścień Wielkiej Damy*²⁵. We wstępie do utworu poeta zarysowuje jego założenia gatunkowe, mające stanowić istotne *novum* w sferze zarówno treści, jak i formy utworów dramatycznych. *Pierścień Wielkiej Damy* miał być w założeniu autora białą tragedią, łączącą w sobie konwencje właściwe komedii i tragedii. Przymiotnik „biała” podkreśla także brak scen krwawych czy kończących się śmiercią bohaterów, co stawia obraną przez Norwida formę w wyraźnej opozycji wobec dramatów szekspirowskich, jak też — szczególnie mocno obecnych w świadomości odbiorców w momencie powstawania dzieła — polskich dramatów romantycznych. Forma ta, poza wpisywaniem się w (uważaną przez Norwida za konieczną) ewolucję formy tragedii, miała także służyć realizacji jej celu ideowego, jakim było wprowadzenie do „pięknej literatury polskiej [...] kobiet istotnych i całych”²⁶. Pojawiające się w utworze postacie kobiece, przede wszystkim Hrabina Maria Harrys i jej poufna Magdalena, miały więc w założeniu być nie tylko kompletne i autonomiczne, lecz także zaistnieć jako postacie istotne dla fabuły dramatu.

Jednym z zabiegów wykorzystanych przez Norwida w celu spełnienia tych założeń jest umieszczenie w tytule dramatu pierścienia, czyli rekwizytu należącego do hrabiny Harrys. Pomimo jej nieobecności w pierwszym akcie, autor jasno daje więc do zrozumienia, że rozgrywające się wydarzenia mają charakter ekspozycji i wstępu do akcji właściwej, której osią okaże się właśnie tytułowy

²⁴ Zob. M. Inglot, *op. cit.*, s. 86.

²⁵ C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy*.

²⁶ *Ibidem*.

pierścien. W rozmowie pomiędzy Mak-Yksem a Salome odnaleźć można także wiele informacji o hrabinie, pozwalających doprecyzować sposób kreacji tej postaci. Będąca młodą wdową Harrys nie zdecydowała się przygarnąć Mak-Yksa pod swój dach, aby uniknąć plotek, co — wraz z powierzchowną religijnością (zamiast modlitewnika zdarzyło jej się wziąć do kościoła zeszlóroczny kalendarz) — pokazuje jej przywiązanie do dobrego imienia i dobrej opinii społecznej.

Wątek religijności hrabiny powraca również w jej rozmowie z Magdaleną w scenie pierwszej aktu II, kiedy to Maria stwierdza:

winisz mnie o błahe nieuwagi —/ A jednak może i jest niewiele/ Kobiet mojego położenia — które/
Byłyby w stanie tak dużo rzeczy/ Różnorodnych zgodzić i prowadzić./ To — że w mojej Biblii;
na rycinie./ Znalazłaś raz, miast przeczeczego/ Papieru, bankowy bilet, z tego/ Wyprowadzasz
bezasadne wnioski!...²⁷

Wypowiedź ta, włożona w usta arystokratki wpisuje się wyraźnie w nurt twórczości Norwida, w którym krytykuje on otwarcie dziewiętnastowieczne postawy społeczne i towarzyskie elit, naznaczone fasadowością i nieszczerością. Wyróżnienie przez autora wyrazów „Biblia” i „bankowy bilet” wyjątkowo dobitnie podkreśla desakralizację Biblii, której status został sprowadzony do funkcji przechowywania mocno związanego ze sferą *profanum* biletu bankowego. Z punktu widzenia bohaterki działanie to nie nosi znamion profanacji. Stosunek hrabiny Harrys do tych przedmiotów pozwala sądzić, że jej rzekoma głęboka religijność ma charakter czysto rytualny, natomiast pomyłona z zeszlórocznym — a więc niepotrzebnym — kalendarzem książeczka do nabożeństwa oraz będąca miejscem przechowywania biletu bankowego Biblia stanowią dla niej jedynie rekwizyty, które wypada posiadać osobie o jej pozycji społecznej. Zachowanie Marii Harrys stanowi zatem w tych scenach egzemplifikację gorzkiej refleksji Norwida odnoszącej się do kryzysu aksjologicznego, który dotknął jego zdaniem warstwy mające stanowić elitę zniewolonego zaborami narodu.

Za istotne z punktu widzenia oceny kwestii kobiecej w dramacie Norwida uznać należy także rozważenie stosunku Mak-Yksa do hrabiny, będącej wdową po jego dalekim krewnym. Zakochany w niej główny bohater idealizuje Marię, określając ją mianem anioła oraz mówiąc o niej w trzeciej scenie aktu I jako o podobnej do „świętych na szybach/ Gotyckiego kościoła”²⁸. Historia uczucia żywionego przez niego do arystokratki jest kolejnym elementem refleksji Norwida nad stosunkami między kobietami i mężczyznami jego czasów. Nadanie cech bohatera romantycznego i nieszczęśliwego kochanka Mak-Yksowi opisującemu w monologu swoją niespełnioną miłość podkreśla tragiczny wymiar przedstawionej historii. Wydobyty przez realistyczny sposób obrazowania postaci i wydarzeń tragizm nie obejmuje bowiem szczególnie dramatycznych losów osób dramatu,

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

ale jest spowodowany tym, że ich losy są odwzorowaniem rzeczywistych stosunków społecznych. Pojęcie tragizmu w utworze Norwida nie odnosi się więc jedynie do samego dramatu, lecz także do sportretowanej w nim rzeczywistości.

Punktem kulminacyjnym utworu okazuje się opisanie w akcie III przyjęcie wyprawione przez Marię Harrys, podczas którego ginie tytułowy pierścień. Przedmiot ten nie pojawia się przypadkowo, jego ekspozycja następuje już w akcie II, kiedy to hrabina opowiada historię pierwszego zagubienia przez nią pierścienia. Maria łączy to wydarzenie z późniejszym „starciem w piasek” przez burzę ogrodowej akacji i otrzymaniem niewygodnego dla niej i niechcianego telegramu o przybyciu Szeligi. Zabobonność Marii, określana przez nią samą jako „pozorna”, każe uznać, że nad pierścieniem wisi klątwa, a także doprowadza ją do powiązania jego zniknięcia z nadchodzącymi niepomyślnymi wydarzeniami. Kiedy pierścień znika w trakcie zabawy podczas zorganizowanego przez hrabinę bankietu, poczytuje ona to za zły znak, stwierdzając „z dziwnym przyciskiem:/ Daruj!... nie chcę, lepiej niech się znajdzie./ R a z... g i n ą ł j u ż...”²⁹.

Rozwiązanie akcji utworu następuje w wyniku odnalezienia się zagubionego przedmiotu i oświadczyn hrabiny oferującej swoją rękę niesłusznie oskarżonemu o kradzież pierścienia Mak-Yksowi. Wydarzenie to interpretować można dwojako, a od interpretacji tej zależy w głównej mierze ostateczna ocena postaci hrabiny Harrys. Z jednej strony oświadczyni mogą być traktowane jako wyraz wewnętrznej przemiany bohaterki w wyniku przedstawionych w dramacie wydarzeń. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że oświadczyni miały stanowić jedynie formę rekompensaty za niesprawiedliwe pomówienie bohatera i były jedynie dowodem na traktowanie przez Marię instytucji małżeństwa jako kolejnego, czysto formalnego elementu salonowej etykiety. Interpretacja ta znajduje dodatkowe uzasadnienie w komentarzu pani Durejko, która w kończącej dramat scenie obserwowania fajerwerków, układających się we wzór dwóch pierścieni przeszytych strzałą, stwierdza: „Fikcja wyśmienita!...”, który to komentarz może odnosić się także do zaręczyn Marii i Mak-Yksa³⁰.

Wobec takiej interpretacji tytuł dramatu, w którym właścicielka pierścienia zostaje określona jako „wielka dama”, nabiera charakteru otwarcie ironicznego. Hrabina Harrys nie jest bowiem wielką damą ze względu na swe szlachetne pochodzenie, poważanie, jakim się cieszy, czy nienaganne maniery, lecz uzyskuje to ironiczne miano przez swoje przywiązanie do dworskiej etykiety, tytułatury i arystokratycznej gry pozorów. Maria zostaje więc przedstawiona jako niezdolna do uwolnienia się z roli bezwolnej wobec obowiązujących konwenansów uczestniczki życia salonowego, która może być utożsamiana z surowo ocenianą w Norwidskiej liryce „panią”.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Zob. M. Grabowski, *Norwid nieznany — śmierć Boga w „Pierścieniu Wielkiej Damy”*, „Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 70–71.

Kobieta w społeczeństwie

W kontekście występującego w omówionym utworze motywu zaręczyn war-
te przytoczenia są także poglądy Norwida na dziewiętnastowieczne sposoby za-
wierania małżeństw oraz stosunek ludzi jego czasów do instytucji małżeństwa.
Przedmiotem krytyki poety było przede wszystkim zawieranie małżeństw jedynie
między osobami tego samego stanu i — przede wszystkim — klasy majątkowej.
Jak stwierdził w datowanym na sierpień 1865 liście numer 507, adresowanym do
Joanny Kuczyńskiej:

Arystokracje, które się nie odnawiają i które straciły siłę obejmowania wszystkich wyższości
w ciała swoje — przestają być funkcjonującym ciałem. Są muzeum starożytności³¹.

W przeciwieństwie do arystokracji angielskiej polskie elity są jego zdaniem
niechętnie do przyjmowania do swych rodzin wyróżniających się jednostek, „zna-
komitości narodowych”, takich jak wybitni dowódcy wojskowi czy poeci. Skut-
kiem tych działań staje się stopniowy zanik żywotności arystokracji i jej zdolności
do rzeczywistego stanowienia elity zniewolonego narodu, od którego staje się
ona — z każdym zawartym wewnątrz swej grupy ślubem — coraz bardziej odse-
parowana.

Dwoisty stosunek Norwida do kobiecości ujawnia się także w jego twórczo-
ści eseistycznej podejmującej kwestie socjologiczne i kulturowe, szczególnie zaś
w cytowanym już esej *Emancypacja kobiet*. Polska, nazwana w nim „ojczyzną
Telimeny i Dulcyny”³², jest — zdaniem autora — przestrzenią uniemożliwiającą
kobiecą samorealizację nie tylko ze względu na zabory i polityczne zniewolenie,
lecz także z uwagi na zakorzenione w polskiej kulturze i mentalności mecha-
nizmy uniemożliwiające naturalne dążenie do decydowania kobiet o własnym losie.
Jednym z najważniejszych przejawów ich istnienia była nieobecność w literaturze
polskiej kobiet, nazywanych przez Norwida „jedynym realnym węzłem między
pojedynczą osobą a zbiorową”³³. Będąca w swej naturze postacią wyższą — ze
względu na udział w „kapłaństwie macierzyństwa” — i wyraźnie odrębną od
mężczyzny kobieta powinna zdaniem Norwida zachować swoją wyraźną podmio-
towość. Tak rozumiana rola miała chronić kobietę zarówno przed sprowadzeniem
do roli bezwolnej niewolnicy dworskiej etykiety, jak i przed próbą wchodzenia
w męskie role społeczne oraz, w konsekwencji, doprowadzić do jej faktycznej
emancypacji.

Ujęcie kwestii kobiecej należy do najoryginalniejszych aspektów twórczo-
ści Cypriana Norwida. Wychodząc od krytyki konstrukcji postaci kobiecych
w twórczości jego wielkich, romantycznych poprzedników, Norwid proponuje
własny sposób ich kreacji. Fascynacja ideą kobiecości i samymi kobietami łą-

³¹ C. Norwid, *Listy 1862–1872*, s. 56.

³² C. Norwid, *Emancypacja kobiet*.

³³ *Ibidem*.

czy się w jego twórczości z portretowaniem mu współczesnych kobiet piórem krytyka i wprawnego karykaturzysty. Otwarte pozostaje jednak pytanie o stopień realizacji przez Norwida własnych postulatów dotyczących roli kobiet w polskiej literaturze. Czy bowiem kobieta sportretowana jako wcielenie nieśmiertelnej idei czy też może sama idea albo występująca w roli damy salonowej i symbolu dziewiętnastowiecznego społeczeństwa nie staje się — jak Mickiewiczowska Aldona — symbolem właśnie? Norwidowskie kobiety (być może z wyjątkiem Marii — Wielkiej Damy) nie okazały się więc bardziej *istotne i całe* niż bohaterki romantycznych wieszczów. Bohaterki te, zarówno Assunta i Maria, jak i Aldona czy Telimena, wciąż obecne są jednak w świadomości kulturowej i mimo opóźnionej recepcji pozostawiły trwały ślad na sposobie ujmowania kwestii kobiecej w literaturze polskiej.

„Significant and complete”? — about Norwid’s female characters

Summary

The following article is an attempt to analyze female characters of Cyprian Norwid’s literary output. As he criticizes the depiction of women in the works of Polish Romantics, Norwid calls for the introduction of important, businesslike and reliable female characters into literature. In his poetry and prose he creates two types of female characters: glorified *ideal women* and criticized *society dolls*, who are entangled in the social bonds of Norwid’s times. A woman that is utterly important for the following analysis is Maria, the main character of *Pierścień Wielkiej Damy*. The article concerns Norwid’s essayistic and epistolary work on femininity and woman’s social position as well.