

ANNA MARIA KLIMALANKA

O TEATRALNYM KSZTAŁCIE
KLEOPATRY I CEZARA CYPRIANA KAMILA NORWIDA

Zachodzę do tunizańskiej kawiarni — tę wybrałem. Murzyn na lewa mi kawę tunizańską [...]. Tunizańska dziewczyna, w kwefie na włosach i z naramiennikami złotymi, niesłychanie do Kleopatry podobna... Całą archeologię profilów czytam na tej twarzy i w tych ramionach i gestach... Coś z fenickich-księżniczek i coś faraonskich-córek, i ani jednego innego rysu ani gestu — jakby zatrzymały się wieki jedną Epoką na tej twarzy i jakby uśmiechnęły-się-umarłe wieki, mówiąc: „To sen!...” — 1867, czerwca, w tunizańskiej kawiarni na placu Marsowym-Paryż¹.

Tu w pismach Norwida pada po raz pierwszy imię królowej Egiptu osunte cieniem zamierzchłej przeszłości, umarłych wieków i snem tradycji. Ten poetycki obraz jednocześnie *expressis verbis* wprowadza w charakterystyczny dla poety krąg poszukiwań, skojarzeń, refleksji i teatralizacji świata. Kilka lat później powstaje dramat Norwida związany właśnie z dziejami Kleopatry VII i jej miłością do Juliusza Cezara, będący poetycką zadumą nad historiozofią egipsko-rzymskiego cyklu cywilizacyjnego².

Swój stosunek do teatru i fascynację tym „atrium spraw niebieskich” określił poeta w wielu pismach, a twórczość dramatyczna stanowi poważną część jego dorobku. Dopiero jednak *Kleopatę* — pisaną u schył-

¹ C. Norwid. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1-10. Warszawa 1971 — t. 6, cz. 2 s. 207 n. Wszystkie fragmenty tekstu *Kleopatry* i *Cezara* cytujemy według tego wydania.

Prof. Irenie Sławińskiej i — szczególnie — prof. Zbigniewowi Raszewskiemu serdecznie dziękuję za cenne wskazówki przy pisaniu tego artykułu.

² Ustalenie daty powstania tragedii (1872), omówienie jej genezy i rękopisu patrz tamże t. 5 cz. 2 s. 413-424 „Metryki i objaśnienia”. W dalszym ciągu pracy używamy Norwidowego skrótu tytułu utworu — *Kleopatra*.

ku poetyckiej drogi — nazwał „ukochaną tragedią”, uznając ją za sumę dramaturgiczną własnej twórczości. I właśnie w tym wypadku poeta najczęściej wskazuje na sceniczność utworu. Formuła podtytułu odnotowuje, iż *Kleopatra* została napisana „ściśle w równi do grania, jako i do odczytów”. Tragedia otrzymała wstęp, w którym Norwid zawarł szereg wyjaśnień do tekstu, m. in. „co do grania”; niestety ten fragment nie dotarł do naszych czasów. Wreszcie, w liście do B. Zalewskiego poeta powie wprost, że *Kleopatra* pisana jest „dla sceny i wedle jej technicznych warunków — arcyniemalą konstrukcją!! doprawdy —!—”³. Formuła prowokująca do badań... z wielu względów. Można pominąć tu bezwyjątkową już regułę o odpowiedzialności poety za słowo czy choćby fakt, że w następnym akapicie cytowanego listu podejmuje Norwid polemikę z romantycznymi dramatami Krasińskiego, Mickiewicza i Słowackiego⁴. Przede wszystkim jednak dzieje sceniczne *Kleopatry* i jej ciągły brak we współczesnym repertuarze domagają się powrotu do kart utworu i jego konfrontacji z wyznaniem poety⁵. Czym zatem poświadcza Norwid sceniczność swej partytury, jakie znaki teatralne i dramatyczne wyznaczają tę „arcyniemalą konstrukcję”?

Przyczynek niniejszy nie ma ambicji wyczerpania teatralnej problematyki tragedii ani w sensie immanentnej analizy poszczególnych

³ Tamże t. 9 s. 524.

⁴ „S. p. Zygmunta grać nie można — ubałwochwalony Mickiewicz nigdy scenicznego ładu nie podjął — acz zapewne byłby potrafił — zaś *Konfederaty* różne, po francusku pisane, są nie najodpowiedniejszymi wielkiemu jego pióru — Juliusz gdyby nie był rozdrażniony i opracował był swe tak zwane dramata, byłoby to piękne — tak, jak są, są to amfidramatyczne arcydzieła” (tamże s. 524 n.). Przede wszystkim jednak podjął Norwid świadomą dyskusję z Szekspirem: „Brakuje mi pół ostatniego aktu do mojej ukochanej tragedii, którą po Shakespearze długo wahałem się był pisać: *Antoniusz i Kleopatra*, w trzech aktach. Ale, że u Shakespearza jest tylko *Antoniusz*, przeto pozwoliłem sobie tej zbrodni stanu, aby po nim przedmiot dotykać” (tamże s. 524).

⁵ Dramat czekał na światła teatralnej rampy przeszło pół wieku. Prapremiera odbyła się w Teatrze Wielkim we Lwowie (1933) w inscenizacji W. Horzycy (zob. Z. Jastrzębski. *Sceniczne dzieje Norwida*. „Pamiętnik Teatralny” R. 9:1960 z. 2; A. Klimalanka. „*Kleopatra*” Norwida we Lwowie w inscenizacji Horzycy (1933). Tamże R. 23:1974 z. 3-4 s. 447). Po wojnie *Kleopatę* wystawił K. Dejmek w Teatrze Narodowym w Warszawie (1967) i K. Braun w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie (1968) (zob. A. M. Klimalanka. *Trzy inscenizacje „Kleopatry” C. K. Norwida w teatrze polskim (Horzycy, Dejmka, Brauna)*. Lublin 1971 (mps w Bibliotece KUL). Tych dwu ostatnich spektakli nie można uznać za w pełni udane, potwierdziły one jednak sceniczne możliwości dzieła. Dorzucić tu można jeszcze fakt, że od pierwszego wydania aż do dziś wielu krytyków literatury i teatru dyskwalifikuje utwór właśnie jako niesceniczny.

składników tak bogatej wizji, ani w znaczeniu ustawienia ich w odpowiednich perspektywach historycznych. Przekracza to bowiem jego zakres. Niektóre problemy omówimy bliżej, inne tylko zasygnalizujemy, próbując przede wszystkim odpowiedzieć na pytania, jak przypuszczalnie poeta wyobrażał sobie wystawienie utworu na scenie, do czego w tym wypadku zdążył i dlaczego; jakie funkcje pełnią elementy tworzące kształt teatralny dzieła, podległe wizualnej i słuchowej percepcji; jakie zadania postawił Norwid w związku z tym przed teatrem — aktorem, reżyserem, scenografem? W zakończeniu podejmiemy próbę odniesienia pomysłu poety do konwencji współczesnego mu teatru (głównie francuskiego) i kontekstu ówczesnej praktyki scenicznej. Konfrontacja ta pozwoli jeszcze odpowiedzieć na pytanie, co w zamyśle Norwida jest oryginalne, a co należy do potocznej praktyki teatralnej scen europejskich lat około 1850-1870⁷.

1. KONCEPCJA PRZESTRZENI, ZABUDOWA SCENY

Od razu można powiedzieć, że przestrzeń sceniczna w *Kleopatrze* rysuje się wyraziście; poeta kształtuje ją bardzo starannie i wyznacza jej ważną rolę w dramacie i jego wizji teatralnej.

Generalnie rzecz biorąc wyróżnić możemy tu dwie koncepcje przestrzeni: scenę architektonicznie obudowaną i zamkniętą ścianą głębłą (akt I i III) oraz scenę otwartą (akt II). I nigdy nie będzie to przestrzeń płaska, płytka, wyłącznie jednoplanowa. Norwidowy podział sceny na „przód” oraz „głęb” lub „dno” jest powszechny w jego wizji insceni-

⁶ Terminy: „kształt teatralny” czy „kształt sceniczny” albo „wizja inscenizacyjna” nawiązują tu do znanych teoretycznych ujęć tych formuł w rozumieniu Z. Raszewskiego (zob. *Partytura teatralna*. „Pamiętnik Teatralny” R. 7:1958 z. 3 s. 380-412; *O teatralnym kształcie „Balladyny”*. Tamże R. 8:1959 z. 1-3 s. 153-186) i I. Sławińskiej (zob. *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*. W: *Problemy teorii literatury*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967 s. 290-309). Chodzi nam tu przede wszystkim o zinterpretowanie tych elementów struktury *Kleopatry*, które — będąc częścią dzieła z natury swej przeznaczonego do realizacji scenicznej — zostały wyposażone przez poetę nie tylko w funkcje dramatyczne, ale i teatralne. Suma takich właśnie elementów wyznacza w naszym rozumieniu kształt teatralny dzieła, odsłania pomysł jego autora.

⁷ Jeśli chodzi o prace związane z problemami teatralnymi *Kleopatry* to właściwie jedno nazwisko wymienić tu musimy — Ireny Sławińskiej i następujące jej artykuły: *Reżyzerska ręka Norwida*; „*Ciąg scenicznych gestów*”; *Metafora w dramacie*; *Problemy teatralne „Kleopatry”* (zamieszczone w: *Reżyzerska ręka Norwida*. Kraków 1971); *O teatrze Norwida*. „Zeszyty Naukowe KUL” R. 3:1960 z. 1. s. 13-22. Odnotujmy także K. Brauna *Cypriana Norwida teatr bez teatru* (Warszawa 1971), gdzie z punktu widzenia praktyka teatru autor analizuje dzieła dramatyczne poety, także *Kleopatrze*.

zacyjnej. Dychotomię tę odnotowuje skwapliwie w didaskaliach, ona decyduje o lokalizacji elementów dekoracji, często o kierunku ruchu scenicznego, a w szczególności o układach grup ludzkich. W ten sposób również osiągnięta zostaje wielość planów sceny (np. w obrazie zaślubin).

Informacje o scenograficznych rozwiązaniach rejestruje Norwid w tekście pobocznym, przede wszystkim na początku aktów i niektórych scen. Ale te wskazówki nie są tu pełne i szczegółowe. Zwykle mówią ogólnie o miejscu zdarzeń, sytuują drzwi, okna, sprzęty (trony, krzesła, stoły, ławy, kwiaty w wazonach) i dzielą przestrzeń układem postaci. Inne detale, nierzadko semantycznie i teatralnie ważkie, przynosi tekst dialogów, który wypełnia przestrzeń rekwizytami, dzieli ją na plany, wreszcie — często za pomocą konstrukcji metaforycznych — mówi o jej kolorycie, architekturze i rzeźbie, uwyrażnianej zazwyczaj kompozycją grup ludzi. Również sceny zbiorowe i obrzędowo-ceremonialne mają wielki udział w kształtowaniu przestrzeni, monumentalizując ją, rysując plastycznie i nasycając miejsce sceniczne sakralną powagą.

Jeden z pałaców Kleopatry w okolicach Aleksandrii: dwoje drzwi wewnętrznych po dwóch stronach sceny i jedne wielkie naprzeciwko. Wnętrzne są sfinksami zdobione ⁸.

Tyle didaskalia na wstępie I aktu. Informacja skąpa, ale kształtująca wyraźnie przestrzeń zamkniętą, obudowaną ścianami sali pałacowej z symetrycznie rozmieszczonymi drzwiami bocznymi i środkowymi, które później zagrają teatralnie. Zastanawia pustość tej zamkniętej przestrzeni, pełniącej tu funkcję jakby pokoju służbowego Królowej. Tylko tron i „uśmiechające się w swoje własne usta” sfinksy. Jeden z nich zagra w akcji prowokując gorzki monolog Monarchini. Ten znamieny element architektury Egiptu uświadomi jej najpełniej — odkrytą już wcześniej — prawdę o poddanych: „Między Sfinksem a Mumią naród wychowany!” Bezduszna mumia też pojawi się na scenie i zostanie podobnie dramatycznie wygrana. Będzie bowiem doskonałym kontrastem dla rwącej się do autentycznego życia Kleopatry i z całą wyrazistością odsłoni pragnienia jej kobiecego serca. Zamknięta, prawie pusta przestrzeń to miejsce, w którym Norwid każe przebywać władczyni Egiptu aż do momentu jej spotkania z Cezarem. Trudno oprzeć się mniemaniu, że taka koncepcja przestrzeni koresponduje z dramatyczną wymową tego odcinka I aktu i potęguje jego semantykę. Poeta uwieził niejako Kleopatrę „między sfinksem a mumią” tak, jak jej

⁸ Norwid, jw. s. 11.

egzystencja rozdarta jest pomiędzy obowiązki królowej a życie indywidualne.

Po śniadaniu Kleopatra opuszcza pałac. Niebawem tu wróci, ale jej miejsce zajmie już Cezar. Zbędne wydaje się teraz „szczelne” zamknięcie przestrzeni: otwierają się środkowe drzwi, a „w rozwartych podwojach widać od jednej naprzód, a potem od drugiej strony przebiegających dwóch żołnierzy rzymskich”. W ten sposób pogłębia się wymiar sceny i zaznacza teatralnie nowy akcent zdarzeń. Komnata pałacowa będzie teraz miejscem urzędowania Konsula. Nie tylko przez fizyczną jego tu obecność. Poeta uzupełnia zaraz scenę odpowiednimi rekwizytami-emblematami rzymskości i geniuszu Cezara (papierusy jego kronik wojennych, krzesło podróżne, skóra lwa, purpurowy płaszcz, wojenne pakuńki, insygnia wojskowe), wykorzystując je później i dramatycznie, i w planie teatralnym utworu.

Przestrzeń sceniczną kształtuje tu również Norwid poprzez zabieg rozszerzania jej wymiaru. Obok przestrzeni wizualnie na scenie obecnej („przestrzeń sceniczna”⁹) wylania się przestrzeń „przywołana tylko w relacjach postaci lub inaczej sygnalizowana, niewidoczna jednak dla widza, choć ważna i »czynna« w świecie teatralnym utworu”¹⁰ („przestrzeń teatralna”). Poeta posłużył się tym zabiegiem świadomie i przypisze mu również funkcję dramatyczną. I tak w akcie I kreśląc konkretnie jedną z komnat pałacu umiejscawia ją Norwid jakby w jego wnętrzu, obejmując okiem architekturę całości budowli. Włącza bowiem do planu teatralnego przestrzenie przyległe. Przywołuje je raz tekst poboczny („Kleopatra [...] ginie w jednym z przysionków”, „okrzyki za sceną słyszeć się dają”), raz tekst dialogów: albo poprzez metaforykę, albo w partiach bezpośrednio związanych z akcją (np. Szechera informuje, że „u sfinksów-zewnętrznych” zostawiła chłopców z ludu, na co Eukast odpowie: „Gdy powołani będą, przejdą przez podziemia —”; i znamienne słowa Szakala: „Słońce u dziewiętnastej kolumny przysionku zajaśniało [...]!”), albo we fragmentach relacji postaci o zdarzeniach czy to współcześnie rozgrywających się za sceną, czy tam już wcześniej zaistniałych — np. Centurion Drugi tak opowiada o wejściu Cezara do pałacu:

Na pierwszy schód przysionka zesunął się z konia,

[...]

Liktor Torax szedł przed nim... on, stopień po stopniu,

⁹ Stosujemy tu terminologię E. Souriau (*Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris b.r.), którą do badań rodzimego dramatu adaptuje I. Sławińska (*Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie” Norwida*. „Roczniki Humanistyczne” T. 19:1971 z. 1 s. 135-145).

¹⁰ Tamże s. 136.

Między jednakie sfinksów wstępował profile,
 Krokiem równym przemierzył krużganek i salę,
 I znów krużganek wewnętrzny, aż gdzie wody szelest,
 Spadającej do wanny z porfiru, dał wiedzieć,
 Że się jest w łaźni; [...]

(a. I, sc. 5)

Ileż informacji w tym tekście! Faktycznie więc sala pałacowa koresponduje z całym gmachem poprzez: krużganki wewnętrzne i zewnętrzne, arkady, kolumny, sfinksy zewnętrzne, przysionki, podziemia, korytarze, schody, sale, łaźnie. Ogrom i wspaniałość konsirukcji pałacu uwydatnia Norwid jeszcze zachwytaami Rzymian, np.:

[...] — to twierdza,

Gdzie by się oprzeć mogło kilku ludzi wszystkim
 Siłom załogi naszej. Takiego to stosu
 Złożonych tak granitów się nie lekceważy!...

(a. I, sc. 5)

Czy takie rozszerzanie przestrzeni, które zarazem ją monumentalizuje i wypukla obraz sceniczny, wyraża tu tylko troskę poety o koloryt tła? Chyba nie. Ogrom tego pałacu ma mówić raczej o potędze dynastii, o wykwincie dzieł egipskiej kultury, godnej podziwu — to prawda, ale pokrywającej się już patyną muzealnego kurzu i wewnątrz martwej, „nietwórczej”, jak żyjący w pałacu ludzie. Dostrzega to ironista Her:

[...] Wedle przypowieści

Archi-egipskiej, gmachów mieszkalnych tu nie ma,
 Lecz są gościnne dworce — gradami zaś groby!

(a. I, sc. 5)

Zabieg rozszerzania przestrzeni scenicznej obejmuje również — w relacji Szechery i Kleopatry — przyległe do pałacu łąki i pola. Tam spacerując spotkała Królowa zakochanych Melmeję i Ganimediona oraz Faleg-Muna. Funkcja przywołania tak odległej przestrzeni jest tu czytelna: chodzi o uwyrażnienie uczuć tęskniącej do miłości Kleopatry. Również wkroczenie legii Cezara będzie pretekstem do rozszerzenia przestrzeni w I akcie (słysząc rzenie koni, okrzyki straży i wołania wojska; Centurion w swej relacji powie, że Kleopatra „przeszła przez łono obozu” wysiadłszy z łodzi, która przybiła do brzegu).

Inną koncepcję przestrzeni — choć podobnie kształtowanej i równie funkcjonalnej — prezentuje Norwid w akcie II. Oto główna instrukcja scenograficzna:

Portyk pałacu Kleopatry w Serapium, dający na wybrzeże i kanał portowy — niekiedy łodzie przepływają, widome przez arkadę naprzeciw sceny. Z dwóch stron dwa rzędy kolumn — marmurowe stoły, kwiaty we wazach¹¹.

Opozycja wyraźna w stosunku do tego, co proponuje I akt, mimo iż rys architektoniczny przestrzeni obecny jest nadal. Akcją bowiem lokalizuje Norwid na zewnątrz pałacu w Serapium, w okalających go

¹¹ Norwid, jw. s. 57.

kolumnadach i arkadach portyku. Zatem przestrzeń jest tu otwarta i to w podwójnym sensie: nie zamyka jej architektura gmachu, w planie horyzontalnym zaś wyznacza ją dość daleka perspektywa. Tak pojętą przestrzeń dzieli Norwid na cztery główne plany: 1. daleka perspektywa krajobrazu — z kanałem portowym — pomyślana malarsko; 2. „dno”, najdalsza „głębia” sceny, gdzie zjawia się królewski okręt (nadbrzeże); 3. część środkowa sceny — portyk i jego arkady (w którym wyróżnia jeszcze „głębię”); 4. „przód” sceny — przestrzeń między dwoma rzędami kolumn, która zostanie jeszcze rozparcelowana w zależności od układu postaci przy weselnych stołach. Dla „osób dialogujących”, bezpośrednich uczestników akcji, zarezerwowano tę właśnie partię sceny. Jej głębię zaś — arkady portyku — zapelni tłum ludu i chórowe korowody. Boczne rzędy kolumn będą pełnić funkcję „przeciwno-otwartych” drzwi wewnętrznych.

Możliwe, że Norwid zamierzał umieścić dekorację na podeście podnoszącym się ku głębi sceny, gdyż rozgrywa często akcję na bardzo dalekim planie. Niewątpliwie myślał tu poeta o wielkiej, monumentalnej scenie, rozszerzonej jeszcze o „przestrzeń teatralną”. Znów dialogi, a także kierunek scenicznego ruchu informują, że z jednej strony kolumnady stoi pałac, z drugiej znajduje się „bliski plac”, gdzie „się dopala stos Pompejuszowy”, skąd słychać głosy zebranego ludu i wojska. Z dala „okręt nadpływa”, którym kochankowie odbędą przejażdżkę po Nilu. Znacząco tę przestrzeń rozszerzą również efekty akustyczne: głos trąb regulujących uroczystość zaślubin, „okrzyki uwyrażnione za sceny”, „obwoływania”, „wołanie spoza sceny”. Kleopatra słyszy „ludu okrzyki i stąpanie”, gdy zbliża się do pałacu; potem śpiew poddanych wracających do domów i jednocześnie odgłos marszu odchodzących legii. W kierunku wertykalnym poszerzy tę przestrzeń nie tylko symbolika ptaków często tu przywoływanych, ale przede wszystkim wprowadzenie nocy z konstelacjami gwiazd i wiele metaforycznych konstrukcji inspirowanych czasem nocy. W „przestrzeń teatralną” włącza Norwid wreszcie miasto i obszar całej Aleksandrii. Rycerz relacjonuje:

Uczta ludu po całym mieście, gdzie królowa
Przechodziła dziś stopą swoją, [...]

(a. II, sc. 2)

Eukast zaś powie, że ogólna „wesołość” jak „piorunu iskra, po mieście już przeszła!...” a Karpon doda: „to przeszło jako piorun po całej Aleksandrii...”¹².

¹² Kleopatra powie także do Eukasta:

„Zrób mi, proszę, szczęśliwych sporo w Aleksandrii,
O co, gdy wrócę, spytam sama — czy rozumiesz?...”

(a. II, sc. 2)

W jakim celu odwołał się tu Norwid do koncepcji sceny otwartej? Tytuł II aktu: „Wesele królewskie” wiele w tym względzie wyjaśnia. Trzeba było dać godną oprawę takiej uroczystości, a przede wszystkim zmieścić na scenie lud biorący udział w obrzędzie, który jest świętem nie tylko panującej dynastii, ale i całego narodu. W ten sposób, zupełnie naturalnie, mógł Norwid zaprezentować jednocześnie wszystkie kasty egipskiego społeczeństwa i skonfrontować je wewnętrznie (lud z dworem) oraz z przedstawicielami Rzymu. (Dodać tu można, że perspektywa obejmująca widok na portowy kanał urealnienia niejako pojawienie się okrętu). A może otwarcie przestrzeni ma jakiś związek z sytuacją królowej-kobiety, znajdującej wyzwolenie w „miłości zupełnej”? Trudno też odpędzić myśl o ironicznym wydzwisku — tyle przygotowań, taka sceneria i taka radość zbiorowa na ślub Kleopatry z bratem-dzieckiem!

Po śmierci Cezara Królowa żyje ciągle wspomnieniem swej miłości i myślą o zemście na Rzymie — jej narzędziem będzie Marek Antoniusz. I cóż proponuje Norwid jako tło dla oddania tych uczuć Monarchini, a także wymowy całego aktu III, streszczonego w tytułowej formule: „Samotność i zgon”?

Wraca — znana z I aktu — koncepcja przestrzeni zamkniętej, tym razem jednak obwarowanej ścianami sali o architekturze grobowca.

Sala w stylu architektury grobowej. — Podobne do doryckich dwie kolumny w ostatniej głębi sceny, a po dwóch stronach bliżej dwa przeciwległe wejścia. Na przodzie tej sceny jest tron i ławy, wszelako przestrzeń pomiędzy kolumnami i tron okryte są zasłonami ciemnej barwy. Niewielkie okna, i także przysłonięte, są w tej sali. — Kleopatra, na jednym ze stopni własnego tronu, które są jak siedzenia niższe urobione [...] opiera stopy swoje o skórę lwa¹³.

Znów przestrzeń sceniczna jest konkretna, wieloplanowa, a elementy dekoracji zostaną wciągnięte do akcji uczestnicząc w obrazie scenicznym lub stają się bezpośrednio dramatycznie potrzebne. Podczas dialogu z Eroem Monarchini prosi ją o szczelniejsze przysłonięcie okien — odkąd spojrzała komecie w oczy, nie może patrzeć na jasność nieba. Wielki tron pozostaje w centrum przestrzeni scenicznej skupiając postaci i demonstrując niejako królewskość Kleopatry. Skóra lwa potęguje symbolikę miłosną dramatu.

Dialogi tekstu głównego przyniosą jeszcze informację o lokalizacji „sali grobowcowej”. Zajmuje ona odosobnioną — zwaną raz „pawilonem”, raz „pałacem grobów” — część gmachu znanego z I aktu. Jesteśmy zatem z powrotem w „okolicach Aleksandrii”. Czy to świadomy manewr Norwida? Tak. Wraca tu bowiem Kleopatra po stracie Cezara

¹³ Norwid, jw. s. 112.

śladami wspomnień swej miłości, które najsilniej wiążą się z tym właśnie miejscem. Jego też obraz nieustannie przywołuje, gdy — np. aż dwukrotnie pyta Eroe, czy skóra u podnóża tronu „to jest ta sama skóra, z Zamku??...” I nawet drobnego napomknienia Psychomacha o tym, że posłowie Rzymu opóźniają audiencję, zwiedzając „właśnie twierdzę Aleksandrii”, Kleopatra nie pozostawi bez znamienego komentarza:

Jeśli czynią to Cezara ślady,
Ze Kleopatra dotąd nie widzi ich — jeśli
Tylko dlatego nie są u tronu Królowej,
To przebaczam!... [...]

(a. III, sc. 3)

Tak więc pełne uzasadnienie dramatyczne ma ów powrót do aleksandryjskiego pałacu, którego architekturę ponownie — choć znów inaczej — włączył Norwid w przestrzeń teatralną utworu¹⁴. Przed wszystkim jednak ze stanem uczuciowym Kleopatrzy na wstępie III aktu znakomicie koresponduje ponura rzeźba grobowca, który wybrała na mieszkanie¹⁵. Wyraża on właśnie jej „samotność zupełną”, której teraz pragnie, symbolizuje granicę, jaką chce stworzyć między sprawami publicznymi a „domeną osobistych żałobnych wspominków”¹⁶ i tym, co jest jej własnością jako kobiety. Zasłona dzieląca scenę wydaje się tu teatralnie podkreślać tę decyzję Królowej¹⁷.

Grobowiec jest miejscem przypisanym w III akcie Kleopatrze-kobiecie. Jednak Kleopatra-„królowa świata” — wdając się z chęci zemsty na Rzymie w polityczne konszachty i komitywę z Antoniuszem — musi uczestniczyć w uroczystościach dworskich, musi przyjmować posłów. Dla tych spraw publicznych buduje Norwid inne tło: rozjaśnia scenę, uzupełnia rekwizytami (stoły, „różne przybory”, puchary, złote krzesło dla Marka), odsuwa w głębi zasłonę, która „okazuje jakoby wnętrze

¹⁴ W ten sposób poeta mógł jeszcze mocniej uwyraźnić przeżycia bohaterki.

¹⁵ Co spotyka się z takim komentarzem poddanych:

Zdziwieni są wielce wyborem mieszkania
Twierdząc, że to królowej przesady egipskie
Doradziły opuścić główny dworski pałac.
Gościom — życie, lecz sobie, że Królowa-Pani
Pozostawiła groby... [...]

(a. III, sc. 1)

¹⁶ W. Achremowiczowa. *Rola obrzędowości w „Kleopatrze” Norwida. Znaki i gesty jako współczynniki słowa*. „Roczniki Humanistyczne” T. 4:1955 (1953) z. 1 s. 221.

¹⁷ Por. tamże i słowa dramatu:

EROE

Wszelako

Zasłona-wielka w głębi tej sali pochodzi
Prosto z myśli królowej?...

amfiteatru"¹⁸. Poszerza więc poeta wymiar sceny, dokonując zmiany dekoracji na oczach widza, co ma naturalnie swoją teatralną wymowę¹⁹, ale i semantyczne konsekwencje. Budynek amfiteatru jest bowiem nie tylko odpowiednim tłem dla wielkiej zbiorowej sceny III aktu. To arcydzieło — wzniesione z woli i pomysłu Królowej — urasta przede wszystkim do symbolu wielkości i wszechwładztwa Kleopatry — „pani na Wszech-świat nieograniczonej” i rywalizującej z Rzymem. Jest miarą jej ambicji jako „królowej świata” w drodze na Kapitol. Monumentalna konstrukcja przewyższa wszystko to, czym dotychczas chciała olśnić Antoniusza i posłów Imperium²⁰. „Machiny równej nie widziało miasto!”, „Rzym jeszcze nic równego nie ma...” chępią się Psymach i Olymp, uważając przy tym, że:

Mądrości wszelkiej klucze, słuszna jest, by Egipt
By Aleksandria bardziej dzierżyła niżli Rzym.

(a. III, sc. 2)

Tak więc amfiteatr to jeszcze jeden — i chyba najbardziej jaskrawy — symbol ogólnonarodowej pychy Egiptu, której przeciwstawⁱ Norwid dumę Rzymu²¹.

KLEOPATRA

(powstaje, robi parę kroków ku zasłonie [...] i powraca)

— — Zasłona! — zasłona! —

Zasłona — — wymyśliłam z asłone! — to wszystko,

Cokolwiek jeszcze własną stworzyć umiem siłą...

(a. III, sc. 1)

¹⁸ Z dalszych zachowanych scen wnioskować można o zachowaniu tej scenerii do końca 6 sceny III aktu. Możliwe, że myślał Norwid o przeniesieniu akcji z powrotem do grobowca, gdy planował śmierć Kleopatry. W jednym z projektów dalszych scen III aktu zanotował bowiem poeta uwagę: „Rozkaz zamurowania drzwi amfiteatru” i to zaraz po passusie: „Wieść o porażce zupełnej Rzymian” (tamże s. 174).

¹⁹ Efekt ukazania się amfiteatru potęguje dodatkowo poeta od samego początku III aktu poprzez dialogi, w których ciągle wraca kwestia genialności rozwiązań konstrukcyjnych budowli.

²⁰ Tak objaśnia Psymach genialność tego dzieła:

— — A tego następstwem

Jest: iż wszelaki może gmach nekropolijny,

Nie tracąc nic, raz: życie obejmować publiczne,

Drugi raz: w medobytą twierdzę się zamieniać...

(a. III, sc. 3)

²¹ Powie bowiem Cezar:

Duma jest długim trudem godności — i ona

Nie nabywa się wcale żadną chępliwością:

Lud twój nie ma jej, właśnie dlatego ma pychę

(a. I, sc. 6)

Amfiteatr jest też symbolem ożywienia wielkiej mumii Egiptu przez Kleopatę, choć ona dchrze wie, że dziś Egiptu nie jest już twórcze (por. Achremowiczowa, jw.).

I z tą koncepcją przestrzeni scenicznej III aktu funkcjonalnie współdziała kształtowanie przestrzeni teatralnej. Przywołuje ją Norwid przede wszystkim w planie horyzontalnym stopniowo kreśląc coraz większe obszary. Zaczyna od zamkniętego ścianami grobowca (który „szeroki jest jak miasto” [!] i ma „przestronne lochy”), poprzez wspomnienia Kleopatry rzuca refleks na architekturę królewskiego pałacu (znów wracają jego kolumny, arkady, „międzysionki”), dalej pokazuje „wnętrze amfiteatru” — obecne na scenie — i jego zewnętrzny fronton (gdzie lud i karawany posłów zatrzymują się podziwiając budowlę), przybliża okolice pałacu (gdzie Kleopatra jeździ konno i łowi ryby z Antoniuszem), aleksandryjską prowincję i cały Egipt — postawiony w stan wojenny — wreszcie obszar Imperium (jako przeciwagę Wschodu), który chce podbić Kleopatra²². Celnie tę sytuację oddają słowa Rycerza:

— Wieści i doniesienia mniejszej były wagi
Dopokąd się prowincji całej nie zmieniło
Na biegaczy z listami, [...]

[...] atoli

Dziś otrzymać wiadomość z Cyklad, ergo z Rzymu,
Łacniej, niżli takową rozwikłać i sprawdzić...

[...]

Obozy zaś przez całe pustynie ku morzu
Stoją, i starczy słowo w Serapium powiedzieć,
By, jeżeli jest ostre, utkwilo w Italii.

(a. III, sc. 1)

Nigdy też jak właśnie w tym akcie obecność i bliskość konfrontowanych państw Egiptu oraz — zwłaszcza — Rzymu nie została uwyraźniona. Wiąże się to oczywiście z planami politycznymi i osobistymi Kleopatry, która dopiero teraz zobaczyła zbrodniczość Rzymu. Wcześniej istotę miasta „słonił” jej Cezar „osobą lub słowem”.

W tak ukształtowaną przestrzeń teatralną włączają się jeszcze efekty dźwiękowe. Znowu sygnał trąb reguluje uroczystość przyjęcia posłów, ukazaniu się Kleopatry w przepychu dworu towarzyszą w głębi sceny „echa okrzyków i granie”, często też „głosy ogółu” wnoszą okrzyki na cześć córki Ptolomeów. Ciągłe też wracają odgłosy wojskowego marszu, tętentu koni czy trąbki podjazdów.

Rekapitułując krótko — na razie — dotychczasowe rozważania musimy stwierdzić, że koncepcja przestrzeni we wszystkich trzech aktach *Kleopatry* jest starannie przemyślana, funkcjonalna dramatycznie i teatralnie tak w całości, jak i w poszczególnych elementach zabudowy

²² Rozszerzają tę przestrzeń także często tu powtarzające się nazwy miast i państw (Filippi, Modena, Ateny, Galia, Italia) oraz imiona: Brutus, Oktawian, Cezar, żona Marka, Homer, Katon, Pitagoras, Bachus, Pompejusz, Kaspis.

sceny. Przestrzeń ta wyraźnie syntetyczny i monumentalny charakter osiąga zarówno przez wymiar sceny (głębokie, wieloplanowość), wprowadzenie trójwymiarowych form architektury (kolumny, arkady, portyk), jak i przez jej ciągle rozszerzanie. Jest kształtowana także przez inne elementy: koloryt, światło, muzykę, sceny zbiorowe, rekwizyty i postaci jako pierwiastki plastyki scenicznej.

2. KOLOR, ŚWIATŁO, DŹWIĘK

Paletą malarską posługuje się Norwid w *Kleopatrze* wstrzemięźliwie, ale wprowadzone refleksy barwne mają swój ważny udział w plastycznym widzeniu sceny. Od razu trzeba stwierdzić, że kolor właściwie nie odnosi się do dekoracji²³. Tylko ciemna barwa zasłony w grobowcu oraz ogólny koloryt granitu i bazaltu pałaców, a także marmuru stołów zostaną w scenariuszu odnotowane. Natomiast gros obecnych na scenie rekwizytów, fragmentów kostiumów i poetyckie obrazy mają dwukolorową tonację: złota i czerwieni w różnych odcieniach, z dominacją purpury²⁴. Odcienie i refleksy złota królują zdecydowanie i — rzecz znamienna — funkcjonują tylko, powiedzielibyśmy, po egipskiej stronie. Przez scenę przewijają się więc: złote wazy i pół-wazy, misy i pół-misy, złote naczynia z wonnościami, „złotem gęsto nabijane czary”, złote puchary i kielichy, złote instrumenty i krzesła. Kleopatra „łańcuch złoty porzuca” na pierś Rycerza, Cinnie ofiaruje lwa na złotej obroży, sama zakłada często złote bandelety, a „przeblysłk złotego koturna”, który nosi, będzie zawsze znakiem jej obecności; w czasie zaślubin „infant — brat — cały jest od złota i cacek”; rozmawiając z Ganimedionem i Faleg-Munem Kleopatra ma pod ręką wazy pełne złotych monet, którymi ich obdarowuje. Ten koloryt wreszcie uintensyfikują szczególnie — stale obecny w metaforyce — złoty blask słońca (które po nocy „przybliży się sandałem złotym” i nieustannie „tli się pod ciężkim sklepieniem piramid”) i takiż poblask piasku (nawet Nil toczy „żółte wody”).

Wydaje się, że ta „totalna złotość” Egiptu w wizji poety nie jest przypadkowa i ma swoją dramatyczną motywację (choć z pewnością poświadcza i koloryt kraju nad Nilem). Skonfrontuje ją bowiem Norwid z innym kolorem — purpurą, która dominuje po rzymskiej stronie. Pierwsza barwa mówi o „teorii” Egiptu, który jak złoty skarb w muzeum błyszczący, przykuwa oczy, ale jest martwy, nie-twórczy — zaś pur-

²³ Tu poeta większą wagę przywiązuje do oświetlenia.

²⁴ Grę tych dwóch plam barwnych rejestruje na terenie poezji Norwida K. Wyka (*Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*. Kraków 1940 s. 120).

pura (jak krew) będzie symbolem „praktycznego” Rzymu, jego militar- nego czynu, symbolem życia i działania. I tak Kalligion, Fortunius, Cinna, Antoniusz, posłowie Rzymu, noszą purpurowe togi. Rzucenie przez Centuriona purpurowego płaszcz na podróżne krzesło poprzedzi oficjalne wejście Cezara do sali pałacowej. W czasie przyjęcia posłów Egiptu Konsul zarzuci go na ramiona. Właściwie Juliusz nie rozstaje się z tym płaszczem, który już przy pierwszym spotkaniu z Kleopartą pogłębi także teatralny walor sceny. Purpurą złączeni kochankowie przejdą przez obóz:

...Chłód ranny niech mi prawo da, bym twe ramiona
Purpurą odział...

(a. I, sc. 6)

W podobnym zbliżeniu odbędą przejażdżkę po Nilu:

Jedną przestąpmy deskę od progu na statek,
Który purpury nasze dwie zamieni w żagle,

(a. II, sc. 1)

Znamienne, że od początku definiuje Norwid konsularny płaszcz Cezara samym tylko kolorem. I ten kolor Kleopatra zapamięta na zawsze. Purpurowa toga Marka natychmiast poruszy jej serce wspomnie- niem Juliusza, podobnie oddziała szkarłatny kwiat anemonu. W III akcie Antoniusz wspomni o „purpurowej galerze” pływającej pod banderą królowej Egiptu.

Wydaje się, że w widzeniu barwnym (także i świetlnym) uchwycił Norwid niejako symptomy prezentowanych narodów. Włączył zarazem złoto i purpurę w problematykę starcia dwóch kultur. Jednocześnie te dwie dominanty kolorystyczne decydują o rzeźbie plastycznej sceny i podnoszą widowiskowość obrazu²⁵. Scenograf musi pamiętać o tych wyraźnych dyspozycjach poety.

Zupełnie wyjątkową rolę pełni w wizji inscenizacyjnej poety światło. Operowanie nim i świadomość jego teatralnych funkcji, zarazem znakomicie wykorzystanych dramatycznie, muszą budzić podziw dla Norwidowej świadomości wymogów teatru i są chyba ważnym argu- mentem na rzecz sceniczności dzieła.

Światło kształtuje przestrzeń dzieląc ją na plany, punktuje postaci, rzeźbi i wydobywa z tła grupy ludzkie, ich gestykę i ruch, uplastycznia obraz, wreszcie dominuje w metaforyce; nie ma również w *Kleopatrze* żadnego prawie „obrazu gestycznego” bez refleksu światła²⁶. Rozmie- szcza je Norwid w wielu punktach sceny — z przodu, w głębi, często dalekiej (jak w scenie wesela), z boku, a nawet jego strumień pada

²⁵ Z pewnością mocno barwią scenę tłumy ludu oraz żniwne chóry w II akcie.

²⁶ Por. także Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 127.

zza sceny (stos Pompejuszowy). I nie jest to światło płaskie, statyczne, jedynie oświetlające scenę. Poeta rozróżnia w tym względzie wiele jego odcieni i subtelności: „blask”, „poblask”, „światłość”, „mrok”, „mrok znaczny”, raz jest to światło migocące, raz „uwyraźnia się” czy „rozjaśnia” elementy dekoracji, czasem przecina scenę czy świeci „blaskiem do łuny podobnym”, raz w głębi sceny jest „nieco światła”, kiedy indziej „scena zupełnie rozświeca się” albo „blade zorzy promienie zaczynają świtać wśród kolumnady portyku”.

W jaki sposób funkcjonuje światło w planie sceny? Wymieńmy przykłady. Ponurość grobowca osiąga Norwid teatralnie przez wprowadzenie ciemnej zasłony i przysłonięcie okien. Wyjście Kleopatry z miejsca odosobnienia sygnalizowało będzie nie tylko rozsuniecie zasłony, ukazujące perspektywę na amfiteatr, ale i zmiana oświetlenia: „scena zupełnie rozświeca się”. Silny teatralnie i dramatycznie efekt uzyskał Norwid poprzez oświetlenie w scenie z Kornelią²⁷. Także moment prorocstwa Szechery komponuje poeta grą światła. Nadchodzi ranek, „zorza od głębi sceny rozjaśnia portyk” — tam przecież ukryje się Kleopatra. Środek sceny zajmuje Wieszcza dialogująca z Rycerzem. Przód zaś „jest jeszcze mrokiem znacznym okryty”. Celowo. Gdy Szechera wymowi imię Cezara — „mrok, który trwał u przodu sceny, przecięty jest nagle ogonem komety, uwyraźniającym się na kolumnach portyku”. Kometa przypomni o obecności fatum i przypieczętuje osobistą tragedię kochanków. Znow wiaże Norwid efekt teatralny z wymową zdarzenia scenicznego.

Trudno nie dostrzec, że wszystko w utworze balansuje niejako na granicy dnia i nocy, jasności i mroku, blasku słońca i cienia. Opozycje te widoczne są w oświetleniu sceny, a przede wszystkim stają się centrum poetyckiego obrazu. Zdarzenia sceniczne mają miejsce w dzień i w nocy, ale także na ich pograniczu, o zmierzchu — „przed słońca zaciemką” — „o wnijsciu księżycza” i o brzasku. W akcie I Kleopatra i Cezar podziwiają wschód słońca, nad ranem ma miejsce prorocstwo Szechery. Te pory dnia anonsuje Norwid zawsze oświetleniem, które staje się niejako znakiem czasu w dramacie. To na przykład, że Rzymianie zajęli faraonński pałac wieczorem, sygnalizuje wprowadzenie lamp, które Liktor ustawia na scenie. Domyślamy się, że przy ich blasku rozgrywa się nocna scena 6 pierwszego aktu: kontynuowanie przez Cezara paragrafu „O Egipskiej potrzebie”, wejście Kleopatry i ich

²⁷ Najpierw informacja: „od jednej strony arkad blask podobny do łuny daje się na chwilę widzieć, a przy kolumnie kobieta w długiej całozalobnej szacie”. Potem Kornelia przejdzie powoli przez scenę z podniesioną ręką „biorąc uszanowanie rzymskich wojsk dla cieniów męża”. Ten zabieg Norwida interpretowała już I. Sławińska (tamże s. 121).

długa — do zórz porannych — rozmowa. Przywołaną w II akcie na scenę noc motywuje Norwid nie tylko pojawieniem się straży nocnej, ale i zmianą oświetlenia („Noc widocznie zapada — w głębi nieco światłości”). Ono też anonsuje poranek („blade zorzy promienie zaczynają świtać wśród kolumnady portyku”). Noc będzie naturalną scenerią dla pożegnalnego spotkania kochanków. Jej echa przewijają się nieustannie przez karty dramatu wnosząc specyficzną atmosferę (bo „każda noc ma coś szczególnego” — powie Norwid): noc jest światem uczonych i mędrców (w tej porze działa Szechera i traci wzrok „zyskując ciemności”), jest potęgą snów pozostających często w relacji do wydarzeń dnia (swoje sny opowiadają Rycerz, Kalligion, kapłani), układy gwiazd wreszcie są dla Egipcjan obowiązującą wyrocznią i wciąż bezdyskusyjnym potwierdzeniem faraonńskiej tradycji. Często więc zapatrzeni są w niebo; zauważa to Cezar:

Starcy egipscy patrzą w konstelacje niebios,
Ja — z Europą w dziejów głębokość poglądam
(a. II, sc. 1)

Oryginalnie bardzo wykorzystał poeta opozycje: światło-cień (mrok) i słońce-cień, które razem najsilniej nasświetlają strukturę słowną i teatralną utworu. Cień jest bowiem często również formą oświetlenia sceny będąc nazywany mrokiem, półmrokiem i światłocieniem²⁸, którym operuje Norwid najczęściej i zawsze umiejętnie tak w świetle dziennym, jak i w blasku księżyca. W sposób światłocieniowy komponuje Norwid scenę ze strażą nocną, scenę pierwszego spotkania kochanków, prorocstwo Szechery, a także sceny w grobowcu Kleopatry czy epizod z Kornelią, która zjawia się najpierw w cieniu kolumny, a potem w blasku łuny padającym zza sceny. Obserwujemy także przesuwanie się postaci na tle nocy księżycowej, np. eskapada Kleopatry w łodzi do obozu Cezara czy jej przemyskanie się w głębi sceny na spotkanie z Juliuszem. Wtóry Kapłan relacjonuje, że Szechera straciwszy wzrok uciekła „z wieży zodyjakowej”, „raz ledwo wśród księżyca sylwetkę wyszczerzyła czarną i zniknęła”. Motyw światła i cienia otrzymuje także często znaczenie przenośne, najczęściej w relacji: słońce-cień, przepełniającej dialogi i ich metaforyczne konstrukcje. A będąc w słowie poetyckim — obecna jest w przestrzeni teatralnej. Szczególnie znamienne są obrazy, które mówią o wędrowce promienia słonecznego i o cieniu wyznaczającym porę dnia, gdy kolejno dotyka kolumn, schodów, przysionków²⁹, czy o cieniu zawsze towarzyszącym w Egipcie

²⁸ Światłość i bogactwo światłocienia w poezji Norwida stwierdził K. Wyka (jw. s. 124 n.).

²⁹ Eukast np. przypomni Kleopatrze o pośpiechu słowami:

ludziom i przedmiotom (np. zbrodnią Ganimediona jest to, że nie zauważył cienia Królowej na piasku) albo o nim ze względu na ciągle świecące słońce lub na wiarę w życie cieni po śmierci (Kleopatra ciągle widzi koło siebie cień Juliusza i dlatego lubi „półmroczne chwile rano — godziny Hermejskie światło-cieniu”).

Oprócz tej zadziwiająco silnej w widzeniu poety obecności barwy i światła, także muzyka, liczne dźwięki i efekty akustyczne kształtują wizję teatralną utworu. Od jego pierwszych kart słyszymy ich słabsze albo silniejsze tony: czy to płynące nurtem podskórnym w słowach głównego tekstu, czy odnotowane w didaskaliach. Wspomnieć trzeba najpierw o wielości instrumentów muzycznych obecnych na scenie lub tylko przywołanych słowami tekstu, takich jak: harfa³⁰, trąby, flet, lira, kobza, miechy. Także efekty akustyczne są liczne i różnorodne: albo głosowe typu: okrzyki, obwołania, krzyk Szechery, wołania z głębi sceny³¹ czy typu: recytacje zbiorowe, śpiew Harfiarza i chórów żniwnych, podszept dwu chorów tragicznych, albo instrumentalne: granie trąb, harfy, sygnał wojskowej pobudki lub podjazdu, wreszcie takie, jak „oklask rąk”, Kleopatry „stąpienie lekkie, drobne, jako liści szelest...”, „wody szelest spadającej do wanny z porfiru” czy „odbrzmienia wojennego marszu³²”.

Muzyka i efekty dźwiękowe akomponują wielu scenom (albo są ich integralnym składnikiem, albo tylko je współtworzą) i pełnią wielorakie funkcje. Podporządkował Norwid muzykę przede wszystkim problematyce tragedii: konfrontacji dwu kultur. Państwo faraonów rozbrzmiewa nieustannie muzyką. Towarzyszy ona królewskim łowom, jej tony unoszą się z okrętu Kleopatry, którego wiosła „są urobione na wzorce narzędzi muzycznych”, sławne stały się egipskie „theoryje” w powodzi muzyki i dymu kadzideł. Muzyka akomponuje właściwie wszystkim scenom obrzędowym i rytualnym czy związanym z dworskim ceremoniałem, jak w scenie śniadania Kleopatry, przyjęcia przez nią posłów Rzymu i wesela królewskiego. Odgłos trąb reguluje tu przebieg uroczystości: pierwszy poda hasło do rozpoczęcia uczyty, na drugi sygnał tłum opuszcza powoli pałac, trzeci dźwięk trąby obwieści powszechną

...Kolumna

Dotyka cieniem schodów...

(a. I, sc. 3)

³⁰ Wyka (jw. s. 67) zalicza harfę do ulubionego instrumentu dojrzałej poezji Norwida.

³¹ Różne „głosy ogółu” czy „wołania” traktuje poeta na równi z postaciami, wyróżniając je w dialogach wersalikami.

³² „Wiele też w *Kleopatrze* — jak pisze I. Sławińska (*Metafora w dramacie* s. 83) — sytuacji, gdy obecne na scenie postaci nadśledzają płynących zza sceny odgłosów, starając się odgadnąć ich pochodzenie i naturę”.

ciszę i powrót do codziennych zajęć. Tak silna (prawie natrętna) obecność muzyki na farańskim dworze będzie zaskoczeniem dla Rzymian (Cinna powie, że „poi się raz muzyką, raz dymem kadzideł”) i stanie się znów symbolem „teorii” Egiptu. Doskonale to starcie — powiedzieliśmy dziś — na polu muzycznej kultury oddaje podszept dwu chórów tragicznych:

GRUPA EGIPSKA

Zdałoby się, że ludu śpiew wracającego —
Zdałoby się, że słyhać już muzykę wioseł,
Zepsowaną odbrzmieniem wojennego marszu...

GRUPA RZYMSKA

Coś, jakoby grom kroku wracających Legii
Lub orłów tętno żeńską spsowane muzyką
Zda się utrapiać uszy...

(a. II, sc. 2)

Śpiew i granie wprowadzi Norwid i na innej zasadzie. Wtargną one na scenę wraz z egipskim ludem, radującym się zaślubinami Królowej. Przez scenę przechodzą korowody wieśniaków, panny, młodzieńcy, słyhać „brzęk sierpów” i „pobrząk harfy”, potem śpiew Harliarza, dwóch chórów i Epoda, przy jednoczesnym falowaniu i okrzykach tłumu w głębi portyku, wreszcie śpiew ludu wracającego do domostw. Oczywiście kompozycja ta potwierdza przede wszystkim nurt obrzędowy *Kleopatry*, ale ponadto uintensyfikuje — z jednej strony — efekt teatralny tej wielkiej zbiorowej sceny, z drugiej — uzyskuje istotny walor znaczeniowy: radosny, rozśpiewany tłum stał się wymownym kontrastem dla biernych, zniewolonych martwą ceremonialnością mieszkańców pałacu.

Nasylenie wizji poety muzyką i efektami dźwiękowymi poszerza przestrzeń sceniczną, bez wątpienia ją monumentalizuje i — włączając tu grę barw i światła — podnosi widowiskowość obrazu. Stawia tu znów Norwid ważne zadanie przed teatrem (podkreślając je zresztą wyraźnymi wskazówkami) tym bardziej, że zarówno światło, jak barwa i muzyka otrzymały swoją misję w przekazywaniu problematyki utworu³³.

3. SCENY ZBIOROWE, RUCH SCENICZNY

Zauważono już, że sceny zbiorowe czy operujące grupami ludzkimi są w *Kleopatrze* bardzo liczne, co motywowane jest obrzędowym i historycznym charakterem utworu³⁴. Tylko Królowa w odsłonie 1 aktu I

³³ Instrument muzyczny i sama muzyka staje się też często przedmiotem metafory.

³⁴ Zob. Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 22, 119 n.

pozostanie na scenie sama. Wymienić można zaledwie kilka scen dwuosobowych. Tworzy je przede wszystkim ensemble Kleopatry i Cezara, choć zawsze na chwilę tylko. Inne układy dwuosobowe rozpoczynają zazwyczaj kolejne sceny i w ich trakcie rozwijają się w liczniejszą grupę ludzi (np. a. I, sc. 5). Gdy komponuje Norwid scenę trzyosobową, rozwiązuje jej ruch przeważnie na zasadzie trójkąta i pewnej symetrii, co teatralnie jest niejako determinowane przez rozmieszczenie drzwi po bokach sceny i jednych w środku, np. „Eukast i Kondor uwidaczniają się po stronach drzwi — środkiem zbliża się Rycerz”; „Cezar z jednych drzwi arkady wewnętrznej, a Kleopatra z drugich przeciw-otwartych jednocześnie wychodząc, spotykają się. Zaczem Rycerz cofa się”; „Kleopatra w wielkim stroju weselnym — z jednej strony Eukast, z drugiej Eroe — wchodzi”.

Z pewnością jednak trudniejszym do rozwiązania problemem były dla Norwida sceny wieloosobowe i — zwłaszcza — zbiorowe. Czy widzi je teatralnie, czy jest świadom ich scenicznych walorów, czy wreszcie poddaje je jakimś prawom kompozycyjnym w zakresie ruchu scenicznego i układu w przestrzeni scenicznej? Przybliżmy — *exempli gratia* — kilka takich scen.

Scena wieloosobowa — śniadanie Kleopatry. Najpierw, zawołani przez Eukasta i Kondora, wchodzi słudzy „jeden za drugim” i na wniesionym stole „przyrządzenie czynią” — dzieje się to w środkowej partii sceny. Naprzód wysunięci zostaną Eukast i Kondor, ale i oni nie będą mówić swoich kwestii w bezruchu, gdyż „w scenie tej osoby dialogujące od czasu do czasu biorą udział w zastawianiu stołu”. „Zatrudnił” ich zatem Norwid, a scena zyskała na naturalności. Gdy Eukast zaanonsuje wejście Kleopatry, służba zgrupuje się „stosownym półkołem”, u jej stóp zajmie miejsce Szechera, koło tronu zatrzymają się chwilę później chłopcy z ludu, w końcu Monarchini głównymi drzwiami opuści salę pałacową. A tak rozwiązuje Norwid tę scenę: „Jedni spożywają resztę potraw — drudzy układaniem sprzętów w kosze i onychże odnośzeniem zajęci są, tak iż dwie rozmowy są prowadzone”, potem Eukast cofa się „z ostatnimi koszami i służebnymi chłopcami”, kolejno Kondor „uchodzi” i Szakal „oddala się”, wreszcie ostatni dwaj chłopcy „usuwiają się cicho i śpiesznie” zostawiając przy stole śpiącego Hera.

Daje tu Norwid — jak widzimy — gotowe rozwiązanie sytuacyjne, bardzo umiejętnie zapelniając przestrzeń sceniczną grupami ludzi. Całością układu rządzi prawo dworskiej ceremonialności, a scenę kończy „szereg świetnych wyjść” postaci³⁵.

Omińmy na chwilę wesele królewskie i przyjrzyjmy się zbiorowej

³⁵ Por. tamże s. 124.

scenie III aktu, w której Kleopatra ukaże się w przepychu faraonńskiej dynastii.

I tak, najpierw Eukast — mistrz ceremoniału — „z pocztem służby niosącej różne przybory wchodzi” i przygotowując salę do uczty rozmawia z Kondorem i Olympem. Po zastawieniu dwóch małych stołów Chłopczy „zaczynają się szykować” i na „oklask rąk” Eukasta zajmują właściwe miejsca; chyba z boku tronu, prostopadle do widowni, tak jak i za chwilę wprowadzony Chór, Kapłani, Lektor i Herold³⁶. Bowiemyraz z odsłonięciem zasłony

jednocześnie przez uszykowane rzędy dworskie u jednego z wewnętrznych wniość wchodzi Kleopatra i Antoniusz. Ona uprzedzona jest giermkim niosącym włócznię krótką, małą tarczę, miszurkę z koroną i cizny wojenne, a on uprzedzon swym liktorem, hełm z diademem na przyłbicy i miecz niosącym. Scena zupełnie rozświeca się — w głębi słychać echa okrzyków i granie. Niejako poczet księżąt, ludu i dam postępuje za Monarchinią — przy Antoniuszu Delius w rzymskim świetnym ubraniu.

Następnie Kapłani podają Kleopatrze mirrę, którą rzuca do trójnożnej kadzielnicy; z kolei wchodzi postowie rzymscy, ale „są mało uważani”. Dopiero po powtórnych ich zaanonsowaniu przez Eukasta Królowa wita posłów i na jej znak „granie się odzywa i cały dwór staje u miejsc przeznaczonych”, wtedy Kleopatra zajmuje tron i rozpoczyna audiencję.

Uwrażliwienie Norwida na widowiskowość i teatralność zbiorowej kompozycji jest tu ewidentne. Poeta daje wyraźne wskazówki odnośnie do układu i rytmu sceny, które zostały podporządkowane etykietce królewskiego dworu, prezentującego się wobec Rzymian. Stąd obecność tylu ludzi, stąd pewna symetria układu i ceremonialna sztywność („uszykowane rzędy dworskie”).

Scena zbiorowa w II akcie ujawnia jeszcze pełniejsze walory widowiskowe i inne prawo rzadzi jej kompozycją w zakresie układu i scenicznego ruchu. Norwid wprowadza tu już całe tłumy ludu, wojska i „ciekawych”, korowody wieśniaków, chóry panien i młodzieńców. Wnoszą oni na scenę muzykę, śpiew i atmosferę zbiorowej radości. Wskazówki inscenizacyjne poety są tu starannie opracowane. Jeszcze przed odpłynięciem z Cezarem Kleopatra słyszy „ludu okrzyk i stąpienie” tłumy nadciągającego do pałacu. Potem „przez arkadę dającą na brzeg w głębi portyku widać wojsko rzymskie”. Następnie „głębę sceny ze wszech arkad nadbiegający lud zapelnia”. Kleopatra i Cezar „przechodzą tłum ku okrętowi — okrzyki powtarzane towarzyszą im”. Wtedy

³⁶ Scenę 2 aktu III kończą — niestety — luki w rękopisie (zob. Norwid, jw. t. 5 s. 138).

„w głębi sceny zostawa i rośnie tłum ciekawych, gdy na przodzie onejże od czasu do czasu wyblakane z rzeszy dialogują osoby”. Są to bezpośredni uczestnicy akcji, którzy — łącząc w ten sposób obydwie grupy ludzi — relacjonują sytuację rozgrywającą się w tylnej partii przestrzeni scenicznej. I tak właśnie Szechera — „tam i sam przechodząc, rzuca Eukastowi półgłosem” wiadomość o zbliżaniu się chórów żniwnych. Kiedy indziej Karpon „przeciska się przez tłum i podchodzi do przodu sceny”, by wygłosić swoją kwestię. Wystąpienie chórów poprzedza śpiew Harfiarza „u przodu sceny”, któremu obok harfy akompaniuje „nucenie i wołania tłumowi w głębi sceny”. Na przodzie sceny postaci skupiają się wokół stołów usytuowanych wzdłuż bocznych kolumn (z jednej strony stół Centurionów — z drugiej stół „obradujących” Kapłanów i Szechery). Środkiem zaś prowadzi Norwid osoby z głębi ku widowni, abyśmy mogli usłyszeć ich dialog, potem cofają się one lub podchodzą do stołów. Zasadę ruchu określił poeta w didaskaliach: „Jak w całej tej scenie, usuwają się jedni w głąb, drudzy zaś na przód występują [...]”. A wszystko pulsuje zmiennym rytmem muzyki, śpiewu i tańca oraz asymetrycznym, falującym ruchem grup ludzkich, co przy dużej liczbie postaci nadaje scenie wyjątkową atrakcyjność wizualną³⁷. Scenę tę rozwiązuje Norwid następująco. Na pierwszy sygnał trąby „znaczna liczba składających tłum rozchodzi się różnymi arkadami portyku w głębi sceny”. Następnie „coraz znakomitsza część tłumowi ustępuje”, na przodzie sceny na moment uwagę skupia przejście Kornelii. W trakcie trzeciego sygnału trąby „przodek sceny zajęty jest przez dwie małe grupy” Egipcjan i Rzymian, tworzących dwa chóry tragiczne; „dno sceny zupełnie opróżnia się”. Za chwilę „też same grupy dwie rozwijają się [podkreślenie moje — A.M.K.] w dwa równoległe szranki”, między którymi przejdą Kleopatra i Cezar powracający ze wspólnej przejażdżki morzem. „Osoby przybyłe zajmują przodek sceny — grupy rozwinięte w szranki cofają się zupełnie” pozostawiając na scenie ensemble Królowej i Konsula.

Przytoczone (i celowo dłuższe) fragmenty zapisu inscenizacyjnego poety są oczywistym dowodem jego stałej troski o kompozycję scen zbiorowych czy operujących grupą ludzką. A wnioski interpretacyjne, które się tu nasuwają, możemy bez obawy rozciągnąć na cały utwór. Zanotujmy je krótko.

Wszystkie sceny zbiorowe reżyseruje Norwid od strony teatralnej, dając gotowe rozwiązania sytuacyjne. W ich kompozycji wykorzystuje całą rozpiętość ukształtowanej przestrzeni (jej „głąb” i „przód” stale

³⁷ Nieodparcie narzucają się nam tu skojarzenia z ruchem scenicznym w *We-selu* Wyspiańskiego.

tu funkcjonują), a układ grup ludzkich znakomicie wiąże z zabudową sceny (kolumny, portyk, stoły, tron itd.). Zasadniczym prawem ruchu jest tu przywoływanie na plan pierwszy postaci „dialogujących”, a w zakresie operowania tłumem czy grupami — ruch nieregularny; właściwie nie ma sztywności układów znanych z wcześniejszych utworów poety³⁸. Grupy ludzkie w *Kleopatrze* są różnorodne³⁹, wewnątrz zróżnicowane, ale zawsze „stara się Norwid związać [je] z określoną — i uzasadnioną — sytuacją sceniczną”⁴⁰.

Starannie wyreżyserowane sytuacyjnie sceny zbiorowe dramatu, wzmocnione rytmem muzyki, czasem śpiewu i tańca, uintensywnione grą świateł i plam barwnych, fałdem kostiumu, rekwizytem, wiążąc się z ciągami różnorodnych gestów postaci i monumentalizując przestrzeń dają efektowne walory widowiskowe. A dodać tu trzeba jeszcze teatralne kształtowanie tych scen przez poetę w zakresie ich struktury słownej⁴¹. Przede wszystkim jednak sceny zbiorowe są nośnikami stygmatu kultury konfrontowanych cywilizacji. Dlatego adaptator tekstu *Kleopatry* musi tu być ostrożny, bowiem wycięcie kilku takich kulturowo nasyconych scen może zubożyć problematykę dramatu, a także jego teatralne wartości.

4. ELEMENTY KSZTAŁTOWANIA POSTACI

Interesuje nas tu oczywiście tylko życie sceniczne postaci *Kleopatry*, ich niejako teatralna obecność w wizji inscenizacyjnej poety. Od razu możemy stwierdzić, że z tego aspektu ogarnia je poeta wszechstronnie: postaci wiążą się z koncepcją przestrzeni, w jej tle tworzą rzeźbiarskie grupy i obrazy; eksponuje je poeta światłem i refleksem barwnym (o tym mówiliśmy wyżej); dalej — widzi je w kostiumie, zatrudnia rękę rekwizytem i obejmuje refleksją wiele elementów gry scenicznej: gest, mimikę, ruch sceniczny, sposoby wejść i wyjść, sposób mówienia i intonację; postaciom powierza Norwid „bezmowne chwile dramy” i wyposaża w ogromną skalę uczuć i przeżyć, które muszą być wy-

³⁸ Zob. Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 119.

³⁹ Określa je poeta jako: służba, wszyscy, żołnierze, strażę obozowe, wojsko rzymskie, lud, tłum ciekawych, osoby, chór, obradujący, dwie małe grupy, poczet.

⁴⁰ Zob. Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 119.

⁴¹ W scenie zaślubin w II akcie np. wypowiedzi indywidualne spletają się ze śpiewem harfiarza, „głosami tłumnymi”, wspólną wypowiedzią „u stołu Centurionów”, „głosami w głębi sceny”, ze śpiewem chóru młodzieńców i chóru dziewic (na przemian i we wspólnym wystąpieniu), z okrzykami „stamtąd i zowąd”, zbiorowym „obwołaniem” i podszeptem dwóch chórów tragicznych, zakończonym wspólną recytacją.

grane na scenie, powierza im wreszcie ważne funkcje semantyczne — kreując je na atrakcyjne, bogate role teatralne. Wydaje się, że postaci są tym elementem w teatralnej wizji *Kleopatry*, który najostrzej słyszy i widzi Norwid na scenie.

Każdemu z powyżej zarejestrowanych problemów z pewnością trzeba by było poświęcić osobną rozprawę, my musimy znów dokonać wyboru i ograniczyć się do syntetycznej i funkcjonalnej egzemplifikacji.

Przede wszystkim Norwid znakomicie wykorzystał na scenie istotny element teatralnej konkretyzacji postaci — kostium. Odnotowany jest on zawsze w tekście inscenizatorskim, a potem zazwyczaj bywa dookreślany (i to w różny sposób) w trakcie dialogów. *Kleopatra* to prawdziwe bogactwo kostiumu⁴². W ich zmianie celuje królowa Egiptu. Najprzód nosi strój ceremonialny — audiencyjny (scena śniadania), który w chwilę potem zmieni na ubiór także dostosowany do ceremoniału, ale podróżny. „Starannie owita” przekrada się przez rzymski obóz, choć strażę dostrzegą „przebłysk jej złotego koturna”. Przed Cezarem zjawia się zdobna w „kolce” ze słynnymi dwoma perłami. Podczas zaślubin nosi Kleopatra „wielki strój weselny”; potem duwkrotnie „w długiej oponie” przemyka się incognito przez scenę. Wreszcie w III akcie założy wspaniałą i uwodzicielski strój boskiej Izydy, ale pozostawi „nierozłączne perły”⁴³. Cezar natomiast zjawia się „w stroju powszechnym”, w konsularnej, pofałdowanej todzie, potem narzuci purpurowy płaszcz, który przed odjazdem z Egiptu zamieni na płaszcz podróżny. A Antoniusz? W pierwszym entré na scenę ubrany jest w „strój rzymski wykwinny i różę ma w rękę” [!]. Wiemy już, że żołnierze ze świty Cezara (także posłowie Rzymu) noszą togi i płaszcze⁴⁴. Kornelia zjawi się w „długiej całozalobnej szacie”, Szechera nosi czarny strój i chusty. Zbiorowa scena aktu III stanie się wprost rewią kostiumów: obok Kleopatry i Marka oraz posłów Rzymu zjawia

⁴² Por. Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 122 n.

⁴³ Eroe dokładnie opisuje ten strój Kleopatry:

...Królowa weźmie złoty i podłużny
Koturn egipski, z wierzchu odkryty zupełnie,
Lecz długie szaty zwierzchniej strzępy nań upadną,
A z tych każdy jest sznurkiem drobniuchnych perełek,
Jak krople wiatrem z fali nagarnięte morskiej,
Tak iż się palce w pianie z pereł ciągle kąpią...

(a. III. sc. 1)

Uzupełni go jeszcze owiewająca ramiona królowej gaza, spięta „gdzieniegdzie pasem Izydy” (a. III, sc. 1). Ze słów Szechery dowiadujemy się także, że Kleopatrá zakłada „strój mieszczańskiej kasty”, aby jej nie poznano, gdy przemierza okolice pałacu (a. I, sc. 3).

⁴⁴ Także pancerze, miecze i hełmy.

się Eukast „w wielkim stroju”, Psymach „w dworskim ubiorze”, Rycerz „w świetnej zbroi” i Delius „w rzymskim świetnym stroju”.

Z pewnością już sama wielość kostiumu uplastycznia postaci i sceny, w których one uczestniczą. A przecież ten walor potęguje Norwid jeszcze zupełnie wyjątkowym „ogrywaniem” kostiumu na scenie, wiążąc z nim wiele efektownych obrazów, sytuacji i „stojących figur”. Na przykład przez zmianę lub uzupełnianie kostiumu na scenie (ubieranie Kleopatry przez służebne w strój podróżny, zakończone zapięciem sandału, czy założenie hełmu i przypięcie miecza przez Cezara). Bardzo często gra „fałd szaty”⁴⁵ i powtarza się — dający efekt zbliżony do zawartego w draperiach antycznych rzeźb — gest zarzucania płaszcza⁴⁶. I tak, np. Cezar „podejmuje róg płaszcza purpurowego, zarzuca na jedno ramię, nie kończąc ubrania, nie biorąc miejsca, tak iż połowa purpury spoczywa na siedzeniu” — tworząc na moment stojący, nieruchomy posąg. W scenie 5 aktu I Fortunius „zarzuca płaszcz” przed opuszczeniem sceny. Zanim Cezar powie swą ostatnią kwestię w dramacie, Kalligion „obrzuca [go] płaszczem podróżnym”. Odnotować tu możemy dalej scenę zdejmowania fragmentów weselnego stroju Kleopatry, okrywanie jej ramion purpurą (i przejście w tym okryciu z Cezarem przez scenę), odrzucenie przez Królową welonu, zrzucenie przez Antoniusza purpury i pancerza oraz ich ponowne ubranie.

To teatralne „ogrywanie” kostiumu wiąże się rzecz jasna z jego innymi funkcjami w dramacie. Kostium charakteryzuje postaci — ujawnia ich cechy i aktualne przeżycia, jak np. szata Kornelii czy Szechery, wykwinny strój Marka, opończa Kleopatry i jej strój z III aktu. Uwyraźnia dalej kontrast kultury Egiptu i Rzymu: ceremonialny charakter kapłańskich strojów i — przypomnijmy — rzymska purpura oraz pancerz. Jakżeż ciężki jest „wielki strój weselny” Kleopatry

⁴⁵ Na łyzy Kleopatry Cezar tak reaguje:

Inne wszystkie, o! księżno, łyzy, we fałdach togi
Konsularnej, na piersi pochować rad jestem

(a. I, sc. 6)

Fałdy purpurowego płaszcza i gest jego zarzucenia przez Cezara wrócą także w prologu Szechery:

[...] — cały mąż, jak filar --

Od zawieruchy krótkich puginałów wzięty
Zdradą — dwadzieścia i trzy pchnięć, a wszystkie w piersi,
Zgarnie rękoma, jakby purpurę zarzucał
Pluskiem krwi, jak fałdami płaszcza...

(a. II, sc. 6)

⁴⁶ Zwrócił na ten gest uwagę już Wyka (jw. s. 23); także Achremowiczowa (jw. s. 227) oraz I. Sławińska (*Reżyserska ręka Norwida* s. 122 n.).

i symboliczną wymowę ma cała scena odrzucania ozdób z tego stroju przez Eroa. Symboliczny będzie także gest zrzucenia togi przez Antoniusza, który nie może się już równać z wielkością Cezara. Ironiczną konotację ma z pewnością zjawienie się Hera „w pełnym pancerzu” w scenie zaślubin. Kiedy indziej — podczas audiencji Deliusa — rozmowa o stroju, jaki założy Królowa, stanie się okazją do zawoalowania doniosłych spraw politycznych. Jest to jednocześnie przykład „stosowania tak zwanych »białych kwiatów« słów bezbarwnych, »nijakich«, a pokrywających głębie tragicznych powikłań”⁴⁷. Kostium pełni wreszcie funkcję rekwizytu, nasemantyzowanego również symbolicznie i związanego z tragiczną sytuacją. Chodzi o ostatnią z zachowanych scen III aktu, w której Antoniusz „zdejmuje pancerz jako rzecz ciężącą”, a potem mówi do Hera:

Próbuje, azali w łuszczkę — tam, u lewej piersi —
Pomiędzy nity wrażysz bez chybień ostrze?
[...]
po dwa kroć skoro tego dopniesz,
List dam ci i potrączę w ramię...

„Her dobywa miecza i utrafia” po raz pierwszy; w to samo miejsce uderzy po raz wtóry, ale będzie to już cios śmiertelny, gdyż Marek chwilę wcześniej założył pancerz ponownie.

Wspomnieć też trzeba o wskazówkach Norwida odnośnie do zewnętrznych cech postaci (np. urok fizyczny Kleopatry).

Widać zatem, że przydzielając kostiumowi określone funkcje w dramatycznym kształcie *Kleopatry* Norwid jest świadomy teatralnych, scenicznych jego walorów. Z pewnością takie „ogrywanie” kostiumu i rzeźbiarskie widzenie postaci jest konsekwencją archeologicznych studiów poety⁴⁸.

Jeszcze wyraźniejsze teatralnie jest „ogrywanie” rekwizytów. Nie bez znaczenia jest tu oczywiście ich wielość i różnorodność, ale przede wszystkim fakt pełnienia przez nie wielorakich funkcji⁴⁹.

Najogólniej możemy podzielić rekwizyty na związane z 1. odtworzeniem tła obyczajowego prezentowanych narodów, 2. z zabudową sceny i przestrzenią sceniczną, 3. z poszczególnymi postaciami. Inne rekwizyty towarzyszą scenom obrzędowym, inne miłosnym. Po stronie egipskiej (o wiele liczniejsze) związane są z martwą obrzędowością, po stronie rzymskiej zaś z militarnym czynem Imperium.

Odnotowuje Norwid rekwizyty skwapliwie w tekście pobocznym, ale

⁴⁷ Achremowiczowa, jw. s. 220.

⁴⁸ Oddanie koncepcji kostiumów w pomysł Norwida to bardzo ciekawe zadanie dla scenografa. Mogą mu tu pomóc rysunki poety.

często wynikają one — podobnie jak i elementy dekoracji — dopiero z dialogów (co znów świadczy o ciągłej teatralizacji tekstu). W scenie śniadania np. Kleopatra mówi:

Szechero, przystąp bliżej, podsuń sobie dywan,
U nogi królewskiego stołu misę postaw [...]

Zawsze też komentuje poeta użycie rekwizytu i podaje sposób operowania nim na scenie. Widoczne jest przede wszystkim uzupełnianie *à vue* przestrzeni scenicznej rekwizytami, które często dają asumpt do nowej sytuacji, np. scena śniadania, moment przed wejściem Cezara czy przygotowania do uczty w III akcie. Wiele z nich uzyska silne dramaturgiczne i metaforyczne znaczenie, np. wtoczona na scenę mumia — symbol śmierci, martwej i bezdusznej tradycji Egiptu, jego dewocji — skontrastowana z tęskniącą do autentycznego życia Kleopatry. Kapitalnie „ogrywa” Norwid elementy dekoracji, np. kwiaty w wazonach w II akcie. Gdy Cezar dyktuje edykt o małżeństwach żołnierzy, „Kleopatra opodał [...] obchodzi się z kwiatami bliskiego wazonu”. Potem ten edykt Królowa „rzuca precz”, lecz on upada na jeden z wazonów pełny kwiatów”, co natychmiast skomentuje piękną metaforą:

Gdyby te kwiaty z Galii były lub znad Renu,
Pomyślałyby teraz, że upadł śnieg na nie!
Ale egipskie ufają słońcu...

Rekwizyty wiążące się z postaciami najczęściej je charakteryzują. Krótka włócznia, którą władczyni Egiptu uderza w tarczę, jest symbolem Kleopatry-królowej, znakiem jej dowództwa nad egipską armią⁴⁹; berło i bandelety zaś — Kleopatry-kapłanki, strażniczki faraonńskiej tradycji; podróżne krzesło, zwitki papierów, skóra lwa i purpura — rekwizytami charakteryzującymi geniusz Cezara. Pierścień faraonński oznacza nobilitację Rycerza; kij — ślepotę Szechery, róża w ręku Antoniusza dobitnie charakteryzuje ową „szkołę dam rzymskich”, którą on reprezentuje.

Jeszcze inną funkcją rekwizytów jest tu organizowanie gestyki postaci: zatrudniają bowiem ich ręce, skupiają spojrzenia, determinują ruch sceniczny⁵⁰. Kwiat anemonu, a zwłaszcza skóra lwa — wielokrotnie „ograna” i przywoływana — potęgują miłosną symbolikę dramatu.

⁴⁹ W momencie prezentacji faraonńskiego dworu wobec rzymskich posłów Kleopatry poprzedzi jeszcze giermek, który obok tarczy i włóczni niesie misiurkę z koroną i ciżmy wojenne.

⁵⁰ Por. Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 124.

W *Kleopatrze* nabrzmiewają też rekwizyty — jak pisze I. Sławińska — znaczeniem „nie tylko sakralnym, ale i emocjonalnym: testament, którego dotknął Cezar, pergaminy z projektem nowych ustaw dla prowincyj”⁵¹, kwiaty... Kiedy indziej uczestniczą one w komediowej scenie, o wyrażnie ironicznym wydźwięku; chodzi tu o unoszenie przez kapłanów w fałdach szat drogocennych naczyń z zastawy Królowej.

Z pewnością jednak rekwizyty w dramacie podnoszą widowisko obrazu, zwłaszcza w scenach zbiorowych, i poręczają prawdę epoki swoją archeologiczną dokładnością. Rekwizytów pełniących tę funkcję jest tu najwięcej, ale nie są one antykwarskie i tylko przywołane na scenę. One biorą udział w akcji, są wielokrotnie teatralnie wykorzystywane, zawsze potrzebne w sytuacji, w jakiej się pojawiają, często symboliczne i reprezentatywne. Widać, że Norwid niezwykle starannie dąży do odtworzenia tła obyczajowego Rzymu, a szczególnie Egiptu, przestrzegając ściśle stylu tych narodów. Nie gubi się przy tym jednak w szczegółach utrzymując właściwą miarę, posługując się nimi zawsze celowo i umiejętnie dla spotęgowania artystycznego wrażenia.

Problem gestyki w *Kleopatrze* został już postawiony w badaniach naukowych. Zagadnienie to przybliżyły — cytowane już — dwie rozprawy: *Rola obrzędowości w „Kleopatrze Norwida”* W. Achremowicza⁵² i *„Ciąg scenicznych gestów”* I. Sławińskiej⁵³. Obydwie prace — choć mające odmienny punkt wyjścia — prowadzą do podobnych wniosków: po pierwsze, że w *Kleopatrze* jest bogactwo i różnorodność gestyki, po drugie, że gest i ruch z nim związany przysługują w tragedii nie tylko postaciom (jako środek ekspresji psychicznej), ale przede wszystkim prezentują poprzez środowisko kulturę. Te elementy teatralnego przekazu związały również Norwid z problematyką starcia dwu cywilizacji, który to antagonizm — jak się wydaje — realizuje głównie zachowanie postaci, a później dopiero znaczenie słowa⁵⁴. I to jest bodaj najważniejsza informacja dla reżysera i aktorów, którzy pamiętać muszą o tym, że gestyka i ruch dramatis personae podporządkowane zostały włodącej problematyce utworu i obciążone przede wszystkim stygmatem kultury.

Zapytajmy teraz, jak przedstawia się formalna strona tych szeregów gestycznych w *Kleopatrze*, które wyodrębniamy za I. Sławińską: gestyka realizująca starcie dwu kultur, gestyka prezentująca postaci i charakteryzująca je, ciąg gestów miłosnych oraz tych, które wiążą się z ogry-

⁵¹ Tamże.

⁵² Jw.

⁵³ Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida*.

⁵⁴ I or. tamże s. 120; Achremowiczowa, jw. s. 220.

waniem kostiumu i rekwizytu. Zwraca tu uwagę precyzyjny zapis gestu w tekście inscenizatorskim. Egzemplifikację zacniemy od ciągu gestów „kulturowych”.

Na początku I aktu Kleopatra wchodzi na scenę „powolnym krokiem”, za chwilę bowiem ukaże się oczom poddanych. W odsłonię 1 tego aktu Królowa „powoli wstępuje na siedzenie”, „podejmuje berło”, by spełnić ceremonię pasowania Rycerza na kapłana, któremu „porzuca” na ramiona złoty łańcuch; zaraz potem „powolnym krokiem [...] ginie w jednym z przysionków”. W scenie przygotowania do śniadania przywołani przez Eukasta chłopcy służebni wchodzą „jeden za drugim krokiem ceremonialnym”. Po dotknięciu testamentu przez Cezara „pierwszy z Kapłanów poczyna ceremonialnie związać papyrus”. „Postępując ceremonialnie kilka kroków” podejździe Rycerz do — biegnącej na spotkanie z Juliuszem — Kleopatry, by wyrazić „znak czujności”.

Wakcie III Eukast „odejmie” zasłonę z monarszego tronu „z patetycznością gestu”. Co krok kapłani (także poddani) „dopelniają” lub „wypełniają” „wielkie” i „głębokie” ukłony; cofają się często „stopniowo”, „dając zlecenia gestem” lub „oklaskiem rąk”⁵⁵.

Już ten skrótowy rejestr przykładów, a także wcześniejsze spostrzeżenia o charakterze ruchu w zbiorowych scenach rytualno-obrzędowych, pozwalają odczytać intencje poety. Gestyka Egipcjan jest powolna, hieratyczna, słowem *c e r e m o n i a l n a*. Na tej płaszczyźnie opozycja w stosunku do Rzymian zaznacza się bardzo wyraźnie, co koresponduje z wymową tragedii. Nikt z nich bowiem nie będzie chodził po scenie „krokiem ceremonialnym”, a pozdrowienia przekazują słowem. Gdy Rzymianie wkroczą po raz pierwszy do akcji, zobaczymy „od jednej naprzód, a potem od drugiej strony przebiegających żołnierzy”. Często też legionieści „rozstępują się na boki”, nadając ruchowi charakter militarny. „Stopniowo”, „powoli” to wskazania Norwida, które prawie wcale nie odnoszą się do Rzymian operujących gestem żywym, dynamicznym, bardziej naturalnym.

Jaki charakter nadał Norwid gestyce miłosnej? Jest ona przede wszystkim oszczędna, dyskretna, subtelna i „daleka od naturalistycznej brutalności”. „Wyrazi się to uczucie przede wszystkim uściskiem ręki, oparciem o ramię, wspólnym milczeniem”⁵⁶, wymownym spojrzeniem, często półgestem, „bo miłość władców nie może się ujawnić nawet wobec nich samych”⁵⁷. Taką właśnie symfonią gestów, ruchu i słów

⁵⁵ Prawie sztywną kukłą jest w utworze Eukast — marszałek dworu i mistrz ceremoniału.

⁵⁶ Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 124.

⁵⁷ Tamże s. 125.

jest — wielokrotnie cytowana i interpretowana — scena oficjalnego pożegnania Kleopatry i Cezara⁵⁸.

Ekspresywny, emocjonalny charakter uzyskuje na terenie dramatu nie tylko gestyka miłosna. Włączyć tu możemy i inne ciągi gestyczne, m.in. i te, które charakteryzują postać czy mówią o jej przeżyciu w danej chwili, np. gest odwrócenia się i zakrycia oczu przez Cezara na widok głowy Pompejusza, „dziwne poruszenie” Kleopatry na wzmiankę o purpurowym anemonie, jej pozę na początku III aktu: „niebale rzucona i wyciągnięta” na stopniach tronu, czy prowokacyjny i trywialny gest rzucenia róży pod stopy Eroa przez Marka. Często w tych wypadkach gestyka uzyskuje silną wymowę dramatyczną i symboliczną, a ukształtowany przez poetę gest jest znakomitą teatralnym komentarzem do przeżycia postaci; odnotujmy tu jeszcze scenę przejścia Kornelii, złamanie miecza przez Rycerza i gest stania się w omdleniu Kleopatry w momencie wróżby Szechery, zdeptanie przez Królową siedmiu pogórków z piasku — symbolu Rzymu, gest Antoniusza, który pasuje swego zabójcę Hera na „rzymskiego kawalera”. Gestom nadaje też Norwid wymowę ironiczną, np. w scenie unoszenia przez kapłanów „śpiesznie” i „cicho” drogocennych naczyń.

Gestyka jest także integralnym składnikiem obrazu, np. w scenie prorocstwa Szechery, która rozgrywa się właściwie między gestem, ruchem i spojrzeniem Rycerza, Wieszczy i Kleopatry: „Królowa słysząc prorokowanie zbliża się — Rycerz, ręką na oczy pokazując, uprzedza Kleopatrze o nieszczęściu Szechery — Królowa wstrzymuje się, niema i uważna”. Chwilę potem Szechera „przerywa prorokowanie — i obracając głos wyłącznie do Rycerza, mówi”:

— mów! Rycerzu,
Czy tu nikogo oprócz ciebie nie ma?
(Królowa daje znak Rycerzowi, aby skłamał)

RYCERZ

Nie ma...

Potem Szechera jeszcze raz „zwraca się” do Rycerza „z rękoma omacnie podanymi”:

...Synu mój! odrzecz mi rycerskim - słowem!..
Czy tu królowej nie ma?

RYCERZ

(pogląda na Kleopatrze, milcząc)

.....
KLEOPATRA

(daje Rycerzowi znak ręką, aby kłamał.)
.....

⁵⁸ Zob. np. tamże s. 122, 126; także Achremowiczowa, jw. s. 223.

RYCERZ

(do Szechery)

Raz powiedziałem...

SZECHERA

Rycerskie słowo?...

RYCERZ

(pogląda ku Królowej, która jemu niecierpliwy znak porzuca gestem, aby skłamał. Rycerz dobywa nagle miecza z pochew, łamie go obuwając, składa u stóp Królowej i woła)

...Słowo rycerskie!!

Niewątpliwie wygranie gestów wprowadzonych przez Norwida do utworu to trudne zadanie dla aktora, bo ileż odcieni musi on przekazać realizując np. takie określenia poety: „kwapiąc się ku odejściu” czy „mając się ku odejściu”, „znaki uciszenia”, „igrajac kośćmi”, „ostrzegając znakiem milczenia”, różne „skinienia”, „znaki gestem dawane”, „lekkim pozdrawiają gestem”, „daje znak uprzejmy pożegnania”, „z-lekka, ale wybitnie rzuca precz”, „Kleopatra porusza nieco ramieniem”, „zakrywa oczy załamany rękoma”.

Często gesty wprowadzane na scenę uzyskują wyraźne walory teatralne, np. przy „ogrywaniu” rekwizytu, a szczególnie kostiumu (zarzucanie płaszcza, zapięcie sandału Kleopatry, dopięcie ostrogi Antoniusza) czy eksponowaniu profilu postaci⁵⁹. Wiele ekspresji teatralnej i dramatycznej mają też gest nagłego powstania postaci i postawy sfojące⁶⁰. Wstaje Cezar na wiadomość o zbliżaniu się Kleopatry w I akcie i w tej postawie przywita ją, gdy ona uklęknie na lwiej skórze; „nagle powstanie” Centurion na widok Kornelii przy kolumnie portyku, potem powstaną pozostali Centurionowie; wstaje Cezar i woła za odchodzącą Kleopatram „nie z a m n i e szlub ten”; na wzmiankę o Konsulu porywa się Królowa z krzesła, gdzie zmęczona uroczystością zaślubin odpoczywała wewnątrz zdrzutana.

Wspomnieć tu trzeba jeszcze o bardzo licznych w tragedii „obrazach gestycznych” i o wyjątkowym udziale metafory w zakresie kształtowania gestyki⁶¹. I. Sławińska zwróciła już uwagę na znakomite wygranie w dramacie wejść (anonsowanych często całym szeregiem gestów, np. wejścia Kleopatry i Cezara po raz pierwszy na scenę) i wyjść

⁵⁹ Np. odwrócenie się Cezara na widok głowy Pompejusza, po czym Konsul pozostaje jeszcze chwilę na scenie „nie obracając profilu do postów”, a w końcu: „nie odwraca jeszcze spojrzenia i usuwa się z wolna we drzwi wewnętrzne” (a. I, sc. 5.).

⁶⁰ Odnotowała te gesty już I. Sławińska (*Reżyserska ręka Norwida* s. 122).

⁶¹ Zob. Sławińska. *Metafora w dramacie* s. 78-81.

postaci „poprzedzonych nieraz konwencjonalnym chwytem *fausse sortie*”⁶².

Nie możemy pominąć tu wreszcie wielorakich sposobów chodzenia postaci na scenie, które Norwid wyróżnia. Odnotujmy kilka określeń: „wchodzą krokiem ceremonialnym” i „krzątają się” (służący), Setnik „obraca kroki na sposób wojskowy i odchodzi”, kochankowie „tam i sam przechadzają się z wolna”, „krokiem przechadzającego się po gmachu wchodzi Cezar — przemierza całą salę”, „Kornelia przechodzi bardzo powoli przez scenę”, po śniadaniu Królowej „chłopcy usuwają się cicho i śpiesznie”, „idąc omackiem” (Szechera), Karpon „przeciska się przez tłum”, w scenie pożegnania Kleopatra odchodzi „opóźniając kroki umyślnie”, często postaci przechodzą przez scenę rozmawiając, cofają się, uchodzą, znikają, wychodzą, usuwają się. Jak widać i ten środek teatralnego przekazu uzyskuje pod reżyserską ręką Norwida wiele odcieni, a jego kształt współgra zawsze z sytuacją sceniczną, czasem charakteryzuje postaci.

To bogactwo gestyki w *Kleopatrze* wzmacnia jeszcze mimika, której udział w teatralnej realizacji dramatu poznaliśmy już na przykładzie cytowanego fragmentu sceny prorocstwa Szechery. Mimika jest tu zawsze oszczędna, dyskretna, a w scenach miłosnych wyjątkowo subtelna, stając się często mową oczu. Znakomicie teatralnie wygrywa Norwid przede wszystkim spojrzenie postaci, które zawsze szczególnie rejestruje, wyróżniając nawet tonacje spojrzeń⁶³. Mają one zarazem i sens dramatyczny — wyręczają słowo, dopowiadają gest lub go zastępują, charakteryzują postaci, eksponują ich myśli i przeżycia. Szechera np. jest zawsze „milczkiem uśmiechliwa, baczna, choć słów nie skąpa”. Gdy Cezar dyktuje edykt o małżeństwach żołnierzy, Kleopatra reaguje przez ten cały czas tylko wzrokiem „spoglądając znacząco”. Współczucie dla Kornelii Centurionowie wyrażą również spojrzeniem „patrzac wrycie” w jej kierunku. Również „wrycie spoziera” Kleopatra na zasłonę — „to wszystko, cokolwiek jeszcze własną stworzyć umiała siłą”. Spojrzeniem zdradzi ona również swoją zazdrość w stosunku do poddanych znających zwykle ludzkie szczęście („wpatrując się w twarz Ganimediona”). Kiedy indziej Eroe wyręczy Kleopatrze w dialogu, wcześniej „wycytując z oczu królowej, co ma mówić”.

Widzimy więc, że podobnie jak ruch sceniczny w scenach zbiorowych opracował Norwid drobiazgowo i precyzyjnie również gestykę postaci, powierzając jej wiele funkcji i wydobywając z niej wiele znaczeniowych odcieni.

⁶² *Reżyserska ręka Norwida* s. 121.

⁶³ Odnotuje nawet Norwid fakt „domykania oczu” i ich „zamknięcia”. Chodzi tu o reakcje Królowej zmęczonej weselną uroczystością.

Semantyczna wrażliwość poety i precyzja teatralnej wizji decydują o wielkim bogactwie i różnicowaniu słowa⁶⁴. Norwid cieniuje słowo w zależności od sytuacji scenicznej, przede wszystkim jednak ze względu na stygmat przynależności postaci do pewnego kręgu cywilizacyjnego oraz ich udział w nurcie mitosnym dramatu. W przekazaniu tych wielorakich powiązań słów największą rolę przypisuje intonacji i natężeniu głosu. Świadczy o tym, po pierwsze, graficzne uwyrażnianie szczególnie ważkich słów i formuł. I tu stosuje Norwid spację (najczęściej), kursywę, cudzysłów, nawias, dwukropek („Wielkiego męża imię jest: C e z a r !), wielokropek, pytańniki i wielokropki (często podwójne i potrójne); umieszcza jeden ważny wyraz na końcu linii wiersza, pytańnik w środku zdania, także duże litery i wersaliki (np. Pompejusz BYŁ), łączy też słowa które semantycznie tworzą całość, znakiem pauzy (Fortunie-mścicielce).

Po drugie, w tekście pobocznym precyzyjnie odnotowuje i wydobyla wiele odcieni intonacyjnych wypowiedzi i natężenia siły głosu zawsze podporządkowanych wymowie semantycznej danej sytuacji. Rejestr tych odcieni mógłby być długi, wymieńmy tylko przykłady: „ciągną rozmowę”, „z uśmiechem”, „woła głosem znacznym”, „z wybuchem”, „rzuca E u k a s t o w i półgłosem”, „ciągnie mówienie z ironią”, „z westchnieniem”, „patetycznie”, „famiłarnie”, „tajemniczo”, „zimno”, „krotochwilnie”, „serio”, „w monologu”, „z melancholią”, „z przyciskiem”, „z pogardą”, „p o d s z e p t [podkreślenie moje — A.M.K.] dwu chórów tragicznych”, „mniej głośno i z westchnieniem”. „Zagadkowo i poważnie” wypowiada Szechera najgłębsze prawdy (a. II, sc. 2); a „ciągnąc prorokowanie” w końcu tego aktu przerywa je „zmieniając głos — i osobiście do R y c e r z a” zwracając się z pytaniem o obecność Kleopatry na scenie. Zawsze odnotowuje też Norwid adresatów wypowiedzi.

Troskę o intonację wyraża także specjalne kształtowanie składni, rozbieżność jej toku z końcem wersu, nagłe skrócenia wiersza czy wliczanie do metrum pauzy, przemilczenia, inwersyjność i specyficzna grafika interpunkcyjna (częste użycie myślnika i wielokropka), zdania urwane, powtórzenia, wyrazy wtrącone, nawiasy.

Wspomnieć tu musimy jeszcze o ciągłej obecności ciszy i milczenia w dramacie (pełniących funkcje dramatyczne, ale i teatralne) zarówno w tekście pobocznym, jak i w dialogach — poprzez specjalne graficzne ukształtowanie tekstu, rozcinanie monologu, np. określeniami „po

⁶⁴ Zaznaczmy tu tylko, że partie dialogowe sąsiadują utworze z monologowymi, recytacje zbiorowe ze śpiewem, relacje współczesne z retrospektywnymi. O trosce poety w zakresie „czytania głośnego” i „wygłaszania rymu” świadczy już sam Wstęp do *Kleopatry* (s. 9), gdzie poucza o czytaniu tzw. krementów.

chwili", „po przestanku", niedopowiedzenia i pauzy w rozmowie, sceny wyciszone, mówione półgłosem, milczenie postaci i sceny operujące tylko gestem ⁶⁵.

Powyższe rozważania — choć świadomie skrótowe — potwierdzają, jak się wydaje, wcześniejszą naszą opinię o tym, że właśnie postaci Norwid najwyraźniej słyszy i widzi na scenie. W ich kształtowaniu poeta odwołał się do wielu środków scenicznej ekspresji, którymi operuje z wielką znajomością teatru. A przecież postaci wyposaża jeszcze w wielką skalę cech, możliwości interpretacyjnych i uczuć, które mają przeżyć na scenie. To wszystko sprawia, że możemy w tym wypadku mówić o bogatych i atrakcyjnych rolach teatralnych w *Kleopatrze*. Zatrzymajmy się tu na moment przy postaci Kleopatry — niewątpliwie najciekawszej z ról w utworze ⁶⁶.

Już pierwsze karty dramatu odsłaniają dwoistość jej natury, zamkniętej w opozycji: królowa-kobieta, co ma znaczące konsekwencje dramatyczne i teatralne. Ona sama wie, że jej życie płynie dwoma oddzielnymi torami, tak bowiem mówi do Cezara przy pożegnaniu:

Podaj chustkę... kobiecie... Cezarze:

Królowa

Egiptu wyjdzie nieco na ganek — lud czuwa

By orzeczono szlub jej z młodszym bratem, królem...

(a. II, sc. 3)

Tej dwoistości natury odpowiadają dwa rodzaje gestu, ruchu, zachowań postaci. Jedne związane są z wypełnianiem obowiązków jako władczyni i kapłanki Egiptu, inne — z indywidualnym przeżyciem kobiety podległej władztwu miłości, tęskniącej za prawdziwym uczuciem. Uderza przede wszystkim wielość przeżyć Kleopatry-kobiety na scenie: tu bowiem „rodzi się jej miłość do Cezara, na scenie przeżyje królowa rozstanie z nim, potem łamiącą wieść o jego śmierci, grę z Antoniuszem, rosnące obrzydzenie do mumii, całego ceremoniału dworskiego, wreszcie nienawiść do Rzymu" ^{66a}.

⁶⁵ Np. cytowana już scena prorocstwa Szechery czy odjazdu Ciny i wyjścia Kalligiona po odrzuceniu edyktu przez Kleopatę: „Cezar odprowadza Cinnę parę kroków, a potem niesłyszalnie coś Kalligionowi mówi, który wraz cofa się" (a. II, sc. 1); kochankowie zostają sami i Królowa wyjaśnia swój gest bez świadków. Norwid odnotowuje również w tekście pobocznym takie np. określenia: „Szechera milczy", „widząc Cezara milczącym".

⁶⁶ Interpretację postaci dramatu jako ról aktorskich w utworach Norwida podjęła I. Sławińska (*Reżyserska ręka Norwida* s. 28-35), zajmując się przede wszystkim jego postaciami kobiecymi, szczególnie zaś Kleopatę. Również Achremowiczowa (jw.) przy okazji analizy gestyki tej postaci rejestruje odcienie i bogactwo jej przeżyć.

^{66a} Sławińska. *Reżyserska ręka Norwida* s. 31.

Radość z powodu spotkania „istotnego męża” jest u Kleopatry tak wielka, jak jej cierpienie przy rozstaniu z Juliuszem, a zwłaszcza po jego śmierci. Miłość do Cezara i nienawiść do Rzymu osiągają u niej to samo apogeum siły. Dlatego postać ta najpierw wzrusza, potem głęboko niepokoi. W jej kobiecych poruszeniach jest subtelność, miękkość i patetyczny urok, gdy kocha, a przebiegłość, spryt, drapieżność i kokieteria, gdy udając miłość planuje zemstę za śmierć kochanka. W sumie rozpiętość jej tragicznych przeżyć jako kobiety i królowej sięga: od tkliwej tęsknoty, radości z zupełnego szczęścia do goryczy i niepokoju, rozstania, rozpacz, bólu, gniewu, poczucia zmarnowanego życia, fałszywej miłości i tragizmu. Taka koncepcja postaci łączy się oczywiście z ową „fatalnością historyczną”, która krzyżuje losy jednostek i świata.

Te wszystkie cechy oraz przeżycia, a także różnorodna gestyka i sposób chodzenia, bogactwo odcieni głosowych, zmienność kostiumu, urok fizyczny i zdolność fascynacji powodują, że Kleopatra nie jest postacią wyblakłą, statyczną, ulotną, ale dynamiczną, plastyczną teatralnie, „kobietą żywą” w Norwidowym znaczeniu.

*

Spośród wielu problemów związanych z wizją teatralną *Kleopatry* przybliżyliśmy przede wszystkim te, które wyraziście oddają zamysł inscenizacyjny Norwida⁶⁷. Pytaliśmy szczególnie o to, w jakim stopniu i w jaki sposób wprowadza poeta do utworu środki scenicznej ekspresji, czy świadomie nimi operuje i w jaki sposób uzyskują one wielorakie funkcje teatralne i dramatyczne. Kolejne partie analizy staraliśmy się zamykać wnioskami. Na tym miejscu więc dokonamy jedynie próby ich uogólnienia.

Omówione zabiegi Norwida świadczą o tym, że *Kleopatra* jest tekstem wyraźnie dla teatru tworzonym, pisanym dla sceny i to z wyjątkową znajomością nie tylko jej technicznych warunków. Celowość, sens użycia środków artystycznych, a zarazem logika rzeczywistości tragedii narzucają się tu nieodparcie, odsłaniając jej wielkie bogactwo teatralne i czyniąc ją atrakcyjnym tworzywem scenicznym.

Zwraca uwagę naprzód wielość elementów teatralnego wyrazu, które uwzględnia poeta w swojej wizji, oraz ich funkcjonalność. Są bowiem zawsze wielokrotnie „ogrywane” — i dramatycznie, i scenicznie — czy to biorąc udział w akcji bezpośrednio, czy wracając w konstrukcjach metaforycznych, rozszerzając perspektywy znaczeniowe utworu.

⁶⁷ Pominęliśmy tu m. in. problematykę czasu w *Kleopatrze*, z pewnością ważną dla teatralnej kondensacji tekstu i jego uogólnionej wymowy.

Ukazaliśmy, jak funkcjonalnie kształtuje poeta przestrzeń sceniczną; jak — z wielką świadomością teatralną — operuje rekwizytem, kostiumem, gestem i buduje sceny zbiorowe dając przyszlęmu inscenizatorowi gotowe rozwiązania sytuacyjne; jak umiejętnie nasycy utwór światłem, barwą i muzyką; w jak bogatej strukturze zamknął wreszcie postaci dramatu — konstruując atrakcyjne role aktorskie. I nigdy w swych zabiegach nie stosuje Norwid efektów teatralnych dla nich samych, ale umie je trafnie zespolić i złączyć z wymową sytuacji sceniczej.

Odnotować musimy także ważny udział słowa w wizualnym kształcie tragedii. Znakomicie współpracuje ono — bardzo często poprzez inscenizatorsko nośną metaforę — z innymi środkami scenicznego wyrazu, z gestem, zabudową sceny, kostiumem, rekwizytem, plastyczną konkretyzacją postaci; słowa przenoszą także szeroką skalę uczuć i przeżyć. Stale też widoczna jest troska poety o zaakcentowanie słów semantycznie ważnych oraz o brzmienie recytacyjne wypowiedzi. Służą temu precyzyjny zapis intonacji i natężenia siły głosu, specyficzna interpunkcja i grafika tekstu, kształt rytmiczny wiersza, a także użytek z pauzy, przemilczenia i dramatycznej ciszy. Z pewnością również rzeźbiarskie widzenie postaci oraz duża liczba „gestycznych obrazów” uteatralniają tekst *Kleopatry*.

Niewątpliwie jawi się nam tu Norwid-inscenizator, który przemyślał i wyrzeźbił na scenie cały dramat. Zarazem poprzez swoje zabiegi starał się wywołać w czytelniku wizję bliską swojej własnej, bo — jak wiemy — także recepcję czytelniczą przewidywał. Stąd silna teatralizacja tekstu, wyrażająca się m. in. w zatarciu granicy między uwagami pobocznymi a dialogiem. Kształt sceniczny dramatu jednocześnie służy jego naczelnej problematyce. Jest to relacja dwukierunkowa: zawartość myślowa utworu znajduje adekwatny wyraz w zamyśle inscenizacyjnym *Kleopatry*.

Wizja sceniczna poety pozwala także odczytać koncepcję tragedii. W oparciu o analizę wskazówek i postulatów Norwida sądzimy, że jego wyobrażenia inscenizacyjne idą w kierunku teatru monumentalnego, ogromnego. Takiego teatru wymaga koncepcja przestrzeni, jej ciągle rozszerzanie, operowanie wieloplanową sceną, wielość postaci, ich rozplanowanie, ruch sceniczny, obecność chórów, tłumów i wojska, sceny zbiorowe, efekty akustyczne, a szczególnie sfera znaczeń: wielka problematyka historiozoficzna wybiegająca uogólnieniem poza prezentowaną epokę, problem żywej i martwej kultury, zmierzchu cywilizacji i narodzin nowej epoki, problem fatalizmu historycznego i tragizmu jednostki, miłości zupełnej i zemsty. Tę uogólnioną i wielką problematykę wiąże Norwid z wizją teatralną wyraźnie apelującą o scenę mo-

numentalną. Tylko ona bowiem jest zdolna unieść i pomieścić owe wszystkie środki dramatyczne, którym poeta powierzył te szerokie kręgi znaczeń. Jednocześnie misteryjny, obrzędowy charakter utworu i połączenie w nim wizyjności ze specyficznym Norwidowym realizmem czynią z *Kleopatry* próbę teatru wielkiej syntezy.

Podajmy teraz próbę odniesienia pomysłu inscenizacyjnego Norwida przede wszystkim do kontekstu współczesnej praktyki scenicznej, gdyż ma ona zwykle większą władzę nad wyobraźnią dramaturgów, niż sądzimy. Nie rozwiąże to oczywiście problemu genezy pomysłu scenicznego *Kleopatry*, ale może wykazać, co w zamyśle i wyobrażeniach Norwida jest oryginalne, twórcze w stosunku do konwencji, a co należy do potocznej praktyki teatru europejskiego około lat 1850-1870 (głównie we Francji)⁶⁸.

Egzotyzm, temat orientalny, antyczny — to zjawisko modne i atrakcyjne w literaturze dramatycznej tego czasu. Powstały wówczas dziesiątki utworów związanych z tym tematem, zapewne będąc echem mnożących się od 2. poł. XIX w. prac archeologów i historyków. „Za inauguracyjną datę w zakresie tragedii *à l'antique* uchodzi — jak pisze I. Sławińska — rok 1843, narodziny *Lukrecji* Ponsarda, po której przyjdzie tegoż *Ulisses*, tragedia z chórami (1852)”⁶⁹. Czy zatem i Norwid uległ tej literackiej modzie pisząc *Kleopatę*? Przypomnijmy tu jednak jeszcze inne fakty. Genezą utworów sięgających do motywów antycznych nie było zazwyczaj autentyczne zainteresowanie ich autorów zamierzoną epoką czy głębsze artystyczne cele. Często pisano je okazjonalnie (np. *Aida* Verdiego), a przede wszystkim traktowano jako popisy erudycyjne mające rekonstruować i prezentować archeologicznie przeszłość. Antykwarskie kostiumy, rekwizyty, scenografia — wykonane zgodnie z zasadą *illusion, verité* czy, później, *realisme historique* — miały być świadectwem autentyczności epoki. Zgodne to było jednocześnie z romantyczną tendencją do widowiskowości. Już w 1822 r. Ciceri rekonstruuje antyczne forum w sztuce E. de Jouy *Sylla*⁷⁰. Gdy A. Dumas zechce ponowić swe sukcesy, uczyni to w spektaklu antycznym. Pisze więc sztukę *Caligula* (1837) i „aby oddać atmosferę utworu [...] zainteresował się archeologią, z furią zbierał wiadomości, gromadził notatki”. Nigdy zapewne nie troszczono się tak bardzo o „koloryt

⁶⁸ Próbę spojrzenia na *Kleopatę* Norwida — zwłaszcza w aspekcie „ciągu scenicznych gestów” — w kontekście współczesnego teatru europejskiego i jego głównych tendencji podjęła już I. Sławińska (*Reżyserska ręka Norwida* s. 32-35, 138-141).

⁶⁹ Tamże s. 138.

⁷⁰ Zob. M. A. Allevy-Viala. *Inszenizacja romantyczna we Francji*. Przełożył W. Natanson. Warszawa 1958 s. 99.

lokalny" w kostiumach i dekoracjach⁷¹. W latach 1840-1850 rekonstrukcja sceniczna antycznej archeologii — w imię prawdy i realizmu historycznego — przybiera postać niemal naukową. Wielki triumf w paryskim Odeonie odnosi *Lukrecja* Ponsarda, w której scenografia była „staranną kopią wewnątrz antycznych i wszystkich tych szczegółów »rzucających światło na epokę«, [odtworzonych] z dokładnością niejako archeologiczną”⁷². W r. 1844 odnotowujemy archeologiczną inscenizację *Antigone*, gdzie „zrobiono wszystko, by wskrzesić wygląd greckiej sceny”⁷³. Po obejrzeniu obrazów orientalnych *La Péri* (1843), w których ukazano Kair z lotu ptaka, Teofil Gautier pisze: „nie bardzo wiem, co mógłbym jeszcze zobaczyć jadąc tam osobiście”⁷⁴. Ta konwencja realizmu historycznego i sposób prezentacji antycznych tematów utrzymują się długo w praktyce teatrów⁷⁵. Odnotujmy tu działalność mecenarzy i prapremierę *Aidy* Verdiego (1871) — napisanej dla upamiętnienia ukończenia budowy Kanału Sueskiego oraz wzniesienia w Kairze gmachu włoskiej opery — o której inscenizacyjnym sukcesie Norwid z pewnością słyszał.

Zamysł inscenizacyjny Norwida mija się chyba wyraźnie z tą praktyką. To prawda, że napisanie *Kleopatry* poprzedziły wielostronne i rzetelne studia nad kulturą Egiptu i Rzymu. Nie wynikały one jednak tylko z ambicji erudycyjnych poety, ale z autentycznej fascynacji przeszłością i zostały przetworzone w wielkie parable historiozoficzne i poetyckie w wielu jego utworach. Bez wątplenia także korzystał Norwid przy pisaniu *Kleopatry* ze swej gruntownej wiedzy o Egipcie i Rzymie, ale wprowadził ją do utworu dyskretnie i z artystyczną równowagą dając w efekcie obraz sugestywny, ale nie przeładowany erudycją. Wiemy, że poeta dbał o odtworzenie tła obyczajowego konfrontowa-

⁷¹ Chodziło tu bowiem „o odtworzenie życia rzymskiego, rojącego się dokoła forum, jego świątyni, sklepów, jego »lupanaru«, najmniejszych »ciekawostek« antycznego miasta i jego najwspanialszych widowisk”. Tamże s. 145.

⁷² Tamże s. 175.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże s. 177.

⁷⁵ Por. D. Bablet. *Esthétique générale du décor du Théâtre. De 1870 à 1914*. Paris 1965 s. 18: Il doit [le décor] donner au drame sa couleur locale et historique. [...] En un siècle où l'ethnographie et l'archéologie prennent une importance croissante croissante, le décorateur, disciple de Viollet-le Duc, travaille comme un restaurateur de monuments historiques, il reconstitue les temps passés en s'appuyant sur l'histoire-date, sur le fait, l'anecdote et le détail. Il ne décèle pas les grands courants de la civilisation, il ne suggère pas l'atmosphère d'un paysage. Sa traduction est littérale. Il n'adapte pas, il ne choisit pas, il ne stylise pas. D'un style architectural, il ne perçoit ni le principe de base, ni la structure nécessaire, mais le détail ornemental”; zob. także Nostrand. *Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*. Paris 1934.

nych kultur; pewną precyzję historyczną widzimy w kompozycji scen związanych z ceremoniałem i obrzędem, w operowaniu rekwizytem czy kostiumem. Ale nie ma tu archeologicznej drobiazgowości, a *couleur locale* — odmiennie od obowiązującej konwencji — jest po prostu funkcjonalny! Bowiem te szczegóły tła obyczajowego nie są tylko w utworze dekoracją, ale są potrzebne zawsze dramatycznie i teatralnie — podporządkowane nie rekonstrukcji, ale władztwu problematyki, która w zamyśle poety pełni funkcję nadrzędną. Wierność i precyzja historyczna *Kleopatry* osiąga taki wymiar, jaki jest motywowany zawartością intelektualną dzieła. Trudno więc zamknąć utwór Norwida w ciasne ramy określić *tragedie scientifique* czy *tragedie archeologique*, które oznaczały jedynie powszechny w omawianym okresie pietyzm i realizm historyczny w odtwarzaniu przeszłości⁷⁶. Ta praktyka teatralna — jak wiemy — miała także wpływ na inscenizację dramatów Szekspira w Anglii w latach pięćdziesiątych XIX w. Poeta mógł widzieć wówczas takie spektakle w Princes Theatre Charlesa Keana czy w Drury Lane Samuela Phelps'a⁷⁷. Z pewnością też słyszał Norwid o inscenizacjach historycznych księcia Jerzego z Meiningen, które zyskały rozgłos w całej Europie. Przypomnijmy, że prace nad *Juliuszem Cezarem* (1870) — prowadzone równocześnie z rzetelnym poznawaniem epoki — trwały tam dwa lata!⁷⁸

W ten sposób zaznacza się i opozycja Norwida w stosunku do ówczesnych tendencji parnasizmu. Trafnie ujmuje to przeciwstawienie M. Żurowski:

Mimo typowej dla całego kierunku troski o precyzję i plastykę opisu, archeologiczną dokumentację i koloryt lokalny, unika on przeładowania historycznymi detalami oraz natężenia barw. Jest, w sposób charakterystyczny dla tego poety, monumentalny i uduchowiony⁷⁹.

Twórczy stosunek Norwida do obiegowej konwencji widoczny jest w ujęciu także innych elementów. Wróćmy jeszcze na moment do *Aidy*.

Warunkiem zamówienia »scenariusza tego egipskiego komunału epoki« było libretto oparte na tematyce związanej z historią egipską, dające szerokie możliwości dla efektownego wystawienia, dekoracji, muzyki, baletu — jak dla Wielkiej Opery Paryskiej⁸⁰.

I tak jest w rzeczywistości. Stosunki panujące w państwie faraonów,

⁷⁶ Por. także spostrzeżenia J. Sławińskiej (*Reżyserska ręka Norwida* s. 139).

⁷⁷ Por. tamże s. 138 oraz A. Nicoll, *Dzieje teatru*. Warszawa 1959 s. 175-180; A. Dubeux, *Les traductions françaises de Shakespeare*. Paris 1928 s. 37.

⁷⁸ Zob. W. Brumer, *Meiningeńczycy*. „Scena Polska” R. 14:1937 z. 1/4 s. 158.

⁷⁹ „Lepszy od Szekspira?” W: Program Teatru Narodowego w Warszawie do *Kleopatry* C. Norwida. Warszawa 1967 s. 14.

⁸⁰ S. Prószyński, „*Aida*” J. Verdigo. Kraków 1958 s. 31. Mała Biblioteka Operowa. T. 13.

wojny i fabuła miłosna są tu tylko pretekstem do pokazania egipskich krajobrazów, strojów, obrzędów, obyczajów i wykwintu farańskiego dworu. Co krok napotykamy ogromne sceny operujące nie tylko tłumami, ale wprost masami ludzkimi. Co chwilę też faraon ukazuje się w przepychu dworu, w dymie kadzideł, przy spełnianiu rytualnych modlitw i tańców, w otoczeniu wojska i poddanych. Wszystko to przedstawiono na tle licznych świątyń, pałaców i piramid. Wspaniałe dekoracje i kostiumy wykonano w Wielkiej Operze w Paryżu według projektów egiptologa Mariette'a⁸¹. Przepych inscenizacyjny w przedstawieniach *Aidy* stanie się obowiązującą praktyką teatru do końca XIX⁸² w. Zresztą od początku romantyzmu towarzyszył tematowi orientalnemu w teatrze. Już w 1825 r. pisano o przedstawieniu Pichata *Léonidas*, że „nigdy nie widziano w Teatrze Francuskim takich dekoracji, kostiumów i inscenizacji. Przy podniesieniu kurtyny przed każdym aktem krzyczano i tupano z zadowolenia”⁸³. W 1832 r. w przedstawieniu *Dick-Rajah* przesuwali się przed oczami widzów „wszystkie orientalne sceny *Tysiaca i jednej nocy*”, na scenę wprowadzono nawet słonie⁸⁴.

Zobaczymy jeszcze, jak wówczas wystawiano *Antoniusza i Kleopatę* Szekspira. Na wstępie warto zaznaczyć, że już w „Przedmowie” do *Cromwela* W. Hugo „oczerniał (implicite) dzieła Szekspira [...] za przepych sceniczny, którego wymagały”⁸⁵. R. Dybowski wspomni o dochodzącej do przesady w przepychu dekoracyjnym wystawie dramatów szekspirowskich jeszcze na berlińskiej scenie Reinhardta⁸⁶.

Antoniusz i Kleopatra jest tragedią i scenariuszem. Można wybierać tragedię albo scenariusz. „Dziewiętnastowieczny teatr — pisze Jan Kott — wybierał scenariusz z żywymi obrazami. Kleopatra wachlowana przez niewolnice płynęła w łodzi w ramionach Antoniusza”⁸⁷. Tak zaś relacjonował spektakl Henryk Sienkiewicz:

Przedstawienia *Antoniusza i Kleopatry*, w Anglii i Ameryce należą do najefektowniejszych pod względem dekoracyj. Po podniesieniu zastony

⁸¹ H. Swolkień. *Verdi*. Kraków 1963 s. 236 n. Verdi indaguje listownie autora libretta i egiptologa Mariette'a w sprawie danych historycznych, geograficznych i zwyczajów w starożytnym Egipcie; interesuje się bronią, instrumentami muzycznymi (tamże s. 240).

⁸² S. Peplowski (*Teatr Polski we Lwowie 1780-1881*. Lwów 1889 s. 380 n.) notuje taki np. opis przedstawienia *Aidy* w polskim teatrze w 1876 r.: „Wystawa opery przewyższała wszystko, cokolwiek Lwów dotychczas miał sposobność oglądać. Dekoracje i kostiumy uderzyły ścisłością historyczną, bogactwem i malowniczością”.

⁸³ Allévy-Viala, jw. s. 100 n.

⁸⁴ Tamże s. 142.

⁸⁵ Tamże s. 106.

⁸⁶ *William Shakespeare*. Kraków 1927 s. 333.

⁸⁷ *Szkice o Szekspirze*. Warszawa 1961 s. 307.

między aktem pierwszym i drugim widać przepyszny obraz Antoniusza i Kleopatry na złotej łodzi o purpurowych żaglach. Nubijscy żeglarze trzymają w ręku srebrne wiosła, grupy dziewic przybranych w bieli, grają na harfach, tetrakordonach i syrynskach. Kleopatra, w postaci półleżącej, wspiera rozmarzoną głowę na purpurowych łańdżach togi Antoniusza, zakochaną zaś parę otaczają czarne dziewice wachlujące ją długimi wachlarzami z piór strusich. Rozkwitłe kwiaty lotosu, w dali palmy, piramidy i sfinksy dopełniają obrazu⁸⁸.

Powyższe przykłady świadczą, jak sądzimy, o tym, że sztuki o tematyce egipskiej, orientalnej, antycznej były przede wszystkim pretekstem do prezentowania efektów scenicznych, osiągalnych dzięki technicznym możliwościom romantycznej sceny i odpowiadających zapotrzebowaniu oraz gustom publiczności. Tym samym przytłaczający przepych dekoracji, kostiumów i efektów teatralnych odsuwał tekst na dalszy plan. Norwid nie dąży oczywiście do uatrakcyjnienia egipskiego tematu, który — jak wyznaje — podjął po Szekspirze. Wizja inscenizacyjna poety odbiega daleko od tej potocznej praktyki teatru. Wykazaliśmy, co prawda, że sceny zbiorowe mają w *Kleopatrze* widowiskową plastyczność, ale nie odsuwają one tekstu z pola widzenia, przeciwnie, ich obecność motywowana jest potrzebami problemowymi dramatu. Przeciwwstawia się więc Norwid wyraźnie przepychowi i przerostom romantycznych inscenizacji, specyficznej dla tego czasu widowiskowości w sensie wielości efektów scenicznych i tricków maszynierii, które — często nie mając związku z wymową dramatu — istniały same dla siebie, ciesząc przede wszystkim oko widza⁸⁹. Z tej tendencji do widowiskowości trudno było wyzwolić się teatrowi prawie do końca XIX w. Jeszcze w 1882 r. w Teatrze Francuskim E. Perrin nadał dramatowi *Król się bawi* oprawę tak wystawną, jakiej sztuka ta nie miała nawet na prapremierze⁹⁰. Jednocześnie włączył się Norwid w ostrą krytykę sztuk *à spectacle*, która — zapoczątkowana przez Charlesa Maurice'a, Julesa Janina i Théodora Banville'a — toczyła się we Francji prawie do końca XIX stulecia.

Zaznaczmy teraz krótko oryginalność lub zbieżność pomysłu Norwida z praktyką teatru w zakresie kilku szczegółowych elementów jego wizji.

Norwid przeciwstawia się — na przykład — romantyzmowi w koncepcji postaci (kreując je na atrakcyjne role teatralne, ale zrywając

⁸⁸ *Dzieła*. Wyd. zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego. T. 51. Warszawa 1951 s. 11 n.

⁸⁹ Por. Bablet jw. s. 5-45; *Encyclopédie du théâtre contemporain*. Vol. 1: 1850-1914. Paris 1957; Nicoll, jw.

⁹⁰ Allévy-Viala, jw. s. 195.

z teatrem gwiazdorstwa; wszystkie postaci są ważne dla problematyki utworu)⁹¹; w kształtowaniu gestyki miłosnej (oszczędnej, bez melodramatycznych akcentów)⁹²; w ogrywaniu rekwizytu (jest on zawsze funkcjonalny, reprezentatywny i posiada zarazem walor teatralny). Przestrzeń sceniczna i koncepcja zabudowy sceny są nie tylko — jak w omawianym okresie — opisem czy ilustracją miejsca zdarzeń bez związku z organizacją dramatyczną utworu⁹³ — ale ujawniają świat wewnętrzny postaci, to czym żyją i o czym myślą.

Jednak potoczna praktyka teatru zaciążyła, jak się zdaje, w pewnym — choć niewielkim — stopniu na wyobraźni poety. Liczne sceny zbiorowe nawiązują niewątpliwie do romantycznej konwencji operowej, ale motywowane są potrzebami problemowymi dramatu; w ich układzie nie ma też bezwzględnej sztywności czy symetrii. Architektonicznie pomyślana zabudowa sceny przeznaczona chyba była do realizacji malarskiej na kulisach, co w interesującym nas okresie było jeszcze powszechną praktyką sceniczną⁹⁴. Nawiązuje do niej także obecność w utworze takich zjawisk, jak kometa, luna czy zorza poranna. Wiek XIX, jak wiemy, to okres różnorodnych eksperymentów w zakresie oświetlenia, a wynalezienie — na przykład — dioramy przez Daguerre'a i zastosowanie gazu otwarty przed teatrem, nieosiągalne przedtem środkami malarskimi, możliwości wywoływania naturalistycznych efektów luministycznych i kinetycznych. Za pomocą światła naśladowano wówczas prawie wszystkie zjawiska przyrody⁹⁵. Łączą Norwida z romantyzmem milczenie i operowanie ciszą dramatyczną, ale trudno byłoby znaleźć wówczas autora, który by w taki sposób, jak autor *Kleopatry* przetransponował ciszę na scenę i oddał

⁹¹ W *Kleopatrze* jest ponad 30 postaci i nie ma wśród nich komparsów czy statystów. Zawsze też wyróżnia je Norwid spacją, zarówno w dialogach, jak i w tekście pobocznym. Nawet pozornie drugoplanowe postaci mają własne i bogate życie sceniczne i „okazują się jednak — jak pisze I. Sławińska — konieczne dla nasycenia utworu miąższem historycznym, kolorytem orientalnym, dla stworzenia tła płaszczyznowego, nade wszystko zaś tła kulturowego dla *Kleopatry* i Cezara” (*Reżyserka ręką Norwida* s. 27).

⁹² I. Sławińska stawia interesującą tezę o zbieżności Norwidowej troski o brzmienie recytacyjne słowa i jego intonację oraz jego koncepcji postaci — zwłaszcza ze względu na ich rzeźbiarskie widzenie, oszczędność gestu i ruchu — z grą Rachel (tamże s. 141).

⁹³ Por. Bablet, jw. s. 19: „Si le décor reproduit le lieu du drame, il n'en jaillit pas et influe pas sur son déroulement. Le lieu est un témoin. Le décor est une description et une illustration. Il y a rupture”.

⁹⁴ Por. Nicoll, jw.; Allévy-Viala, jw.; P. van Tieghem. *Technique du théâtre*. Paris 1969.

⁹⁵ Por. Nicoll, jw.; Allévy Viala, jw.; *Enciclopedia dello spettacolo*. T. 8. Roma 1961 col. 1390.

ją takimi środkami wyrazu. Twórczy stosunek poety do konwencji wyraża się np. w takich szczegółach, jak użycie wypowiedzi *à parte* (występujących zaledwie kilka razy i to dla dopowiedzenia bardzo ważnych kwestii)⁹⁶ czy *changement à vue* dekoracji, której właściwie nie ma. Poeta bowiem dla każdego aktu daje jedną propozycję zabudowy sceny, uzupełniając ją tylko odpowiednimi rekwizytami w trakcie kolejnych odsłon czy uwidaczniając widzowi wcześniej zasłonięte elementy zabudowy przestrzeni (amfiteatr).

Na koniec chcielibyśmy podkreślić dwie sprawy: oryginalność Norwida w potraktowaniu obiegowego tematu *à l'antique*, polegająca przede wszystkim na nasyceniu utworu historiozoficzną głębią i jej uogólnieniu⁹⁷, oraz fakt, że wszystkie wprowadzone przez poetę elementy ekspresji teatralnej — zarazem wielofunkcyjne i w różny sposób „ogrywane” — służą tym koncepcjom historiozoficznym, poetyckiej koncepcji tragedii. I to jest, naszym zdaniem, najwyższe osiągnięcie poety.

I dlatego też właśnie *Kleopatra* Norwida to partytura niewątpliwie trudna, wymagająca w realizacji wielkiego wysiłku i autentycznego zaangażowania ludzi sceny. Ale z pewnością utwór ten stać się może tragedią na miarę naszych czasów, obchodzącą widza żywo swą teatralną i intelektualną zawartością. Tu jednak głos zabrać muszą teatry.

⁹⁶ Np.:

EUKAST

(na stronie i z głębi sceny)

Nasz cały Egipt jedną teorią jest zawsze!

CINNA

(na stronie)

Praktyką — Rzym...

(a. II, sc. 1)

Znaczyć można również, że Norwid odczuwał w jakiś sposób zjawiska estetyczne jego epoki. Na przykład ciągle refleksy światła i barw w widzeniu postaci i obrazach metaforycznych czy gestycznych oraz operowanie światłocieniem przywołują echa *correspondance des arts* Delacroix (zob. G. Sand. *Impressions et souvenirs*. Paris 1873 s. 79-90; J. Starzyński. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa 1965), a ciągle nakładanie się wrażeń słuchowych i wzrokowych w dialogach — teorię wszechsztuki Wagnera.

⁹⁷ Norwid stwierdził, że w jego epoce „serio uważając pełnej dramy nie ma”; pisząc *Kleopatru* chciał chyba wypełnić tę lukę w literaturze i teatrze (zob. Wstęp do *Kleopatry i Cezara* s. 9).

LA FORME THEATRALE
DE CLEOPATRE ET CEZAR DE CYPRIAN CAMILLE NORWID

R é s u m é

Ecrité dans les années précédant immédiatement la fin de l'activité créatrice de Norwid (en 1872) la tragédie historique *Cléopâtre et César* devint sans aucun doute la somme des expériences intellectuelles et artistiques, ici principalement théâtrales, du poète. Il l'appela en effet sa „tragédie bien-aimée”, il soulignait fréquemment ses valeurs scéniques, il dit enfin directement que *Cléopâtre* a été écrite „pour la scène et selon ses exigences techniques — construction archipuisante!! vraiment!-”; de plus, il l'opposait sciemment à *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Cependant le drame attendit plus d'un demi siècle avant d'être porté sur scène (1933) et aujourd'hui encore — disqualifié par les critiques à cause du manque de la théâtralité précisément — il demeure constamment absent du répertoire des théâtres polonais. C'est la raison pour laquelle l'auteur de la présente étude crut intéressant de revenir au texte et de le confronter avec les dires du poète.

Quelles sont les preuves que Norwid apporte à l'appui de son jugement sur la théâtralité de son texte, quels sont les signes dramatiques de cette „archipuisante construction”; comment imaginait-il la représentation de son oeuvre sur scène; quelles fonctions remplissent les éléments formant l'ensemble théâtral de l'oeuvre, abandonnés à la perception visuelle et auditive; quels sont les buts, les tâches qu'il attribue à ce sujet au théâtre, qu'il pose à l'acteur, au metteur en scène, au scénographe? — voilà les questions auxquelles nous entendons répondre et qui déterminent l'aspect méthodologique de la partie analytique de l'article. L'auteur y examine: la conception et le processus de la formation de l'espace, le décor, son coloris, les accessoires, la musique, les effets et les signes acoustiques, les reflets de couleur, la lumière, les scènes collectives et celles de groupes humains, le mouvement scénique, la conception des personnages en tant que rôles scéniques, leurs costumes, gestes, mimique, leur façon de parler, de se mouvoir sur scène, le problème des entrées et des sorties, la richesse de leur vie scénique, l'éventail de leurs caractères, possibilités et sentiments, le problème du langage enfin, de son inscription graphique, intonation, des „images gestuelles” et de la métaphore théâtralement imprégnée.

L'analyse de ces éléments accuse la théâtralité de l'oeuvre et démontre la richesse de la vision scénique de Norwid dans laquelle le contenu de pensée trouve toujours l'expression adéquate.

La deuxième partie de l'article essaie d'examiner la forme théâtrale de l'oeuvre en relation avec le théâtre qui lui est contemporain (théâtre français surtout) et particulièrement dans le contexte de la pratique de la scène, souvent plus impérieuse pour l'imagination des écrivains dramatiques que nous ne sommes disposés à le croire. Ainsi p.ex. la confrontation avec les représentations romantiques d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare et avec le scénario d'*Aïda* de Verdi (cliché égyptien de l'époque) permet de délimiter ce qui est original dans la pensée du poète et ce qui appartient à la pratique courante de théâtre de l'époque.

Norwid s'oppose — *exempli gratia* — au romantisme dans la conception des personnages (créant des rôles de théâtre intéressants mais abandonnant le théâtre de vedettes), dans la formation des scènes d'amour (la convention tapageuse des mélodrames lui est tout à fait étrangère à ce sujet), par le refus des accessoires communément admis (chacun d'eux a chez lui une motivation réaliste, dramatique et mé-

taphorique et est en plus doté d'une valeur théâtrale). L'espace scénique (et l'arrangement de la scène) n'est pas uniquement — comme c'est souvent le cas dans le romantisme — la description ou l'illustration de l'endroit où se passent les événements; il reste directement liés aux personnages, il révèle leur vie intérieure, ce qu'ils sont, ce qu'ils pensent. Rien dans cette pièce qui témoignerait de l'exagération romantique dans la mise en scène, point d'effets de théâtre qui n'auraient rien de commun avec le texte fréquents dans les oeuvres abordant la couleur orientale. *Cléopâtre* ne saurait être nullement appelée „tragédie scientifique” ni „tragédie archéologique”. Il y a dans l'oeuvre une grande précision historique dans la description du cérémonial égyptien ou dans l'emploi des accessoires, cependant la fidélité historique de *Cléopâtre* est uniquement en fonction de la problématique de l'oeuvre. Elle rejoint la grande tragédie romantique par ses moments de silence, par la façon d'utiliser dramatiquement le silence; les reflets des lumières et des couleurs dans la conception des personnages et dans les tableaux métaphoriques font penser à l'idée de la correspondance des arts de Delacroix; de nombreuses scènes collectives rappellent sans aucun doute la convention romantique de l'opéra, elles sont cependant motivées par les besoins du drame.

Norwid semble être le plus original dans la façon dont il use du thème „à l'anti-que”, exploité fréquemment par le romantisme. Il donne en effet le drame de la rencontre de deux cultures, celle d'Egypte et celle de Rome, et la tragédie de l'individu engagé dans ce drame; il imprègne son oeuvre de la profondeur historiosophique, formulant les questions qui touchent la culture vivante et la culture morte et il dépasse, dans une généralisation poétique, les problèmes de cette époque lointaine; il révèle enfin la grande problématique de l'homme et de l'amour. Norwid s'oppose donc aussi bien au drame qu'au théâtre historique du romantisme.

Cléopâtre de Norwid constitue incontestablement le sommet de la création théâtrale du poète et peut devenir une tragédie capable d'intéresser par son contenu intellectuel et théâtral. Mais ceci est déjà l'affaire des hommes de théâtre.