

Joanna Trzcionka

"Człowieka (teraz), o muzo, wypowiedz" : próba rozpoznania artystycznego kształtu dramatu Norwida "Kleopatra i Cezar"

Colloquia Litteraria 2/13, 103-117

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOANNA TRZCIONKA

**„C Z Ł O W I E K A (TERAZ), O MUZO, WYPOWIEDZ”¹.
PRÓBA ROZPOZNANIA ARTYSTYCZNEGO KSZTAŁTU
DRAMATU NORWIDA *KLEOPATRA I CEZAR***

Lektura Norwidowej tragedii historycznej *Kleopatra i Cezar* pozostawia niejasne wrażenie, że dramat ten posiada znamiona jakiegoś punktu zwrotnego, granicznego. Jest – jak pisze Sławińska – „summą poetycką, teatralną, historyczną, historiozoficzną i nawet moralną”², wszak w czasie jego powstania poeta dokonuje wielkiej *summy poetikum* również na kartach *Vade-mecum*. Jednakże *Kleopatra i Cezar* nie stanowi chyba szczytu możliwości artystycznych Norwida – dramaturga. Jest innym utworem niż wcześniejsze dokonania np. *Krakus* czy *Wanda*. Jednocześnie w „ukochanej tragedii” autora *Pierścienia Wielkiej Damy* znaleźć można powrót do wcześniejszego stylu (wielu bohaterów, sceny zbiorowe, chóry, wielka otwarta scena), a także zapowiedź zwiastuna nowych dążeń widocznych przede wszystkim poprzez uwypuklenie osobistej, duchowej strony życia głównych bohaterów, skupienie uwagi na znaczeniu pojedynczych gestów i rekwizytów, realizowane w lirycznym ujęciu. Owa wyraźnie wyczuwalna przełomowość trochę zaskakuje, bo dramat należy przecież do najpóźniejszych utworów scenicznych Norwida, a niekiedy wcześniejsze drama-

¹ Cyprian Norwid, *Milczenie*. Wszystkie cytaty z dzieł Norwida pochodzą z wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976. Dalej podaję tylko numer tomu (cyfra rzymska) i strony (cyfra arabska). Tu: VI, 245.

² Irena Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 251.

ty, np. *Aktor*, zdają się być bliższe strukturalnie *Pierścieniowi wielkiej damy* i *Miłości czystej u kąpieli morskich* niż *Kleopatra* i *Cezar*. Bynajmniej nie dzieje się tak, ze względu na wspólny komediowy charakter czy współczesną problematykę. Być może jest to rezultatem umiejscowienia czasowego akcji dramatu – dziejów potężnych mocarstw i kultur w czasie przesilenia.

Joanna Zach-Błońska dostrzega – podobnie jak większość badaczy – różnorodność stylistyczną i kompozycyjną Norwidowych dramatów, „prawie każdy z nich – pisze – stanowi osobny eksperyment, kolejny etap na drodze do formy dostatecznie pojemnej”³. Wydaje się, że o niezwykłości *Kleopatry* decyduje między innymi, ujawniające się tu bardziej niż gdzie indziej, usilne autorskie poszukiwanie i dążenie do osiągnięcia formuły pełnej, absolutnej, zarówno w zakresie problematyki, jak i kształtu poetyckiego dramatu. Z drugiej strony ten eksperymentalny charakter tragedii zawiera swego rodzaju permanentną powtarzalność i niezmienność: metaforyki, istotnych motywów, zabiegów językowych i konstrukcyjnych, wspólnych tak dramatowi, jak i poezji. Wspomniane problemy znajdują potwierdzenie w dalszym, analitycznym toku wywodów.

Niewątpliwie *Kleopatrze* i *Cezara* wyróżnia niezwykajna u Norwida wielomówność (przy jednoczesnej dbałości o dramatyczną ciszę), podobnie – wielokierunkowość myśli, a tak dla niego charakterystyczne spiętrzanie znaczeń, w *Kleopatrze* potęguje się w skali wyjątkowej. Poziom komplikacji problematyki dramatu jest tak duży, że Sławińska, poruszając kwestie właściwego zrozumienia tragedii historycznej, pyta:

W jakim sensie historyczna? Romantycznie kostiumowa? Czy „sentyficzna”, archeologiczna, zrodzona z inspiracji współczesnego Parnasu? [...]

A może to tragedia historiozoficzna, która sprawdza pewne prawa stale rządzące biegiem dziejów? [...] Może problematyka ogólna: pytania o warunki kultury żywej i warunki upadku państwa („znicestwienie narodu”), przeważa tu nad sprawą jednej określonej w czasie epoki⁴?

³ Joanna Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy*, Kraków 1993, s. 99-100.

⁴ Irena Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, dz. cyt., s. 252.

Pytania o kierunek interpretacji dramatu można by mnożyć. Dotychczasowe badania nad utworem skupiały się wokół wpisanych w nie koncepcji historiozoficznych, dziejów narodów w momencie ich upadku. Mniej natomiast zajmowano się żyjącym w tekście konkretnym bohaterem. Dostrzegano, co prawda „wizję osobowości ludzkiej w historii”⁵, w jej wymiarze tragicznym, ale bardziej jako realizację pewnego modelu jednostki⁶, „jakoby stadiów idealnych” (*Pierścień Wielkiej Damy*, V, 188), których obecność w literaturze polskiej poeta tak bardzo krytykował. Słabiej zaś zaznaczano rys głęboko antropologiczny, związany z rozumieniem pełni człowieczeństwa: męża i niewiasty „istotnych i całych” (*Pierścień Wielkiej Damy*, V, 188), widocznych przede wszystkim tam, gdzie konstytutywną częścią języka dramatu jest liryczność.

Pewien rodzaj rozwichrzenia myślowego i znaczeniowego utworu oraz brak zakończenia warunkują metodę luźnego doboru wątków tematycznych oraz materiału badawczego, a co za tym idzie – selektywną analizę i prezentację wniosków. Podkreślana wielopiętrowość i złożoność semantyczna *Kleopatry i Cezara* nie podlega dyskusji. Wydaje się jednak, że na najwyższym piętrze wszelakich meandrów i zawłości znaczeniowych zawsze stoi pojedynczy człowiek i jego losy zanurzone w historii świata.

Kiedy na scenie pojawia się Kleopatra, odbiorca widzi w niej przede wszystkim zamyśloną, niespokojną kobietę, wypowiadającą w przestrzeni urywane myśli, jakby patrzyła na siebie i otaczające ją miejsce po raz pierwszy i próbowała ustalić, co uległo zmianie, co pozostało nietknięte, co właściwie się stało?

Pałac ten nie pałacem już, ale namiotem:
Monarchini królową nie jest...

Przechadza się i zatrzymuje przed sfinksem.

...Sfinks jest sfinksem,

⁵ Sławomir Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 137.

⁶ Por., tamże.

On, który się uśmiecha w swoje własne usta
I powstrzymuje wyraz twarzy...

Dotyka palcem głowy Sfinksa.

...lecz we wnętrzu

On sam tylko jest szczerym – kamieniem: nic więcej!...

Potrąca krótką włócznią w tarczę.

Śludzy nasi, czy jeszcze są sługami?! – pytam.

(V, 13)

Kleopatra uświadamia sobie, że miejsce, w którym przebywa, stało się czymś nietrwałym, chwilowym, ulotnym, tymczasowym. Pierwsze zdanie wypowiedziane przez bohaterkę powoduje również, że coś interesującego dzieje się z przestrzenią. Didaskalia wskazują, że jest to jakaś sala pałacowa, a więc wewnątrz zabudowane, monumentalne, tymczasem słowa, iż „Pałac ten nie pałacem już, ale namiotem” anulują przestrzenne ograniczenia i pozwalają na wyjście z zamkniętego pałacu w inną, otwartą sferę. Dokonuje się to dzięki sile ekspresji słowa: Kleopatra poniekąd tę przestrzeń kreuje, tworząc z niej jednocześnie plastyczne obrazy własnych doznań. A zatem uprawnione jest mówienie o liryzacji przestrzeni w Norwidowym dramacie, a przynajmniej o jej silnej subiektywizacji⁷.

Metafora łącząca pałac aleksandryjski z namiotem ukazuje nie tyle antynomię, którą tworzy kultura egipska⁸, co raczej rozdzźwięk powstały w bohaterce. Kleopatra traci poczucie stabilizacji życiowej i społecznej. Gubi własną tożsamość, to co dotychczas ją określało: „Monarchini królową nie jest”. W umyśle bohaterki powstaje luka, która stopniowo bę-

⁷ Nie chodzi tu wyłącznie o subiektywizację mającą na celu przeniesienie z zamkniętej przestrzeni w przestrzeń historii czy kultury, jak zauważa Elżbieta Żwirkowa, ale o płynne połączenie otaczającego świata z wewnętrzną sferą duchowych doświadczeń bohaterki. Zob. Elżbieta Żwirkowa, *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida, „Kleopatra i Cezar”*, Lublin 1991, s. 106.

⁸ Żwirkowa pisze, że „Zderzenie ciężkiej bryły pałacu egipskiego w Aleksandrii z funkcją namiotu – to coś więcej niż metafora, to już nazwanie antynomii, które tworzy kultura Egiptu w konkretnej sytuacji politycznej” (Elżbieta Żwirkowa, dz. cyt., s. 107).

dzie wypełniana nowym widzeniem siebie. W tym miejscu nasuwa się jeden z wierszy poety, w którym jest namiot, „dom [...] ruchomy / z wielbłądziej skóry” i pielgrzym, którego duszę niebo „porywa jak piramidę!”⁹, ale Kleopatry nie w niebo zostaje porwana, dla niej

[...] zamki monarchów, i grody,
I domostwa są tylko zajezdnymi wroty,
Groby zaś mieszkaniami istotnymi. [...]
(V, 24)

To tylko połowiczne rozpoznanie własnego bytowania. Wiersz Norwida został przywołany nieprzypadkowo, podkreśla, że spojrzenie zostało skierowane nie w górę, lecz w dół, pozwala uchwycić różnicę między patrzeniem nie w górę, lecz w dół. Groby, mumie, Sfinksy, to stałe punkty odniesienia w życiu bohaterki, dla której jedynie przestrzeń nekropolisy jest miejscem realnym i stałym. Częstotliwość, z jaką wywoływane są z pamięci czytelnika inne utwory poety, pozwala określić, wokół jakich myśli i obrazów krąży umysł Norwida – w tym wypadku związanych z kulturą i pejzażem Egiptu; dla całej twórczości jest to ten sam zasób wyobraźni, jakby jeden ustalony kanon.

W analizowanym fragmencie tylko Sfinks pozostaje Sfinksem. I znowu trudno nie wspomnieć dwóch utworów poetyckich o tym tytule i nie zacytować fragmentu jednego z nich, w którym na igrzysku sfinksowe pytanie o człowieka bohater wiersza odpowie słynną gnomiczną formułą:

— „Człowiek?... jest to kapłan bez-wiedny
I niedojrzały...” —
(VM, *Sfinks*, s. 38)

Słowa te, choć na pierwszy rzut oka niepowiązane z dramatem, dobrze korespondują z wypowiedzią bohaterki. Otóż Kleopatry przestaje rozumieć i rozpoznawać otaczający świat, ponieważ utraciło dla niej

⁹ Cyprian Norwid, *Pielgrzym*. Wszystkie cytaty z *Vade-mecum* pochodzą z wydania: Cyprian Norwid, *Vade-mecum*, oprac. Józef Fert, Wrocław 1999. Dalej podaję tylko skrót (VM) i numer strony. Tu: 33-34.

wartość to, co do tej pory ją stanowiło, musi więc (i w rzeczywistości słowa Kleopatry mają taki właśnie sens) na nowo zapytać o samą siebie. I to pytanie – o definicję człowieka – staje się kluczowym pytaniem dramatu. Aspekty znaczeniowe, bez-wiedności i niedojrzałości, na których opiera się Norwidowskie określenie, odnajdywane na kartach *Vade-mecum*, poniekąd charakteryzują stan świadomości Kleopatry: własna godność oraz niewiedza i niedojrzałość przekształcane zostają w poznanie i rozumienie.

Rozpoznawanie świata przez Kleopatę jest możliwe dzięki temu, że bohaterka nie tylko spogląda w dół, lecz również wokół. Cechuje ją zdolność przenikliwej obserwacji i analizy tego, co ją otacza, innych ludzi i siebie samej. Potrafi spojrzeć ponad to, co widać na pierwszym planie; ona patrzy dalej, umie, jak to określił Norwid, „z-dłużyć swój wzrok poza oko” (*Pierścień Wielkiej Damy*, V, 225).

Wracając do symboliki Sfinksa: jest ona podwójna. Sfinks (zgodnie z mitologią) patronuje wielkim pytaniom stawianym w dramacie i jednocześnie w Egipcie jest symbolem władzy, więc jeśli Kleopatra mówi, że „we wnętrzu / [...] jest – szczerym kamieniem: nic więcej”, to tym samym kwestionuje swoją podstawową rolę. W kulturze egipskiej Sfinks ma postać leżącego lwa z głową człowieka, warto pamiętać, że w wymownej, szóstej scenie Kleopatra klęka przed Cezarem na rozpostartej skórze lwa i tak oto dochodzi do spotkania dwóch niepospolitych osobowości i również niezwykłych symboli. Wypadnie do tych spostrzeżeń jeszcze powrócić.

Przywołany fragment ma i tę właściwość, że w zasadzie nie da się go czytać bez równorzędnego traktowania didaskaliów (i na odwrót didaskalia bez poetyckiego monologu na niewiele się zdadzą). Przypomnijmy: Kleopatra „Przechadza się i zatrzymuje przed Sfinksem”, „dotyka palcem głowy Sfinksa”, „potrąca krótką włócznią w tarczę”. Bez powyższej wiedzy nie można w pełni zrozumieć wypowiedzianych przez bohaterkę słów, jakby dopiero gesty Kleopatry umożliwiały lekturę tekstu przez pryzmat osoby, a nie jej społeczno-polityczno-kulturowych koligacji.

Interesujące jest również wzajemne semantyczne przenikanie się symboliki, np. zwyczajne określenie ruchu aktora na scenie zdaniem „dotyka palcem głowy Sfinksa” może mieć wyraz głęboko poetycki i wpływać na sensy ostateczne całej wypowiedzi, ponieważ „palec” w twórczości Norwida jest semantycznie mocno obciążony, wystarczy wspomnieć takie użycia tego słowa, jak: „Gdy Boży-palec zaświtał nade mną; / nie zdając liczby rzeczy, które czyni” (*Vade-mecum*, VM, 16); „palec Chrystusowy / Z obłoku wstawa i kreśli widzenie” (*Do Hr. Władysława Zamojskiego*, III, 514); „W tym momencie dotknąłem palcem / Zmartwychwstanie – I wymówiłem słowo: «JESTEM...» – niespodzianie” (*Rzecz o wolności słowa*, III, 617) czy doskonałą metaforę z *Pierścienia Wielkiej Damy*: „Jakby się j a k i e g o ś tam: OGÓŁU / Dotykało zabłąkanym palcem...” (V,196).

W trzeciej scenie Kleopatra w rozmowie z mumią obnaża realia swego egzystowania, zwątpienie w jego sensowność; pogrąża się „[...] w braterstwie Nicości” i podobnie jak w wyżej cytowanym urywku poprzez zaprzeczenia i potwierdzenia ujawniła swe tragiczne położenie, tak teraz stosując ten sam zabieg, nie zgadza się na zaistniałą sytuację i ogłasza swoje pragnienia:

Przyjmując jedzenie

...Syryjskich nie chcę śpiewaków – są miękczy!
 Nie chcę rozmów hermejskich – są ciężkie! – Chcę życia:
 A mam za towarzysza ciebie!

Do Mumii

– nicość cichą!
 (V, 25)

Odrzuca „kamienną”, „hermejską” rzeczywistość, jednak jej zachowanie jest tak zdeterminowane przez otoczenie, że w zetknięciu z nim bohaterka kapituluje. Mocne zawołanie: „chcę życia” zostaje zniweczone w zetknięciu z „nicością cichą”. Świadomość własnego piękna

i atrakcyjności w niczym Kleopatrze nie pomaga, przeciwnie zdaje się pogłębiać jej smutek:

– Któż z poddaneek, licząc osiemnastą wiosnę
I słynną będąc wdzięki swoimi, tak śniada
Jak Kleopatry?... W zamian, oddalone dwory,
Miasta i chaty – baśnie wymyślają o niej,
Dla ucieśnienia uszów przypowieściom skłonnych.
(V, 25)

Dalej następuje ironiczne wyliczenie wszystkich nadsyłanych „logogryfów miłosnych”, zakończone gorzką puentą:

Śmieję się im w parze ze mną! – z niewiastą umarłą,
Która istnego męża nie widziała nigdy,
Lub w błędzie jest, mniemając, że widzialnym byłby!

Przystając jedzenie

Miałabym serce, które sobie uroiło,
Że kochać można wielką miłością na zawsze?
Lub jestże to tytańskim przeciw niebu szalem?
Ideal czuć, co nie był uciosanym w kamień...
(V, 26)

Tu dopiero odsłonięte zostały przyczyny fatalnego duchowego stanu Kleopatry. Bohaterka przestała postrzegać siebie jako władczynię, odrzuciła narzuconą jej społeczną rolę, zobaczyła w sobie kobietę i okazało się, że kobieta ta odczuwa dotkliwy brak. Jej serce w zetknięciu z rzeczywistością rozbija się o pustkę. Kleopatra ma wątpliwości, czy tęsknota i pragnienia (właściwie głębokie przekonanie o istnieniu w człowieku jakiejś części „ja”, zdolnego do obdarowania miłością i przyjęcia miłości, tej „nie uciosanej” społecznymi konwencjami) są tylko czczym wymysłem, urojeniem. „Ideal czuć, co nie był uciosanym w kamień...”, przecież to ten sam sprzeciw Norwida wobec „niewiast zaklętych w umarłe formuły”, tylko widziany z odwrotnej per-

spektywy, nie mężczyzny, na próżno szukającego kobiety żywej, a kobiety „zaklętej”, która nagle się ocknęła i pragnie spotkać męża „istnego”.

Psychika (umysłowość) Kleopatry została ukształtowana na wzór mentalności XIX-wiecznej. Norwid w „tragedii historycznej” opowiada przede wszystkim o człowieku swego pokolenia, miażdżonego nie tylko przez skostniałe struktury i historię, ale także tego, który w konfrontacji siebie (obciążonego kulturowo-historycznymi naleciałościami) z rozpoznawaną w sobie żywą pierwotnie wolną osobowością przeżywa dramat:

Zaprawdę sądom, sędziom podziemnym sterczące
 Posyłam za umarłych zadość-uczynienie:
 I jasno ci pogląda w czaszkę – o! umarła
 Lub umarły... ta, nigdy co nie była żywą.
 – Moglibyśmy uścisnąć się, jak znani dawno,
 Jak z tejsze bez-serdecznej kasty pochodzący,
 Choć o tobie podobnież może, jako o mnie,
 Niestworzone gadają rzeczy powieściopisarze
 I ta która się zowie Historią – ta dobra
 Staruszka!... już, co baje, niespełna pamiętna,
 Czci-godna, i osobnych dla wieku jej względów.
 (V, 27)

Bohaterka, która nie może urzeczywistnić noszonego w sobie „ideału czuć”, identyfikuje się z mumią, lecz w rzeczywistości zdaje się być w gorszej sytuacji, bo w przeciwieństwie do mumii nigdy w pełni nie żyła.

Za każdym razem, zwracając się do mumii, Kleopatra podkreśla, „zeszły! lub zesła!” „o umarła lub umarły...”, ogarniając w ten sposób człowieka w ogóle, bez względu na płeć. To dość istotne, bo pozwala uczynić z mumii symbol już nie tylko „kobiet zaklętych w umarłe formuły”, lecz po prostu człowieka duchowo martwego, „z mumifikowanego” przez społeczną etykietę (ale też przez literatów i „staruszkę historię”), zachowującego jedynie pozory żywotności i nieznisz-

czalności. Mumia staje się swego rodzaju zwierciadłem, w którym każdy może rozpoznać siebie. Ta bardzo przykra diagnoza dotyczy nie tylko jednostki, ale całych społeczeństw, dosłownie wszystkiego: „znaki są tylko pozorem, / jak wszystko na tym świecie” (V, 41) powie Her w rozmowie z Centurionem, a Kondor anegdota z cierpkim humorem wyjaśni, jak zachować pozory, bo

Skoro się owy weźmie pasztet,
Który ma formę pawia, i skoro się z wnętrza
Formy onej odejmie treść, a kształt zostawi,
Pozór ptaka nie tkniętym może jaśnieć wdziękiem
(V, 34)

Obie potęgi, tj. Egipt i Rzym, zostały określone jako wypchane pawie, aluzyjnie odnosi się to również do mocarstw dziewiętnastowiecznych. Sytuacja człowieka jest w dużej mierze tego konsekwencją, ponieważ „los narodu, jego głęboka, ciemna, przez konieczność wyhodowana zbiorowa dusza, ciąży nad jednostką jak kamienne dokonane przeznaczenie”¹⁰.

Gdy Kleopatra odkrywa iluzoryczność swego życia i nieznanne pokłady własnej osobowości, przyjmuje postawę wyczekiwania, aż ktoś ją wydobędzie ze „stanu śmierci”. Jej oczekiwanie znajduje potwierdzenie w rozmowie z Szecherą:

Szechero! jestem smętna, jak nowo-wyryty
W granicie grób, na kogoś czekający – – Pragnę!

Posuwa kielich, który napęlniają podczaszowie.

Nie! – tego nie chcę wina – idzie tu przez morze,
Siły nabiera, tracąc natomiast kwiecistość.
Jedną poziomkę, właśnie zerwaną z kroplami
Rosy, przenoszę nad ten ociążały nektar.

¹⁰ Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, cyt. za: Sławomir Świontek, *Norwidowski teatr świata*, dz. cyt., s. 133.

– Wody pragnę, co granit ma za dno i niebo
 Leżące jak w zwierciadle! – lub co pragnę? – nie wiem...
 (V, 27)

Jest coś śmiałego w aluzji do Jezusowego „Pragnę” na krzyżu. Powoduje ono ogromną wieloznaczność każdego z wypowiedzianych przez bohaterkę słów¹¹. Odnosi się zarówno do wina, które nalewa jej służba, jak i do o wiele głębszego pragnienia. Idący przez morze to wyczekiwany przez Kleopatę „mąż istny”. Z jednej strony chodzi oczywiście o Cezara, który obdarowując Kleopatę miłosnym uczuciem, wydobydzie ją z grobu, choć końcowe sceny każą również myśleć, że śmierć pochłonie oboje bohaterów. Z drugiej strony metafora „świeżo wrytego grobu”, biblijna aluzja i idący, co siły nabiera, ale „traci kwiecistość”, zmuszają niejako do wydłużenia linii interpretacyjnej o wizję nadchodzącego Jezusa i Jego odkupieńczej ofiary oraz zbliżającego się wraz z nim chrześcijaństwa, które wchłonie obie starożytne cywilizacje.

Głęboka intuicja bohaterki prowadzi nieco dalej i ogarnia o wiele więcej niż sama może zrozumieć. Pragnienie krystalicznie czystej wody i końcowe „nie wiem...” wobec przedmiotu pragnień utrwalają wrażenie niejednoznaczności oraz uwypuklają obraz Kleopatry dopiero siebie rozpoznającej i próbującej dokonać kodyfikacji tych rozpoznań.

Na zakończenie chciałabym przywołać jeszcze jeden fragment, który wskazuje, jaką duchową drogę bohaterka przejdzie. Fragment ujmuje całościowe doświadczenie Kleopatry w niezwyklej konkluzję:

[...] Miłość zupełna jest zawsze
 Szczęsną!... dlatego, że jest!
 (V, 86)

Wyznanie wywołuje silne wrażenie, posiada wartość „ciężkiej” znaczeniem sentencji, jest pełne jakże trudnego optymizmu, skonden-

¹¹ Wydaje się, że jest to swoista Norwidowa gra znaczeń słownych. Zob. Jadwiga Puzynina, *Słowo Norwida*, Wrocław 1990, s. 13.

sowane do maksimum z celnie nazwaną istotą doświadczenia. Miłość to najwyższe dobro, samo w sobie niepodważalne doznanie, którego nic nie jest w stanie zniweczyć, bez żadnych uwarunkowań, bez względu na finał. Powiedziane zostało w sposób bezpośredni, dobitnie z największą możliwą prostotą i naturalnością.

To jedno dwuwersowe zdanie jest czystym wyznaniem lirycznym, tu doświadczenie całkowicie pokrywa się ze słowami, również z doświadczeniem podmiotu autorskiego. Skąd bierze się jego przekonująca siła? W pewnej mierze – używając kolokwialnego wyrażenia – na moc tego wyznania „pracował” cały utwór, nie pozostaje bez znaczenia kontekst, w jakim zostało wypowiedziane. Zwraca oczywiście uwagę autorskie podkreślenie. Niemniej najistotniejsza jest konstrukcja zdania. Wprowadzenie dość mocnej przerzutni, wraz z podwójną kadencją drugiego wersu kształtuje swoistą surowość wyznania. Poezie udaje się w dwóch krótkich wersach dokonać – nazwijmy to roboczo – „zmyłki semantycznej”. Otóż pierwszy wers mówi tylko tyle, że „miłość zupełna jest zawsze”, więc jest czymś wiecznym, stałym, nawet jeśli ma wymiar tragiczny. Przerzutnia powoduje chwilowe zatrzymanie. Dopiero gdy odbiorca przeczyta oba wersy i zrozumie, że chodzi o miłość – zawsze szczęśliwą – doznaje wstrząsu, ponieważ musi połączyć w nierozdzielną, skorelowaną całość wzajemnie wykluczające się doświadczenia tragedii i szczęścia – nie tego, którego przez krótką chwilę zakosztowali bohaterowie, lecz tego które trwa, tylko dlatego, że miłość jest.

Norwid jest poetą, w którego twórczości raczej rzadko występuje pierwszoosobowe „ja” liryczne. Pomimo podejmowanych wysiłków ukrycia bohatera wierszy, jest on jednak łatwo dostrzegalny. Dramat z definicji eliminuje rolę podmiotu organizującego całość wypowiedzi, ale sytuacja się powtarza: nadrzędną osobowość dramatu można dostrzec bez trudu w lirycznej strukturze języka, w widocznej identyfikacji z głównymi postaciami, w niezwyklej intensyfikacji ludzkiego doświadczenia.

Analizowane fragmenty ujawniają Norwidowską sztukę wielopiętrowego układania znaczeń. Czytelnik jest zmuszony do rozumienia

dramatu jednocześnie na wielu poziomach. Osobisty dramat Kleopatry i Cezara, *ergo* dramat człowieka dziewiętnastowiecznego, tragiczna historia dwóch starożytnych cywilizacji i pytanie o funkcjonowanie cywilizacji współczesnej; ta poczwórna płaszczyzna znaczeniowa, na której opiera się w dramacie Norwidowska historiozofia¹² wynika z osobistego, wewnętrznego doświadczenia głównych bohaterów.

Tak wielostronne wyrażanie rozumienia rzeczywistości jest możliwe dzięki poetyckiemu uformowaniu poszczególnych wypowiedzi. Wydaje się również, że obficie pojawiające się liryczne fragmenty nie pozwalają na przerost filozoficznych wywodów nad artystycznym kształtem utworu, szczególnie w tych miejscach, w których dialogi bądź monologi stają się zbyt długie. Zresztą *Kleopatra i Cezar* jest chyba najwyrazistszym przykładem dbałości autora o zachowanie symetrii dramatu „w równi do grania, jako i do czytania”, niestety niekiedy ze skutkiem odwrotnym do zamierzonego, ze swego rodzaju zachwianiem równowagi, przechyleniem akcentu w stronę czytania utworu bardziej niż grania. Niemniej można zauważyć sporo interesujących zabiegów autorskich w konstrukcji tego dramatu.

¹² Wczytując się w *Kleopatrze i Cezara*, trudno oprzeć się wrażeniu, iż mamy do czynienia z polemicznym dialogiem (niezamierzonym) Norwida z *Irydionem* Krasińskiego i jego historiozofią. Pomimo iż strukturalnie i czasowo utwory mocno się różnią, na co najmniej kilku poziomach znaczeniowych widać wyraźnie polemiczny głos Norwida wobec Krasińskiego.

Wspólną płaszczyzną jest nieuchronność przemijania cywilizacji i uwypuklenie zwyczajstwa chrześcijaństwa. Bohaterowie obu dramatów są postaciami tragicznymi, dotkniętymi złem przychodzącym z zewnątrz. Jednak bohaterów Norwida dotyka zło ze strony drugiego człowieka, stworzonych przez niego chorych struktur. Poeta pomija fakt istnienia zła metafizycznego. Wydaje się robić to celowo, ponieważ nie zgadza się na tak silny wpływ osobowego zła na życie człowieka, jak Masynissy w przypadku Irydiona. Kładzie nacisk na myśl i wolną wolę człowieka, które niezależnie od istnienia innych sił dają człowiekowi możliwość wyboru i działania. Z tego samego powodu nie podejmuje wątku dotyczącego roli opatrności Bożej, który w rozumieniu historii przez Krasińskiego jest tak istotny. Końcowa wymowa *Irydiona* jest pozornie bardziej optymistyczna niż *Kleopatry i Cezara*. Irydion zostaje ocalony dzięki wstawiennictwu Kornelii.

Wszyscy bohaterzy Norwida ponoszą śmierć. Ale Irydion zanim zostanie uratowany, manipulowany przez starca, niszczy innych i siebie samego. Ograbia siebie z najwyższych wartości, jakimi są miłość i człowieczeństwo. A te właśnie ocalają Kleopatry i Cezar, pomimo zewnętrznych nacisków i poniesionej ostatecznie śmierci. Poza tym Irydion poznaje chrześcijaństwo i je odrzuca, natomiast Juliusz, nie znając Chrystusa, wielkością swej osoby i poniesionej ofiary, jakby antycypuje nie tyle Jego przyjsście, co raczej Jego ziemski los.

Z jednej strony zaskakuje prawie zupełny brak akcji. Scena jest zdominowana poprzez dialogi, monologi, skupienie uwagi na relacjach pomiędzy bohaterami. Natomiast to, co mogło współtworzyć wątki tragiczne: śmierć Pompejusza, Cezara, także inne wydarzenia jak bitwy, podróż Kleopatry i Juliusza, a nawet wesele królewskie (na planie sceny jest uczta, obrzęd ślubu już poza nią), a więc to, co powinno decydować o pewnej dynamice utworu, dzieje się poza widownią.

Z drugiej strony rzeczywista akcja dramatu (wspomniane wyżej uwypuklenie wagi wypowiedzianych słów i przedstawienie kształtowania się związków międzyludzkich) staje się konsekwencją tych właśnie wydarzeń pozasceniczych. Nasuwa się wniosek, że w dramat wpisane zostały dwa plany tragiczne. Pierwszy, i chyba nie będzie przesadą nazwanie go ośrodkiem czy istotą tej tragedii, widoczne na scenie losy i doświadczenia Kleopatry. Drugi – istnieje w przestrzeni scenicznej (głównie przez przywołania), ale dokonuje się poza nią, chętnie jest nazywany przez badaczy kształtowaniem tragicznej „wizji osobowości ludzkiej w historii”¹³; wyznaczają go losy bohaterów rzymskich i można go skwitować słowami Antoniusza, iż „tacy, jak Julius – Pompej – albo Marek, / na nic już są” (V, 154).

Innym ciekawym rozwiązaniem jest budowanie swego rodzaju ruchomego tła do wypowiedzianych słów. Bohaterowie mówią, siedząc, stojąc, przechadzając się, czasami jedząc, grając w kości, w tym samym czasie niejednokrotnie w głębi sceny krząta się służba, widać przechodzących żołnierzy, całe wojsko, podpływający okręt. Jakby wszystko to, co dynamiczne w tym utworze, podporządkowane było jednemu celowi – lepszemu odbiorowi wypowiedzianych słów i wykonywanych gestów. Natomiast podczas wypowiedzi głównych bohaterów (Kleopatra, Cezar, Rycerz, Szechera) w głębi sceny następuje bezruch, chwilowe zastygnięcie, po to, by uwypuklić, co czynią i mówią. Wynika to zapewne z autorskiej troski o przywrócenie „pojęcia dramatycznej ciszy i pojęcia jej natur” (VI, 190)¹⁴.

¹³ Sławomir Świątek, *Norwidowski teatr świata*, dz. cyt., s. 137.

¹⁴ Zob. też: Adela Kuik-Kalinowska, *W poszukiwaniu nowego budynku estetyki. Założenia*

Abstract

**Joanna Trzcionka, „Człowieka (teraz), o Muzo, wypowiedz”.
*An Attempt to identify the artistic form of Norwid’s drama
‘Cleopatra and Ceasar’***

The article concentrates on the analysis of lyrical excerpts from Norwid’s *Cleopatra and Caesar* while taking into account the title hero’s utterance and the form of the world created in the drama. The author creates a research methodology which allows her to define precisely the lyrical structure of Norwid’s historical drama.

Transl. Mateusz Falkowski

estetyczne a praktyka pisarska, w: taż, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”*. *Konteksty – poetyka – idee*, Słupsk 2002, s.79-123.