

Wanda Achremowiczowa

Nad autografem i tekstem "Kleopatry" Norwida

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/2, 531-554

1958

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

WANDA ACHREMOWICZOWA

NAD AUTOGRAFEM I TEKSTEM „KLEOPATRY“
NORWIDA

Znane są smutne losy spuścizny Cypriana Norwida. Wiele spośród jego utworów zaginęło bezpowrotnie, inne doszły niedokończone, fragmentaryczne, a co gorsza — w nieautentycznej postaci. Tak właśnie jest z jego „ukochaną tragedią“ *Kleopatry*.

Pomimo trzykrotnego wydania w ciągu półwiecza¹, pozostała właściwie nieznana nie tylko ogółowi, ale i badaczom Norwida, bo i jej odkrywca, z takim zdawałoby się pietyzmem wydający pisma poety — Miriam, obszedł się z nią w sposób daleki od precyzji wydań krytycznych, a nawet od zwykłej wierności, obowiązującej wydania popularne. Nie tylko nie wydał zachowanych na luźnych kartkach wariantów scen aktu III i fragmentów nieznanych dotychczas scen², które rzucają nowe światło na dalszy ciąg tragedii, ale

¹ Wymieniamy je chronologicznie: 1) *Chimera*, 1904, s. 62—208. — 2) C. Norwid, *Dziela*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził Tadeusz Pini. Warszawa 1934, s. 356—404. — 3) C. Norwid, *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane* [= WP]. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. T. 4: *Pisma dramatyczne*. Warszawa 1937, s. 267—427. Ponadto miał zawierać *Kleopatry* (oraz drugą redakcję *Aktora i Miłość czystą u wód*) tom *D Pism zebranych*, ale — niestety — nie ukazał się.

² Istnienie notatek dotyczących dalszych scen aktu III zaznaczył Przesmycki w ten sposób, że trudno było domyślić się obecności dłuższych fragmentów scen. Pisał (422): „Z dalszych scen, których, jak świadczą notatki niewyraźne na świstkach, miał być cały szereg, przechowała się na trzech luźnych kartkach tylko następująca [według notatki — szósta]. Miała ona zamykać tragedję“. Chodzi tu o scenę „Antoniusz-Her“, która przechowała się nie na „trzech luźnych kartkach“, lecz na arkuszu i półarkuszu k. 77—79 autografu. Wśród „świstków“ natomiast znalazły się trzy dłuższe fragmenty aktu III: monolog Eukasta — sc. 4; monolog Olympa — bez oznaczenia sceny; dialog Olympa i Eroa — bez oznaczenia sceny. Fragmenty te wydał Juliusz Wiktor Gomulicki w książce: C. Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*. Warszawa 1956. Szkoda, że nie włączył jeszcze wariantu monologu ze sc. 1 aktu III. Przytaczamy go tu:

i tekst ciągly zniekształcił modernizując bardzo swobodnie fonetykę, fleksję, składnię, słownictwo nawet, nie mówiąc już o interpunkcji, która u Norwida jest rzeczywiście osobliwa i wymaga specjalnego zbadania. Dlaczego — o tym trochę niżej.

Przyjrzyjmy się modernizacyjnym zabiegom Miriama. Nie można wątpić, że słusznie zostały poprawione niektóre rażące błędy ortograficzne Norwida (np.: szusty, kużu, zwiêze, znurzon a; niekonsekwentnie pisane wyrazy: hełm — raz przez samo h, innym razem przez ch — i h a r a k t e r, „nie“ z czasownikiem stale pisane łącznie); słusznie opuścił wydawca znaki zmiękczenia nad średniojęzycznymi w środku wyrazu przed samogłoską (np.: cień, widziałem), ale już wątpliwe, czy wolno „ogrodnika“ zastąpić „ogrodnikiem“, dawać „coś“ zamiast Norwidowego „cós“, „w dziobie“ zamiast „w dziobie“, „poślubić“ zamiast „poszlubić“.

Można dopuścić takie zmiany pisowni, jak „dyktować“ zamiast „diktować“, „kastramentacja“ zamiast „kastramentacia“, jak usunięcie e pochylonego w zakończeniach -ej w przysłówkach stopnia wyższego (np. szybciej, święciej), ale chyba nie należy tego robić z rzeczownikami, dając „królowej“ zamiast „królowej“, ani zastępować dzisiejszym y pochylonego e w czasownikach: „sęłał“ — syłał, „liczyć“ — liczyć. Można jeszcze przez j zastąpić krótkie i w nagłosie (np. u Norwida: ieden, iako) albo w środku wyrazu przed samogłoską (np. zakryie, oddaie), ale chyba niedopuszczalne jest, nawet w wydaniu popularnonaukowym, zastępowanie Norwidowego „chrabąszcza“ — „chrabąszczem“, stałego u Norwida „myślił“, „myślić“ przez „myślał“, „myśleć“. Forma wołacza „Here Nependel!“ u Miriama zmienia się w „Herze Nependzie!“ Stałe końcówki biernika przymiotników, imiesłowów i zaimków rodzaju żeńskiego (jedną, złotą, owitą) Przesmycki zastępuje formą współczesną: jedną, złotą, owitą. „Wywiadować“ zmienia na „wywiadywać“, „przyklekłem“ na „przykląkłem“, „niasący“ na „niasący“, „spomoże“ na „wspomoże“ itp.

Dopóki on był żywy przed oczyma memi
 Niemyślałam że Rzym jest tą główną przyczyną
 Wyniszczenia wszystkiego, co kocha i co jest
 Sercem! — On, Juliusz... całe zasłaniał mi miasto
 Piersiami swemi; dzisiaj przez dwadzieścia i trzy
 Otwory w sercu jego widzę głębiej rzeczy
 Przekłete siedem razy na pagórkach siedmiu
 Miasto! [„świstki“, s. 23]

Są nadto (s. 24) dwa mniejsze warianty dalszej wypowiedzi Kleopatry.

Czasem Przesmycki wprowadza (wypadków takich jest niużo) zupełnie inne wyrazy, może nawet trafniejsze, ale wbrew autografowi, i to tam, gdzie tekst Norwida jest dość czytelny. Na przykład Her zachwycający się Antoniuszem mówi do Łowczego Kondora: „pojrż! czy nie widzisz blasków na jego obliczu?“ (akt III, rp 69r, 400)³, a Przesmycki daje wyraz „Pójdź!“, chociaż lekcja „pojrż!“ jest tu logiczniejsza i potwierdza ją przekreślony w autografie wyraz „patrz!“

Kleopatra mówi o ukochanej Ganimediona, Melmei:

Melmeja także, nie jest na wzorowej drodze,
(: Mając warkocze blade a rzęsy z hebanu —
Przeciwieństwo! wyraźnie fałsz znamionujące:) [rp 15r]

U Przesmyckiego:

Melmeja także nie jest na wzorowej drodze,
Gdy ma warkocze blade, a rzęsy z hebanu
(Przeciwieństwo — wyraźnie fałsz znamionujące!) [292]

Imiesłów „mając“ zastąpił Przesmycki zwrotem „gdy ma“, objął nawiasem tylko jeden werset, podczas gdy u Norwida w nawiasach są — dwa, zmienił interpunkcję.

Nie podoba mu się archaiczny wyraz „dotychmiast“ i zastępuje go dzisiejszym „dotychczas“. Zamiast: „Pani! nikt się nie śpieszy ustawniej, jak dzieci“ (rp 26r) — drukuje: „Pani! nikt się nie śpieszy ustawniej niż dzieci“ (317).

Zdarza się, że Przesmycki nie uwzględnia ołówkowej poprawki Norwida, choć przeważnie poprawki takie honoruje. Na przykład werset:

Z dziadów! z kości! z popiołów! lecz nie z odetchnienia
Wolnych piersi [.....] [rp 24r]

³ *Kleopatę* cytujemy według autografu omawianego w tej pracy oraz według Przesmyckiego edycji WP. Autograf oznaczamy skrótem „rp“ i przytaczamy literalnie zarówno pod względem interpunkcji, jak i pisowni. Jeśli oznaczenie następuje w nawiasie, opuszczamy symbole: „k.“ (karta) czy też „s.“ (stronica). Powołując się na edycję Przesmyckiego podajemy tylko, bez żadnych dodatkowych skrótów, liczbę wskazującą odpowiednią stronicę cz. 2 tomu 4 WP. Swoje opuszczenia w tekście dramatu sygnalizujemy kropkami w klamrach, dając przy tym tyle kropek, ile opuszczono sylab. Spacja w cytacie wskazuje na podkreślenia Norwida; wersaliki dla oznaczenia osób biorących udział w dialogach — pochodzą od autora artykułu. Cudzysłowy znajdujące się w tekście Norwida zostały tu wyodrębnione tzw. żabkami.

— drukuje w wersji pierwotnej napisanej atramentem, ale potem przekreślonej ołówkiem, którym u góry nadpisana została wersja druga (jak wyżej). Wersja pierwsza brzmi:

Z dziadów! z kości! z popiołów! nie z żywego tchnienia
Wolnych piersi [...] [315]

Norwid bardzo się troszczył o należyty szyk wyrazów w wierszu, co wiąże się z jego teorią o rymowaniu się wiersza białego na całej swej długości i ze swoistym pojmowaniem intonacji nazywanej „krementem“⁴. Toteż najczęściej poprawek w autografie dotyczy właśnie szyku wyrazów. Zdarza się, że Miriam przedstawienia takiego nie uwzględnia lub zmienia dowolnie kolejność wyrazów — wbrew poecie. Na przykład werset: „Królowa, jeśli tak rzec wolno: jest znurzona...” (rp 45v) — u Przesmyckiego brzmi: „Królowa, jeśli wolno tak rzec, jest znużona...” (358) Przykładów takich jest znacznie więcej.

Niekiedy wydawca jakby stara się poprawić metrum Norwida. Tragedia napisana jest, jak wiadomo, regularnym 13-zgłoskowcem ze średniówką po siódmej zgłosce. Czasem jednak, zwłaszcza przy rozłożeniu wersetu na „kwestie“ paru osób, zdarzają się wersetu jakby nie dokończony albo też z większą liczbą zgłosek (14, a nawet 15). Na przykład:

Pompejusza i żony jego straży, dałam wprawdzie
Piędziesiąt galer zbrojnych [...] [rp 23v, 312]

Tu zapewne przeoczenie, ale Norwid robi to niekiedy zupełnie celowo, przemilczenie, pauzę wliczając do metrum i dając mniej niż 13 zgłosek. Najwymowniejszym chyba przykładem jest moment sc. 3 aktu II, kiedy Kleopatra wyznacza Cezarowi ostatnie spotkanie w zamku.

KLEOPATRA: Tam!... i o teje porze... Juliusz!...
CEZAR (: pochylając czoło:): — milczę. [rp 41v, 350]

Przesmycki przeważnie te rzekome defekty oddaje wiernie, ale niekiedy próbuje wyrównać liczbę zgłosek. Tak np. w *Chimerze* dodał nowe, nie istniejące w autografie słowo w sc. 5 aktu I.

⁴ Zob. wstęp do *Kleopatry* (269). To samo w przedmowie do *Pierścienia Wielkiej Damy* i w wierszu *Kolebka pieśni*. O kremencie jako o terminie oznaczającym wzrastanie i opadanie głosu pisałam w artykule: *Rola obrzędowości w „Kleopatrze“ Norwida*. *Roczniki Humanistyczne* KUL, IV, 1953, z. 1, s. 209—235.

Centurionowie, znalazłszy w pałacu Kleopatry śpiącego przy stole Hera, pytają: „Czy nie z desek tej Mumii wyszedł?..“ (rp 18v) Werset liczy tylko 10 zgłosek. Przesmycki dodał tu wyraz „niespodzianie“. Powtórzył to Pini⁵, ale już w wydaniu z r. 1937 Przesmycki swoją koniekturę usunął. Inne drobne dodatki jednak zostały. Na przykład po odejściu Kleopatry (akt I, sc. 4) pozostali przy stole dworzanie wyrażają przekonanie o wiecznotrwałości Egiptu i zwycięstwie Egipcjan.

HER: I będzie znowu Egipt jak przez wieki wszystkie

KONDOR (: i inni:): — Będzie i będzie — wiwat!

HER: — Przejdziemy morze

I Tyber... (: trzeba wiedzieć że Rzym jest nad rzeką:) [rp 16v]

Przesmycki w drugiej kwestii Hera dodaje *i* („Przejdziemy i morze“; 296). Jest to zapewne słuszniejsza postać wersetu zarówno ze względu na liczbę zgłosek, jak i z uwagi na dalsze anaforyczne *i* („I Tyber“), w autografie jednak przed wyrazem „morze“ *i* nie ma z pewnością. Być może, Norwid włączył do metrum imię „Her“.

Norwid, świetny recytator, umiejący wydobywać żywym głosem jak najsubtelniejsze odcienie semantyczne i emocjonalne utworu, czuł ubóstwo znaków pisarskich i próbował wzbogacić je całym systemem podkreśleń i podwojeń znaków przestankowych (np. myślnikami) albo też łączeniem ze sobą pary różnych znaków — np. pytajnika i wykrzyknika, jeszcze częściej zaś wykrzyknika i wielokropka⁶. Przesmycki stara się te zabiegi poety odtworzyć przez zastosowanie czcionek innego kroju i wielkości: wyrazy podkreślone przez Norwida raz — drukuje kursywą, podkreślone dwa razy — większą znacznie czcionką. Nie jest to wcale wymowne i nie zawsze zgodne z autografem. Przesmycki daje znacznie więcej wyrazów, niż to wynika z rękopisu Norwida, większą czcionką, tzn. odpowiadającą dwukrotnemu podkreśleniu w autografie, i to czasem

⁵ Jak trudno osiągnąć tekst idealnie poprawny, świadczy fakt, że wyraz dostał się i do cytatu wspomnianego w przypisie 4 artykułu. Trudno w tej chwili dojść, kto był głównym sprawcą tego przeoczenia, ponieważ pomiędzy oddaniem artykułu do druku a jego ukazaniem się minęły dwa lata. *Roczniki Humanistyczne* drukowano nie w Lublinie, lecz w Zamościu. Być może, wynikało to z okoliczności, że posługiwałam się pierwotnie tekstem Finiego, a przy sprawdzaniu według Przesmyckiego, zasugerowana pełnością wersetu, błędnie nie poprawiłam.

⁶ Podobnie postępował Wyspiański. Zob. W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa“ Wyspiańskiego*. W wyd.: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 233.

nieoczekiwanie wyodrębniając wyraz wbrew intencji poety. Na przykład Kleopatra w rozmowie z Deliussem (akt III, sc. 1) każe Eroa opisywać strój, w jakim się ma ukazać na przyjęciu posłów rzymskich, i tak potem określa swój wygląd:

[.....] jak, na Kapitolu
Nogę kiedy postawię!.. pomyślą: że Venus
(: Babka Cezara:) z piany wyszła i stanęła
Nad Rzymem, o Juliusza pytając [...] [rp 65v]

U Przesmyckiego fragment ten wygląda następująco:

[.....] jak na Kapitolu
Nogę kiedy postawię... pomyślą, że Venus
(BABKA CEZARA) z piany wyszła i stanęła
Nad Rzymem, o Juliusza pytając... [394]

U Norwida wyrazy „Babka Cezara“ są tylko wzięte w nawiasy, jak wszystkie zwroty wtrącone jakby mimochodem, choć ważne. Miriam drukuje te wyrazy większą czcionką i przez to je zbytnio podkreśla, co nie byłoby ze strony Kleopatry dyplomatyczne, a nadto odwracałoby uwagę od samej królowej, która wprawdzie zaznacza swoją ciągłą pamięć o Cezarze, ale jednocześnie siebie porównuje do Wenus.

Wykrzykniki stosuje Norwid bardzo często, nieraz wzmacniając ich siłę przez podwojenie. To samo robi z pytajnikami. Zdarza się nawet potrojenie. Przesmycki oddaje to wiernie. Natomiast wykrzyknik, z reguły stosowany przez Norwida w apostrofach po O przed imieniem albo tytułem, Przesmycki przenosi w miejsce po imieniu albo tytule, niekiedy dając na jego poprzednim miejscu przecinek.

Powiedz! Juliuszu! [rp 31v]
Powiedz, Juliuszu! [327]

O! Eukast! [rp 33v]
O Eukast! [331]

O! Monarchini, [rp 7v]
O monarchini! [277]

Czasem zamiast wykrzyknika daje Przesmycki kropkę, co oczywiście zmienia intonację. W autografie czytamy na przykład:

Jak piękna jest miłość
Koronna! — godna, tego Ptolomeów rodu
Z którego po dziś każdy stoi w mumii swojej
I złamanego niema palca! [rp 46r]

W ostatnim wersecie Przesmycki zamiast wykrzyknika daje kropkę (359). Kiedy indziej edytor opuszcza wykrzyknik w środku zdania.

»Góra! Kapitoliński legion... Cezar! górą...« [rp 32r]

»Górą kapitoliński legion... Cezar górą!« [328]

Znaki zapytania niekiedy spełniają u Norwida tylko funkcję intonacyjną. Przesmycki zastępuje je wtedy przecinkami.

Kogobys zaklął? skłoni się, co każesz? spełni — [rp 8v]

Kogobys zaklął, skłoni się; co każesz, spełni — [279]

Kleopatra mówi:

Jest to gładkie... lecz, Marek Antoniusz gdy zechce

Ile, i gdzie mnie widzieć? jaknajśnadniej może... [rp 61v]

Jest to gładkie... Lecz Marek Antoniusz, gdy zechce

Ile i gdzie mnie widzieć, jak najśnadniej może... [385]

Norwid stosuje dość obficie i w różnych okolicznościach znak równości w wyrazach złożonych (światło = cieniu, stoło = noścy, archy = prezbyta). Przesmycki oddaje to pojedynczą kreską, krótszą od myślnika. Nie wszędzie jednak — odrzuca np. znaki równania po przedrostkach, jakkolwiek występują one bardzo często (u Norwida: bez = serdeczna, z = użytecznić, bez = szczęście; u Przesmyckiego: bezserdeczna, zużytecznić, bezszczęście; ale i u Przesmyckiego: bez-brzeżny).

Czasem Norwid znakiem równości łączy dwa wyrazy zupełnie odrębne, tworząc nową całość pojęciową (Nocy = symfonia, królowo = kobieto). Edytor na ogół zachowuje tę właściwość, ale niekonsekwentnie. Na przykład „mało = czuli ludzie“ drukuje „mało czuli“, kiedy indziej natomiast wprowadza kreskę tam, gdzie jej nie było, albo w jednym wersecie daje myślnik i wyraz z kreską, co jest nieprzejryste. Przykład:

Gościom życie, lecz sobie że Królowa-Pani

Pozostawiła groby [.....] [rp 61v]

Gościom — życie, lecz sobie że Królowa-Pani

Pozostawiła groby [.....] [384]

Wizualnie — myślnik, tzn. nieco dłuższa kreska, prawie nie różni się od kreski krótszej, zastępującej Norwidowy znak równości.

Używanie najpospolitszych znaków przestankowych: kropki, przecinka, średnika, dwukropka — zależy u Norwida nie tyle od

logicznego rozczłonkowania zdania, ile od intonacji i systemu pauz uwydatniających słowa szczególnie ważne semantycznie czy emocjonalnie. Idzie w tym Norwid za tradycją staropolską. Znaki te stosuje on wymiennie, a nie tylko w ich normalnych, powszechnie znanych funkcjach. Dwukropek np. występuje przed wyliczeniem, ale i przed spójnikiem „lecz“ — zamiast przecinka, aby zaznaczyć nieco dłuższą pauzę. Niekiedy spotykamy przed „lecz“ także średnik.

[.....] dodają:
Iż lud chciał bohaterów tych w tryumfie ponieść
Do świątyni; lecz wrota zawarło kapłaństwo, [rp 6v]

[.....] Dodają,
Iż lud chciał bohaterów tych w tryumfie ponieść
Do świątyni: lecz wrota zawarło kapłaństwo, [275]

Najswobodniej postępuje Norwid z przecinkiem, który oznacza u niego pauzę i w wielu wypadkach oddziela nawet podmiot od orzeczenia, gdy po sobie bezpośrednio następują. Przesmycki te przecinki opuszcza.

Sfynks, jest sfynksem, [.....] [rp 6r]
Sfinks jest sfinksem, [.....] [273]

[.....] ja, mam plany... [rp 61v]
[.....] ja mam plany... [385]

[.....] rzecz, stała się prosto: [rp 29v]
[.....] Rzecz stała się prosto: [323]

Czy usuwając przecinki zgodnie z dzisiejszą interpunkcją, nie należałoby jakoś inaczej intencje poety zaznaczyć?

Przecinkiem wydziela Norwid słowo szczególnie ważne w wersecie, na które trzeba położyć nacisk. Przesmycki nie zawsze to uwzględnia.

Być, godzi się — lecz niebyć z urzędu należy... [rp 5v]
Być godzi się — lecz nie być z urzędu należy... [273]

Monarchini, królową nie jest... [rp 6r]
Monarchini królową nie jest... [273]

Czasem wydzielony jest nawet przecinkami wyraz semantycznie niesamodzielny.

[.....] Nocyi, nieco, drobnych
Zaraz zrobiło ludzi maleńkich hardymi — — [rp 32r]

[.....] Nocyj nieco drobnych [328]

Norwid stawia przecinki po spójnikach „lub“, „lecz“, a nawet po „tudzież“. W zdaniach złożonych natomiast bardzo często (nie

zawsze) brak przecinka między zdaniem nadrzędnym i podrzędnym. W scenie 1 aktu II takich opuszczeń jest około 30, w sc. 4 — stosunkowo krótkiej — 11. Najczęściej występuje to przy połączeniach względnych, przed spójnikami; natomiast przed spójnikami „że“, „iż“ przecinek spotyka się częściej.

Uznanie tych wszystkich odchyłeń od normy za kaprys czy niekompetencję jest drogą najłatwiejszą, ale sama obfitość i powtarzalność odchyłeń w określonych pozycjach wskazuje raczej na to, że trzeba szukać rozwiązania zagadki w tajnikach metryki i organizacji intonacyjnej poezji Norwida. Przyznaję, że tego rozwiązania jeszcze nie znalazłam.

Przesmycki usuwając te odchylenia kierował się myślą o komunikatywności utworu, ale zmienił jego wymowę, w niektórych zwłaszcza momentach, bardzo wyraźnie. Oto jeszcze jeden z przykładów. Cezar (akt I) na widok przyniesionej przez posłów egipskich głowy Pompejusza wybuchą oburzeniem:

Bezecni!... precz, ode mnie — darów tych i okiem
Cezar nietknie! — niemoże tknąć Rzymianin — kiedyż?
Króle i władze wasze jeżeli nie wy, sami
Pojmiecie; że Rzym wcale się nie mści — On, karze [rp 20v]

Bezecni!... precz ode mnie! — Darów tych i okiem
Cezar nie tknie! — nie może tknąć Rzymianin! — Kiedyż
Króle i władze wasze, jeśli nie wy sami,
Pojmiecie, że Rzym wcale się nie mści — On karze! [306]

Usunięcie pytańnika osłabiło siłę uczuciową wyrazu „kiedyż“ i zmieniło intonację wersetu, usunięcie przecinków w zdaniach: „jeżeli nie wy, sami“ i „On, karze!“ — zmieniło sposób akcentowania wyrazów.

A oto drugi przykład. W scenie pierwszego spotkania z Cezarem Kleopatra mówi:

[.....] oto
W kolcach mych słynne owe dwie perły na świecie
Które nierozłącznemi nazywają — wybierz!
Jeżeli zdołasz, jedną? i miej ją w agrafie
Purpurowego płaszczu, [.....] [rp 23v]

Przesmycki słusznie, jak mi się zdaje, wyodrębnia większymi czcionkami słowo „nierozłącznemi“, ale opuszcza znak zapytania po wyrazie „jedną“ i zmienia intonację na zwykłe zdanie warunkowe.

[.....] — wybierz,
Jeżeli zdołasz, jedną i miej ją w agrafie
Purpurowego płaszczu, [.....] [312]

Spotykamy się wreszcie u Miriama z nie dość uzasadnionym opuszczeniem całej kwestii, nie stanowiącej wprawdzie wersetu i nie mającej dalszego ciągu w replice. Gdy Kleopatra (akt II, sc. 4) daje Rycerzowi hasło warty: „Zorza i perły“ (rp 44r; 356) — Psymach dodaje: „Istnie weselne hasło“. Przesmycki słowa Psymacha opuścił — zapewne dlatego, że kończyły one stronę i nie zostały powtórzone na następnej, jakkolwiek zazwyczaj słowa końcowe są powtarzane. Pod kartką jednak, którą ta karta (44v) jest do połowy zaklejona, można te słowa odczytać, a więc powinny one wejść do tekstu; tym bardziej że harmonizują z całością sceny i podkreślają wymowę hasła danego przez królową.

Widzimy zatem, że wydanie Przesmyckiego z r. 1937 nie odpowiada dzisiejszym wymaganiom edytorskim, w znacznym stopniu zniekształca język poety i nie dając należytego, konsekwentnego systemu interpunkcji, który by odpowiadał intencjom Norwida, zmienia wartość znaczeniową, a także intonacyjno-rytmiczną wielu wersetów tragedii.

Ponowne wydanie, i to wydanie naukowe, z całym aparatem krytycznym, jest chyba naszym obowiązkiem wobec wielkiego poety. Wydanie takie jednak nie wystarczy jeszcze dla pomyślnego rozwoju badań nad *Kleopatrami*. Wobec trudności, jakich nastęrczy w druku odtworzenie wszystkich właściwości autografu, sądzimy, że obok wydania krytycznego konieczne jest wydanie fototypiczne, podobne do wydania *Vade mecum*. Potwierdzi to chyba opis autografu.

2

Autograf tragedii Norwida znajduje się obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie (rękopis 6301). Składa się z trzech całonarkuszkowych zeszytów, odpowiadających trzem aktom tragedii. Format 31,3×20,5 cm. Kart ma 79, w tym kilka luźnych. Zeszyt I — k. 1—26; zeszyt II — k. 27—52, nie zapisana k. 53; zeszyt III — k. 54—76r, nie zapisana k. 76v, luźne karty 77—79. Na k. 1r tytuł:

Cypriana Norwida
Kleopatra i Cezar
tragedia historyczna
ściśle w równi do grania, jako i do odczytów
napisana:
z uwydatnieniem gościów dramatycznych
i onych ciągu

Akt Pierwszy: — Ieden z pałaców Kleopatry
w okolicach Alexandryi
Akt Drugi: — Portik w Serapium
Akt Trzeci: — W Nekropolis
i ostatni

Jest to luźna karta gładkiego papieru, obcięta z lewej strony dość niezgrabnie, tak że w wyrazie „ściśle“ obcięto śc. Karta 1v jest niezapisana, na k. 2, również luźnej, obcięta część litery *k* w wyrazie „kilka“ i uszkodzona litera *h* w wyrazie „historycznym“ (k 2r). Jest to brulionowy fragment wstępu, na k. 2 pisany ołówkiem i doprowadzony do karty 3. Karta 3r zawiera skrócony tytuł:

Kleopatra
Akt — pierwszy (: Wzajemność:)

U dołu: „Cyprian Norwid.“ i data „187...“ Karta 4 nie jest zapisana.

Pierwsza część rękopisu ma duże zacieki od wilgoci. W całym rękopisie na skreśleniach często ponaklejane paski bielszego papieru, z poprawkami lub bez nich. Ślady ołówkowej redakcji pod atramentem na k. 26r u dołu. Papier gładki szarawy, znaków wodnych nie widać.

Akt II zaczyna się na k. 27r:

Kleopatra
Akt — drugi (:Wesele królewskie:)

U dołu: „Cyprian Norwid. 1875 [?]“ Karta 27v nie zapisana. Karta 27 obecnie jest luźna. Karta 30 doklejona i zapisana jakby nieco innym pismem: pióro cieńsze; papier ma prążkowany (znaki wodne) pionowo. W lewym rogu u góry krzyżyk atramentem w nawiasach. Sama karta nieco mniejsza od innych. Na k. 31v krzyżyk wskazuje miejsce, po którym tekst musi następować, czyli najpierw ma być czytana k. 31r, aż do słów: „Cezar dyktuje“, potem dopiero k. 30, zawierająca tekst dyktowany przez Cezara. Karta 44v zaklejona jest do połowy niezapisaną kartką, a do niej doklejony jeszcze pasek z nowym tekstem. Pod odchylnym brzegiem można z trudem odczytać dalszy ciąg rozmowy Kleopatry z Rycerzem i Psymachem. Poczynając od k. 46r — znów pod tekstem atramentowym widoczny jest ołówek; od połowy k. 48r znika on i nie występuje aż do końca aktu, tzn. do karty 52v. Karta 53 nie zapisana, obecnie luźna, dawniej stanowiła okładkę zeszytu II. Papier inny niż w akcie I: żółtawy, ale niejednakowego gatunku.

Arkusze złożone jak zazwyczaj w zeszytach. Karty 29 i 52, należące do tego samego arkusza, mają papier grubszy i chropawy. Karty 29 i 51 są prążkowane pionowo; od k. 31 do 50 — papier gładki.

Karta 54r:

Kleopatra

Akt — trzeci (:Samotność i zgon:)

U dołu: „Cyprian Norwid. 1878“. Karta 54v nie zapisana. Na k. 55r cztery karteczki zalepiające poszczególne wyrazy, na k. 55v — jedna z nowym tekstem. Karty 56 i 57 stanowią arkusz cały, nie należą do arkuszy obejmujących. Karty 56v, 57 i 58 nie zapisane. Do k. 59r doklejona mniejsza kartka z innego papieru, liczbowana jako 60, która jednak jest wstawką do tekstu k. 59v i powinna następować po słowach: „jest już wielką zbrodnią“, co poeta zaznaczył u góry k. 60: „To jednak wielkie Rzymu jest już wielką zbrodnią“. Na k. 59v występują po tych słowach trzy wersety przekreślone, powtórzone potem na doklejonej karcie 60r. Na k. 60v doklejona została jeszcze inna kartka, posiadająca papier prawie zupełnie szary. Kończący tę kartkę mały pasek został widocznie przypadkowo odcięty i włożony w zagięcie, utworzone dzięki temu, że karta z dodatkami stała się dłuższa od reszty rękopisu. Na kartce ostatnie słowa brzmią: „EROE: [.] nie ma już dwóch wzroków:“; na odciętym pasku: „Lecz jeden wzrok jak wszyscy“.

KLEOPATRA: Te słowa są cięższe

Od ślepoty — daleko cięższe

(:znowu po chwili:)

...spazm dziś cierpię!

Eroe! Podsuń skórę lwa pod trzewik — to jest,

Taż sama skóra ź Zamku...

Te same słowa na k. 59v, podkreślone z boku czerwonym ołówkiem, świadczą, że tam jest ciąg dalszy karty doklejonej.

Na k. 61r karteczek nalepionych aż osiem. Ostatnia z nich ma tekst obejmujący dwa wersety, przy czym w wersecie pierwszym słowo „Cezara“ napisane jest na samej karcie. Podobnie cztery ostatnie litery słowa „więcej“ w wersecie drugim.

(:Suknię jak twoja taką miałam u Cezara

I dwie te w kołcach perły...)

...Eheu! Cóż więcej?...

Karta 65v ma większy pasek z nowym tekstem, obejmujący aż pięć wersetów. Górna część k. 66r. nie jest zapisana, a fragment

napisany od połowy — otoczony został czerwoną, ołówkową linią, od której strzałka prowadzi do k. 65v, po słowach: „I co ci na myśl przyjdzie, to Markowi powiedz...“ Dół strony zaklejony kartką z nowym tekstem. Do k. 66v doklejona luźno mniejsza kartka, o papierze jaśniejszym, prążkowanym poziomo, oznaczona jako 67. Jest to monolog Psymacha. Trzeba ją czytać przed kartą 66v. Ten sam monolog przegląda spod naklejonego w dole k. 66r paska. Monolog więc ten przepisał poeta i dokleił po napisaniu zakończenia sceny 1. Przesmycki oznaczył go jako sc. 2, choć w rękopisie tej numeracji nie ma, co zresztą wydawca zaznaczył.

Papier aktu III jest bielszy, liniowany poziomo (znaki wodne) na kartach 55—58. Od k. 59 gładki, nieco ciemniejszy; k. 77—78 kratkowane (znaki wodne). Na k. 70r ślady ołówka u dołu, na k. 70v bardzo niewyraźne; to samo na karcie 71r. Karta 71v cała zapisana ołówkiem — oprócz dwóch wersetów u góry. Karta 72r pisana też ołówkiem, z dużymi odstępami. Widocznie poeta szkicował scenę, pozostawiając miejsce na tekst jeszcze w umyśle nie sprecyzowany. Karta 72v — początek sc. 3 pisany ołówkiem aż do końca tekstu pobocznego; dalej atrament, spod którego widać dość wyraźny niekiedy tekst ołówkowy. To samo na k. 73r, 73v i 74r — u dołu tej karty ołówek znika. Na k. 75 nie ma ołówka. Karta 76r zapisana do połowy, k. 76v nie zapisana, k. 77—79 na trzech luźnych kartach, a właściwie na półarkuszu i całym arkuszu — zapisane. Papier kratkowany (znaki wodne).

Poprawki są różnego rodzaju: przekreślenie wyrazu i napisanie u góry nowego, dopisanie wyrazu na marginesie zamiast wyrazu przekreślonego w środku wersetu (następuje przy tym zmiana szyku wyrazów w wersecie), przeróbki jednego słowa na inne (jeśli zrobione atramentem jaśniejszym, dość łatwe do odczytania, jeśli tym samym albo ciemniejszym, bardzo trudne). Najtrudniejsze, najczęściej niemożliwe do odczytania są przeróbki ołówkowego tekstu. Tu już następuje raczej zgadywanie na podstawie znajomości pisma poety, no i oczywiście jego sposobu myślenia. Najliczniejsze są przedstawienia szyku wyrazów. W akcie I występuje ich przeszło sześćdziesiąt.

Czy na podstawie szczegółowego oglądu rękopisu można wyciągnąć jakieś wnioski co do historii tekstu? Niestety, bardzo nie-liczne i hipotetyczne. Spróbujmy jednak.

Poszczególne akty tragedii powstawały w znacznych odstępach czasu, o czym świadczą nie tylko podane przez poetę daty, ale

i różnice papieru, pisma, atramentu. Rękopis robi wrażenie starannego brulionu, gdzie widoczna jest dbałość o estetyczny wygląd i czytelność. Już z samej długości opisu wyglądu aktu III wynika, że ulegał on największym przeróbkom. Ponieważ poprawki na przeszerzeniu całego rękopisu są robione przeważnie, z nielicznymi wyjątkami, takim samym — nieco bledszym — atramentem, i to zarówno w tekście, jak na karteczkach naklejonych, i takim samym pismem, stąd wniosek, że poeta w określonym, ale trudnym do ustalenia czasie zrobił generalną korektę, pozmieniał niektóre wyrazy, zwroty, całe wersety, a nawet dopisał zakończenie sc. 1 aktu III. Na dole k. 66r znajdujemy, jak już wspomniano, sporą kartkę papieru naklejoną na fragmencie sceny pomiędzy Kleopatram a Eroem, kiedy to królowa każe swej służebnej powiernicy usypać siedem „mogiłek“ z piasku, wyobrażających siedem pagórków Rzymu, a potem przechodzi po nich ze słowami:

[.....] Te siedem szczytów ziemi
 To siedem Rzymu pagórków porównanych —
 Rzekłam! —

Tekst, który można — odchyliwszy przyklejoną tylko po bokach kartkę — przeczytać, świadczy, że pierwotnie był tam monolog Psymacha, który potem został przepisany i naklejony na karcie 66v. Kartę 65v pierwotnie kończyło słowo „amfiteatrum“, które poeta, nalepiając pasek z tekstem nowym, przekreślił i dopisał słowo „dzieckiem“, zaczynając tę końcową, dodaną część sceny. Przy tym atrament i pismo, jakim zostało dopisane to słowo, są zupełnie podobne do tekstu na kartce nalepionej. Co więcej, taki sam atrament i pismo występują w scenie uznanej przez Przemyskiego za końcową, a przedstawiającej śmierć Antoniusza. Można więc przypuszczać, że powstała ona równocześnie z zakończeniem sceny 1.

Drugi bardzo ciekawy szczegół pozwala wysunąć hipotezę, że dochowane sceny aktu III są wcześniejsze od aktu II.

Wspomnieliśmy, że arkusze są przeważnie złożone zeszytowo (uderza to zwłaszcza w akcie II), a więc tekst pisany był na uprzednio przygotowanym i odpowiednio złożonym papierze. W akcie III k. 54 (z tytułem), 61, 62 i 63 nie należą do arkuszy obejmujących, ale zostały wszyte osobno, za pomocą resztek pozostałych po obcięciu drugiej połowy arkuszy. Karta 59, obecnie luźna, ma również z lewej strony zagiętą część obciętego półarkusza i też zapewne

była wszyta. Na kartach 59v (pamiętamy, że k. 60 doklejono później), 61r, 61v, 62r i 62v imię „Eroe“ występuje obok skreślonego imienia „Karmos“. Kleopatra miała dwie służebne, które zasłynęły swą wiernością dla królowej. Imię „Karmos“ nie pojawia się wcale w akcie II (w akcie I Eroe nie występuje) — ani na doklejonych kartkach aktu III, ani w dalszych częściach sceny. Można więc przypuścić, że ta część sc. 1 aktu III, gdzie występuje imię „Karmos“, powstała wcześniej — i to nie tylko od innych scen aktu III, ale i od zachowanego tekstu aktu II, który ma najmniej poprawek i wygląd staranniejszy. Może poeta przepisał go z jakiegoś niedochowanego brulionu.

Zagadką pozostają dwie sprawy: sceny w redakcji ołówkowej i tekst ołówkowy przeglądający spod atramentu. Odstępy w tekście ołówkowym, np. na k. 72r, świadczą, że nie był to pierwotny tekst ciągły. Norwid wykończył inne sceny atramentem, a te ołówkowe pozostawił nie wykończone. Dlaczego ołówek widoczny jest tylko na niektórych stronach? Czy strony bez śladów ołówka były pisane atramentem, czy też ołówek się zatarł? Śladów celowego wycierania nigdzie nie ma. Odpowiedź można byłoby dać po dokładnej, może nawet chemicznej analizie. Ale i ta odpowiedź nie wyjaśniłaby zapewne tajemnicy powstawania tekstu. Trzeba przyznać, że metoda pisania atramentem na pierwotnym tekście ołówkowym jest dość osobliwa i, wbrew zrobionemu wyżej przypuszczeniu o możliwości przepisania aktu II, świadczy o wielkiej niechęci Norwida do przepisywania. Wolał też upstrzyć kartę naklejkami, niż ją na nowo przepisywać. Może grała tu rolę i oszczędność papieru. Akt II wygląda najporządniej, mimo że i on uległ drobniejszym poprawkom. Zupełnie pewne jest tylko jedno: generalna korekta całości została dokonana w jednym czasie.

Tyle zdołało dostrzec niezbyt, niestety, doświadczone na polu edytorskim oko. Jednak uwagi te podniecą może edytorów fachowych i pobudzą ich do precyzyjniejszego zbadania tego niezwykłego autografu.

3

Co się stało z dalszymi scenami aktu III? Już 19 września 1872 pisał Norwid do Bohdana Zaleskiego:

— Brakuje mi pół ostatniego aktu do mojej ukochanej tragedii, którą po Shakespearze długo wahałem się być pisać: *Kleopatra i Cezar*, w 3 aktach⁷.

⁷ WP, t. 9, cz. 2, s. 285.

Wzmianki w innych listach:

Niech zakupią ode mnie moją tragedję, *Kleopatę*, która podobno że jest jedyna dotąd w lit. polskiej [...] ⁸.

Kleopatra moja sama warta NAJMNIEJ tysiąc franków ⁹.

świadczą raczej o tym, że utwór został ukończony. Czyż mógłby poeta pisać tak dwukrotnie, w odstępie lat pięciu, o utworze nie będącym pewną całością?

Może więc „ironia losu“, którą tak często podkreślał, sprawiła, że zaginęły luźne karty, podobne do tych, na których została napisana scena śmierci Antoniusza, że zatraciła się więc redakcja wykończona, a zachowały się różne „świstki“ ¹⁰, na których poeta kilkakrotnie, z drobnymi wariantami szkicował plany dalszych scen?

O tych właśnie „świstkach“ należy z kolei powiedzieć. W obecnym stanie rzeczy są one jedyną podstawą, z której można snuć jakieś wnioski co do właściwego zakończenia tragedii.

Pod numerem 6331 przechowuje się w Bibliotece Narodowej dwanaście luźnych kartek najrozmaitszego formatu i o różnej jakości papieru, zapisanych ołówkiem. Wszystkie dotyczą aktu III *Kleopatry*. Są to luźne, pojedyncze kartki grubszego papieru, przypominającego dzisiejszy papier rysunkowy o formacie zbliżonym do 80, często z postrzępionymi brzegami. Jest arkusz złożony na czworo, nie rozcięty, z paginacją na każdej powstałej przez złożenie stronie, od 1 do 8, półarkusz złożony dwukrotnie, z paginacją od 11 do 14. Paginacja pochodzi zapewne od Miriama, obejmuje trzydzieści dwie strony, z tych siedem nie zapisanych. Kolejność nie jest uzasadniona: notatki zawierające plany dalszych scen aktu III przeplatają się z wariantami scen zachowanych w całości, z fragmentami nieznanymi dotychczas wcale, wreszcie z kartkami, na których Norwid bez określonego ładu notował dane historyczne, realia dotyczące epoki itp. Na przykład na s. 19 spis imion rodziny Ptolomeuszów, na s. 23 i 24 warianty sc. 1 aktu III, na s. 14 plan dalszych scen, na s. 29 podanie liczby wojsk, nazwisk wodzów i królów, a na s. 31 i 32 znów plany scen i spisy osób tragedii. Na s. 16 spotykamy w spisie osób imię „Karmos“ obok „Eroë“, skąd wniossek, że kartka ze s. 15—16 jest wcześniejsza. Może poeta miał zamiar wprowadzić

⁸ Do Bronisława Zaleskiego, w r. 1874 (bliższej daty brak; WP, s. 305).

⁹ Do Bronisława Zaleskiego, z 24 I 1879 (WP, s. 403).

¹⁰ Wyraz Przesmyckiego (422). Por. przypis 2.

obie służebne. Na stronicach pierwszych występuje tylko „Eroe“. Ani więc treść, ani chronologia nie zdecydowały o kolejności stronic. Paginacja wprowadzona przez Miriama jest tymczasowa.

Dokładny opis tych „świstków“ ze względu na małą komunikatywność jest chyba zbędny. Omówimy ogólnie ich zawartość.

Najciekawsze są fragmenty nieznanne i plany dalszych scen. Na s. 9—10 znajdujemy monolog Eukasta, odczytującego jakiś pergamin ze zleceniami Kleopatry, oznaczony przez Norwida jako scena 4. Na s. 17—18 bardzo interesujący dialog pomiędzy Olympem a Eroe (jak można się domyślać z treści, gdyż imię „Olymp“ występuje tylko na początku, a potem osoby nie są oznaczone)¹¹. Mamy warianty sc. 1 na s. 23—24, sc. 3 na stronicy 15. Plany dalszych scen aktu III oraz notatki co do scen już zrealizowanych powtarzają się z różnymi odmianami na s. 1, 5, 8, 11—14, 25—26, 31—32. Te właśnie plany będą nas głównie interesowały. Ważny też jest bardzo dla wątku Ganimediona wspomniany wyżej dialog pomiędzy Olympem a Eroe. Notatki, aczkolwiek bardzo lakoniczne, a często fragmentaryczne i nieczytelne, pozwalają wysnuć pewne wnioski co do dalszego biegu wydarzeń w tragedii.

Zanim przejdziemy do jego przedstawienia, trzeba nawiązać do sytuacji z dochoowanej w tekście ciągłym części aktu III. Mamy w nim tylko dwie liczbowane przez poetę sceny: 1, liczącą 305 wierszy, i 3, nie dokończoną, z której dochowały się 162 wiersze. Oprócz tego przed sc. 1 dodany został przez poetę fragment jakiejś sceny napisanej na trzech pierwszych stronach dwóch arkuszy, doszytych zapewne później i mających, jak sądzi Przesmycki (377), rozpoczynać akt. Norwid jednak scenę dalszą pozostawił z określeniem: „Scena pierwsza“. Fragment dodany na wstępie liczy 75 wierszy. Scena 2, oznaczona tak przez Miriama (396), jest również niedokończona: zachowało się 176 wierszy ciągłych pisanych atramentem i 22 wiersze pisane ołówkiem, ze znacznymi odstępami i trzykrotnie bez oznaczenia osoby wypowiadającej kwestię; na

¹¹ Gomulicki rozdzielił monolog Olympa (Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, s. 190) od jego rozmowy z Eroe, można by jednak przyjąć, że stanowi on początek tej rozmowy, że los Ganimediona wzruszył Eroe. Wprowadziłabym tam nadto drobne poprawki. W monologu: w w. 7 „poniósł“ zamiast „przyniósł“, w w. 16 „z dwojga co gorszego?“ zamiast „Z dwojga zła, co gorsze?“, w w. 17 „zbadać“ zamiast „zmierzyć“. W rozmowie w. 2 powinien być odczytany: „Ku czemu? — Pytam przeto, iż wcale nie umieć“, nie zaś, jak u Gomulickiego: „nie uczuć“. Lekcję „nie umieć“ potwierdza przekreślone „nie wiedzieć“.

końcu rękopisu, na trzech luźnych półarkuszach scena śmierci Antoniusza. Zupełnie wykończona jest tylko scena 1¹².

Akcję aktu III niełatwo umieścić w czasie. Rozmowa pomiędzy Olympem a Eukastem na doszytych przed sc. 1 stronach — mówi o dziwnym milczeniu, w jakie zapadła Kleopatra po śmierci Cezara, a więc o wydarzeniu niezbyt jeszcze odległym od roku 44. Natomiast we właściwej sc. 1, tak oznaczonej przez Norwida, aczkolwiek Kleopatra w rozmowie z Eroem od razu nawiązuje do przeżyć przedstawionych w akcie II — do komety zwiastującej śmierć Cezara, akcja rozgrywa się znacznie później — chyba koło r. 32¹³, tuż przed wypowiedzeniem przez Oktawiana wojny Kleopatrze. Świadczy o tym m. in. udział w poselstwie Dolabelli (sc. 3), który był, jak wiadomo, obecny w chwili śmierci Kleopatry. Antoniusz przebywa już w Egipcie, całkowicie ujarzmiony przez królową; jest jeszcze triumwirem, ale już poróżniony z żoną Oktawią — nie umie i nie chce pertraktować z jej posłami i usiłuje zadanie to przerzucić na Kleopatrze. Ta zaś posłów nie przyjmuje, oświadczając oficerowi Antoniusza, Deliusowi, że to są prywatne sprawy, do których nie ma zamiaru się mieszać. Traktuje przy tym i Deliusa, i Marka Antoniusza z pogardliwą pobłażliwością. Wyrazem jej nienawiści do Rzymu jest dopisana później (jak to wykazaliśmy) scena zdeptania siedmiu garści ziemi, wyobrażających „kąć siedmiopagórki“.

Posłowie rzymscy zostają przyjęci w dniu otwarcia osobliwego amfiteatru połączonego z mauzoleum, które królowa obrała sobie za mieszkanie, oddając się tam wspomnieniom o Cezarze. Jest to chwila, gdy Kleopatra w towarzystwie Antoniusza i całego swego dworu ma przyjąć hołdy jako „Królowa świata“.

Poeta pokazał nam tylko uroczyste posłuchanie architekta Psymacha, twórcy mauzoleum, i Rycerza, który zdaje sprawę ze zorganizowanych w dniu uroczystości manewrów wojennych na wielką skalę, groźnych i mających wyraźną wymowę wobec posłów rzymskich. Niezadowolenie tych ostatnich, a nawet wrogość, jest w zachowanej części sceny pokryta jeszcze dworską ceremonialnością i wyraża się tylko w aluzjach oraz niedomówieniach.

¹² Akt I liczy wierszy 829, II — 893, III — 825.

¹³ Gomulicki (Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, s. 431) podaje jako datę akcji r. 30 a. Ch., ale przy omawianiu sc. 4, i niejasne jest, czy akcję scen wcześniejszych również łączy z tym rokiem. Wydaje mi się, że akcja scen dochowanych w autografie, tzn. 1—3, jest wcześniejsza. Świadczy o tym pertraktacje z posłami Oktawii.

Rękopis urywa się na słowach Kleopatry dziękującej Rycerzowi. Dalej następuje scena między Herem a Antoniuszem, scena śmierci triumwira, którą Przesmycki, zgodnie z jedną z notatek („świsutki“, s. 5), uznał za sc. 6 i ostatnią. Czy to jest słuszne?

Przesmycki pominął kilka innych notatek, świadczących o tym, że poeta miał zamiar przedstawić sprawy późniejsze: znane z historii okoliczności śmierci Kleopatry, która przecież popełniła samobójstwo już po śmierci Antoniusza¹⁴.

Zachowane notatki mówią przy tym o dalszym rozwoju wątków związanych w aktach poprzednich, w myśl prawa „ironii przypadków“ i ich „symetrii“, sformułowanego w sc. 5 aktu II (gra w kości pomiędzy Rycerzem a Setnikiem, osłepnięcie Szechery).

Przytaczamy czytelne fragmenty notatek na s. 1, starając się zachować w przybliżeniu układ oryginału.

3. składa się z części przed odkryciem podstęp Królowej, aby posłowie Rz. — byli obięci w ogoł —
2. część główna amfiteatr
nareszcie i Rzymscy
3. posłowie protestują przeciw należeniu do hołdujących
kielich kazano strzaskać
4. z miłości Eroa-Ganimedion
z inicjatywy zabawy [wyraz nieczytelny] wieści
triumfalnych
z cofania się Rycerza i śmierci jego } że Krole
strach — — Kondor Karpon. } spóźnili się
drzwi — — wszystkie straże [zakończenie nieczytelne]
wierzą równie łatwo.
Królowa wraca przechodzi scenę — o zgonie
Rycerza słowo.
5. Olymp sam z m ę ż c z y z n w z b r o n i o n e

{	lada chila już	innym — Olymp
	żaden mężczyzna	i jego oficyna
	niewejdzie — już teraz	(Ganimedion)
	trudno a to wzmaga się	
	tylko zostanie Oficyna	

Karpon?¹⁵

¹⁴ To samo sądzi Gomulicki (*tamże*, s. 430).

¹⁵ Notatki są pisane bardzo chaotycznie, często bez znaków przestankowych i dużych liter — nawet w imionach własnych. Prawie niemożliwością jest oddanie ich układu drukiem. Wybieramy z tych notatek to, co tu potrzebne do argumentacji, starając się zachować przynajmniej kolejność wersów.

Trójka pierwsza oznacza zapewne akt III, druga — scenę 3. Wyjaśniają się tu zamiary Kleopatry. Odwlekała ona umyślnie przyjęcie posłów, aby włączyć ich do rzesz składających jej hołd jako „Królowej-świata“. Posłowie to zrozumieli, zaprotestowali i doszło do zerwania stosunków, czego symbolem stało się strzaskanie kielicha. Potwierdza to przypuszczenie notatka na s. 16 (jak wykazaaliśmy, wcześniejsza, występuje tu bowiem imię „Karmos“), mówiąca o wypowiedzeniu wojny:

osobiste — wyznaje, że tak jest iż wydana woina — królowa to widziała tak dalece [?] że już nerwowo [?] przez krzesło tłucze kielich.

Spośród wymienionych na s. 1 wątków dwa są szczególnie interesujące: wątek miłości Eroa-Ganimedion i wątek Rycerza.

W akcie II Kleopatra, znużona weselnymi obrzędami i przygnębiona świeżym rozstaniem z Cezarem, zapytuje Psymacha, czy mędracy znają sposób na przeistaczanie jednych uczuć ludzkich w inne.

Dziś, wszelako... chciej proszę mnie powiedzieć: czyli
Gdyby, naprzykład, oto Eroa... niechący
Tknięta była piorunym Miłości pociskiem,
Czyli też z was kto wzorem starożytnych mistrzów
Wziąć umiałby tę piękną głowę jak amforę
I odmienić w niej całość zawartą w treść inną? [rp 45r; 357]¹⁶

W scenie 1 aktu III w rozmowie z Eroa królowa stawia jej nieoczekiwane żądanie, trudno zrozumieć — poważnie czy też na wpół żartobliwie:

..... Słuchaj! w tych dniach oto
Trzeba, żebyś mi była zakochaną — słyszysz?...
Rozumiesz?.. mnie, to może być arcy potrzebne
Kochaj się sobie w kim chcesz tylko gorejąco!.. [rp 62r; 386]

Jaki jest cel tego rozkazu, odgadnąć trudno, zostaje on jednak wykonany za pewnym pośrednictwem Olympa, który opowiedział Eroa o nieszczęściu, jakie spotkało Ganimediona. Gdy podarował on pieniądz z wizerunkiem Kleopatry swojej narzeczonej, Melmei, ta, zadowolona z zainteresowania, jakie obudziła u sąsiadów, zaczęła pogardzać „chłopcem takim — ślicznym“. Zrozpaczony Ganimedion wszedł w służbę jakiegoś lekarza (imię w rękopisie nieczytelne),

¹⁶ Tekst Przesmyckiego różni się od autografu paru drobnymi szczegółami (przede wszystkim interpunkcją), ale tu nie chodzi o zestawienie autografu z drukiem, lecz o motyw miłości Eroa.

aby znaleźć truciznę czy też lek na swe cierpienie. Olymp poza tym doradza Eroa, jakiego ma wybrać kochanka. Są to zapewne wskazówki ironiczne¹⁷. Rozmowa to ogromnie dla zrozumienia koncepcji dalszych scen tragedii ważna. Na s. 14 notatek czytamy:

Ganimedion przechodzi przez scenę — z Eroa mówi wypada kosz z figami chłopiec klęka [?] Eroa opada [czy też: opowiada] i wypija truciznę.

Na s. 12:

Ganimedion przynosi żmiję ona psuje [?] medal

Na s. 32:

Ganimedion	
trucizna [?]	
na stole	} rzuca figi na piersi
Eroa	

Nie ulega chyba wątpliwości, że Ganimediona wprowadził Norwid jako owego wieśniaka, który wedle wersji Plutarcha przyniósł Kleopatrze żmiję w koszu z figami. Znamienna jest zapowiadająca ten motyw rozmowa Psymacha z Olympem i Kondorem — w scenie oznaczonej przez Miriama jako 2. Olymp przypomina założyciela stolicy Egiptu, Aleksandra, i chwali go, że:

Zaiste znał konieczny tych okolic geniusz.

KONDOR: Powietrze zdrowe — ryb i mięsiwa dostatek!

OLYMP: Ziół i wszelakich gadzin mnogość... [rp 67r; 396—397]

Unieszczęśliwiony mimowiednie przez Kleopatrze, Ganimedion szuka trucizny i gadzin, nie wiadomo tylko, czy dla siebie, czy aby się zemścić na królowej, sprawczyni jego nieszczęścia. Dostaje się do mauzoleum, już po jego zamknięciu, zapewne przy pomocy zakochanej w nim Eroa.

Po rozmowie z chłopcem Eroa wypija truciznę. Jest to więc nie tyle akt dozgonnej wierności dla uwielbianej Pani, jak u Szekspira, co akt rozpacz z powodu nieodwzajemnionej miłości do Ganimediona. Rozkaz wydała królowa, a przedmiotem miłości stał się człowiek, któremu królowa mimo woli odebrała miłość narzeczonej. Własne więc czyny Kleopatry, drobne — na pozór „prywatne“ — obracają się przeciwko niej i prowadzą do śmierci.

* Wątek Rycerza jest również kilkakrotnie wspomniany w notat-

¹⁷ Zob. Gomulicki (Norwid, *Okruchy poetyckie i dramatyczne*, s. 433).

kach (na s. 1, 5, 8, 25 i 31). Porównując te wzmianki ze sobą można wnioskować, że pomiędzy scenami aktu III — jak w aktach poprzednich — miały być duże przerwy czasowe (w akcji tragedii). Taki przeskok czasowy następuje po scenie 3. Cały przebieg wojny z Rzymem miał być usunięty poza scenę, a ukazane miały być wypadki już po klęsce pod Akcjum i powrocie Kleopatry i Antoniusza do Aleksandrii.

Szerzy się, zapewne celowo przez królową puszczone, wieść o całkowitej porażce Rzymu, którą potwierdzają zabawy i ucztury urządzone przez Antoniusza. Mówi o tym punkt 4 notatek na stronie 1.

Na s. 5 czytamy:

Ganimedion Miłość Eroe
 Wieść triumfu zabawa —
 Rycerz doparty tłumem ginie roz...wając [środek nieczytelny] ciźbę

Na s. 8:

Wieść o porażce zupełnej Rzymu
 zabawa antoniusza
 — Rycerz niemy — (:ukrycie wiadomości:)

Bardzo nieczytelne i urywane zapiski na s. 25 są raczej wczesniejszym szkicem planu napisanej sceny aktu III, a mianowicie rozmowy Kleopatry z Rycerzem, a potem jego raportu o manewrach (sc. 3). Na przykład: „Rycerz o komunikacjach“, „rozstawieni tak, że lada co ich ruszy“, „całej prowincji użył“.

Po klęsce, ukrywanej przez Kleopatę i Antoniusza, mimo hucznych zabaw tłum jest niespokojny i zwraca się do Rycerza o wyjaśnienie sytuacji, a ten prawdy powiedzieć nie może, choć ją zna. Dlatego — „Rycerz niemy“¹⁸.

Jest to niejako tragiczna kara za sponiewieranie słowa danego Szecherze na potwierdzenie kłamstwa. „Rycerz doparty tłumem ginie“, a więc ginie śmiercią nierycerską. Jego wierność ocenia jednak Kleopatra, która przed zamknięciem się w mauzoleum wraca i wypowiada „o zgonie Rycerza słowo“.

Czy była w tragedii szekspirowska scena wciągania Antoniusza

¹⁸ Rycerz ostrzegał Kleopatę przed niebezpieczeństwem paniki jeszcze w sc. 1:

Dziś otrzymać wiadomość z Cyklad, ergo z Rzymu
 Łacniej, niżli takową rozwikłać i sprawdzić...
 I łacniej, niż powstrzymać od rozgłosu złego... [389]

oknem? Notatka na s. 14: „Her i Marek-ant — oknem“ — nasuwa raczej przypuszczenie, że dostali się oni tą drogą do mauzoleum obaj, jeszcze jako ludzie zdrowi, i że zabójstwo Antoniusza przez Hera dokonało się już we wnętrzu mauzoleum. Na tejsze s. 14 czytamy dalej: „her ze strachu Marek się zabija w jej purpurze“; „jej“ — chyba Kleopatry. Motyw purpury podkreślał Norwid kilkakrotnie w scenach poprzednich. Dalej wymienione są imiona Oktawiana i Plancusa. Czy to znaczy, że i ich miał poeta wprowadzić na scenę? Trudno rozstrzygnąć. Stronicę kończy pełne zjadliwej ironii, zdefektowane zdanie:

o historii — tacy ludzie, co widzieli wszystko jak kałuża słońce
i C z a s — zresztą błędy same!

Powtarza się to zdanie z pewnymi zmianami na s. 32:

Her Placus [zapewne Plancus] cokolwiekbaż tylko tacy
ludzie i C z a s stary grunt historii
historyk bez nich [~~przekreślone~~] byłby między historią a tragedią.

A więc przypuszczenie Miriama, że zachowana scena luźna Antoniusz-Her miała kończyć tragedię, jest dowolnością. Co prawda przeciwstawić jej można tylko hipotezę, cokolwiek jednak mocniejszą od Miriamowej, że mogłaby kończyć tragedię śmierć Kleopatry od ukąszenia żmii przyniesionej przez Ganimediona w koszu z figami, a może nawet — rozmowa Oktawiana, Hera i Plancusa nad zwłokami królowej. Przecież Plancus (co znaczy: płaskonogi) jest jednym z posłów rzymskich, którzy występują w scenie 3. On to z największym naciskiem podkreśla niezależność ich przybycia od uroczystości składania hołdu „Królowej-świata“ i wypowiada kilka złośliwych aluzji pod adresem wojsk egipskich. Na przykład Rzymian w służbie Antoniusza i Egiptu nazywa „włóczęgami“.

Ganimedion, Rycerz, Ero e mieli, jak widać z notatek, grać najważniejszą rolę w końcowych scenach tragedii (nie mówiąc o Herze i Antoniuszu), ale i inne postacie z dworu egipskiego wymieniane są parokrotnie. A więc Szechera, Eukast, Kondor i Karpon. Tytuł aktu III, *Samotność i zgon*, nie mógł się odnosić do Antoniusza, który traktowany jest przez poetę z pewnym lekceważeniem jako człowiek płytki, wojak nieroztropny, oddany rozrywkom, o umyśle dość ograniczonym. Jedynie w scenie śmierci wznosi się ponad swój własny poziom i okazuje pewne dostojeństwo i dalekowzroczność przy symbolicznym pasowaniu Hera na rycerza nowych czasów. Wyraz „zgon“ czy „skon“ Norwid rozumiał jako doko-

nanie, wypełnienie swego zadania życiowego przez człowieka. Chodziło więc w tytule aktu o główną bohaterkę — Kleopatę. Mauzoleum-amfiteatr, wybudowane według jej projektu-„abrysu“ przez Psymacha, nie mogło być tylko miejscem wspominek osobistych w jednej swej części, a terenem publicznych zebrań i wystąpień — w drugiej. To musiało być, w zamiarach poety, miejsce wiecznego spoczynku królowej-kobiety, która przegrała wielką grę swego życia — zarówno polityczną, jak i osobistą: zemstę nad Rzymem.

Samotna w swej żałobie po Cezarze, traci w końcu nawet tych, co byli bliscy jej osoby, a których właśnie ona sama unieszczęśliwiła. Śmierć przyniesiona w koszyku prostego chłopca wiejskiego, który — zdawałoby się — tylko przez przypadek dostał się w orbitę losów królowej, świadczy również o ironii przypadków.

Przemijają „wielcy“ tego świata, zwyciężeni przez własną ukrytą małoduszność albo przez zemstę czy tchórzostwo „małych“ tego świata, od których ci niby „wielcy“ czują się wyżsi, a jednak im zazdroszczą. „Epopėja“ przechodzi stopniowo w „prozę“ i zniża się do „anegdoty“.

O śmierci Kleopatry, o jej postawie w tej chwili najwyższego dokonania nie ma w notatkach żadnej bezpośredniej wzmianki. Mimo to, wobec regularnej powtarzalności motywów-symbolów, stosowanej w pierwszych aktach tragedii, można przypuścić, że musiało zaważyć na jej ostatnich chwilach Cezarowe zaklęcie poświęcające miejsce, gdzie leżała głowa Pompejusza, Fortunie Mścicielce. Przecież Kleopatra przechowuje jako najdroższą pamiątkę skórę lwa, którą Cezar kazał nakryć to miejsce i na której ona sama uklęka, witając „męża istotnego“.

Zamknąłby się w ten sposób fatalny krąg zbrodni „wielkiej“ polityki przekreślającej człowieka, a jednocześnie okazałaby się bezowocność namiętnego dążenia do zemsty za śmierć człowieka, choćby tak wielkiego jak Cezar. Odsłoniłyby się raz jeszcze owe „dwa pisania“ historii: jedno jawne, drugie zakryte oczom ludzkim, a tylko czasem przeblýskujące w paraboli, jaką jest nieraz układ drobnych zdarzeń — „pojedynczości obcowanie z prawem“.