

ROLA OBRZĘDOWOŚCI W KLEOPATRZE NORWIDA

Znaki i gesty jako współczynniki słowa\*)

»Ukochana tragedia« Norwida doszła do nas niedokończona czy też uszkodzona przez zaginięcie części rękopisu i mimo rozgłosu po wydrukowaniu w *Chimery* w r. 1904 pozostała dotąd niezrozumiana i niedoceniona jako dzieło sceniczne, o czym świadczą wypowiedzi badaczy i krytyków literackich od Krechowickiego i Jellenty poczynając (r. 1909) aż do współczesnych jak Wyka, Pigoń czy ostatnio J. Górski<sup>1)</sup>.

---

\*) Jest to część rozdziału przygotowywanej monografii o Kleopatrze Norwida.

<sup>1)</sup> Patrz A. Krechowicki *O Cyprianie Norwidzie*, Warszawa 1909, C. Jellenta *Cyprian Norwid, Szkic syntezy*, Stanisławów 1909, St. Pigoń *Wśród twórców*, Kraków 1947, str. 374, K. Wyka *Starość Norwida*, *Droga* 1933 nr 11, J. Górski *Norwid, Życie i myśl* 7/9, 1952.

Przypuszczenie o zaginięciu części rękopisu opieram na dwóch wzmiankach w korespondencji Norwida, wskazujących raczej na to, że była ukończona. W liście do Bohdana Zaleskiego z 19/IX 1872 pisze: „Brakuje mi pół ostatniego aktu do mojej ukochanej tragedii, którą po Shakespearze długo wahałem się pisać”. Cyprian Norwid *Pisma do dziś odszukane*, Wyd. Z. Przesmyckiego, Warszawa t. VII cz. II, str. 209.

A w liście do Bronisława Zaleskiego z r. 1874 pisze z powodu wiadomości o projekcie zbiorowego wydawnictwa na fundację Goszczyńskiego. „Niech zakupią ode mnie moją tragedję *Kleopatę* która podobno, że jest jedyna dotąd w literaturze Polskiej-wiesz albowiem zapewne, iż we wszystkich literaturach jest Kleopatra różnowzględnie tragizowana”. *ibid* str. 305.

Jak wytłumaczyć to w połączeniu z datami, którymi w rękopisie jest opatrzony każdy akt: Akt I-187... Akt II-1875, Akt III-1878(?). Następują się dwa przypuszczenia: albo w liście z r. 1874 pisał poeta o możliwości

Wyjątek stanowi komentarz W. Horzycy do prapremiery i jedynej inscenizacji *Kleopatry* we Lwowie r. 1933. Horzyca widzi w niej największe dzieło poetyckie w latach 1860 - 1890 i zdaniem jego ten »wspaniały tors dramatyczny« odznacza się »niespotykanym gdzie indziej u poety realizmem oraz klasycyzacją budowy dramatycznej«. Mimo to komentarz Horzycy idzie raczej po dotychczasowej linii interpretacji historiozoficznej, nie dając właściwie dokładniejszego pojęcia o charakterze inscenizacji, o wydobytych z utworu wartościach scenicznych. Nowe spojrzenie Horzycy ujawnia się w podkreśleniu wielkiej aktualności tragedii<sup>2)</sup>. Nie zbadano więc dotąd samego świata dramatycznego i teatralnego *Kleopatry*, która jak stwierdza Norwid była pisana »dla sceny i wedle jej technicznych warunków«<sup>3)</sup>. Tą stroną dramatycznej twórczości Norwida zajęła się tylko w pewnej mierze Z. Szmydtowa w stosunku do *Krakusa* i *Wandy*<sup>4)</sup> a przede wszystkim w stosunku do komedii prof. I. Sławińska w monografii *O komediach Norwida*, która ukazuje ten dział twórczości poety w zupełnie nowym świetle. Znajdujemy tam syntetyczny rozdział – »Dojrzewanie koncepcji dramatycznej«, wykazujący, że właściwie Norwid pierwszy u nas doszedł do zrozumienia bliskiego pokrewieństwa tragedii i komedii, które »Jedną i też samą prawdę przedstawiały«, tylko pierwsza »w jej charakterze mistycznym«, druga – w jej stronie obyczajowej. »Pierwsza – Ideał, druga – realizację Ideału i jej zdrożności krzywe«<sup>5)</sup>. I. Sławińska stwierdza, że w dalszej ewolucji twórczości dramatycznej Norwida – ku realizmowi, »mistyczny« charakter

---

zakupienia jeszcze niedokończonego utworu, który w najbliższym czasie wykończyć zamierzał, albo wykończył go, ale ciągle jeszcze uzupełniał, poprawiał i przerabiał. Świadczą o tym kartki z nowym tekstem, które naklejał na tekst dawny oraz notatki na luźnych kartkach a nawet świątkach papieru dotyczące niedochowanych scen Aktu III.

<sup>2)</sup> W. Horzyca *Komentarz do Kleopatry Scena lwowska 1933/34* z. 3.

<sup>3)</sup> Wspomniany (prz. 1) list do Bohd. Zaleskiego.

<sup>4)</sup> Z. Szmydtowa *O misteriach C. Norwida*, Warszawa, 1932.

<sup>5)</sup> *Pism zebranych* t. F./str. 123.

pierwszych tragedii — *Wanda*, *Krakus*, *Zwolon* — zaciera się, powstaje »nowy typ tragedii, do których należą *Fyrtej* i *Kleopatry*,\* już bez »mistycznego« wkładu lecz o rozszerzonej problematyce socjalnej-cywilizacyjnej. Dojrzewająca w tej epoce koncepcja wysokiej komedii wywiera wpływ na tragedię, pociąga ją ku sobie, wyciska na niej swe piętno«<sup>6)</sup>. Stwierdzenie to, w zasadzie ogromnie trafne należałoby, jak sądzę, nieco zmodyfikować w stosunku do *Kleopatry*, w której »misticzizm« znajduje wyraz mocny choć zupełnie odmienny niż we wcześniejszych tragediach. Płynie nurtem głęboko ukrytym pod zasłoną historycznego realizmu i archeologicznej ścisłości szczegółów obyczajowych. Wyraża się w obrzędowości *Kleopatry*. Teatr dla Norwida to teren przecięcia się spraw boskich i ludzkich w działaniu i słowie o charakterze liturgicznym. Solennosc, obrzędowość teatru podkreślają wypowiedzi w samej *Kleopatrze* i w *Aktorze*, którego druga redakcja powstawała współcześnie:

*Jerzy*: Miałem, że nie okropność wystąpienie ustala  
 Lecz solennosc: a nią się dzisiaj nie obchodzą.  
 Bezaolenna okropność jest jak zbrodnie owe  
 W miastach wielkich, gdzie nieraz wytoki sądowe  
 Należą do widowisk... Teatr ile wiemy  
 Jest atrium spraw niebieskich — i stąd go tak zwiemy.  
 (Akt II sc. 1)

Wprowadzie Gotard, który jest drugim porte-parole autora, prostuje i uzupełnia zaznaczając: »...Bo jest potoczność, bez niej nic by nie urosło«, jednak w odniesieniu do tragedii wypowiedź Jerzego ma większą wagę i całkowicie harmonizuje ze słowami Kalligiona w *Kleopatrze*:

...Tragedye!  
 Zaisze, że jest boską i że jest obrzędną...  
 Jak była na początku swego na świat przyjścia,  
 Zawsze ona wyjątkiem, plorunem Olimpu. (Akt I sc. 5)

I nieco później: ... Tragedya

I Wojna! ręka w rękę, ja i dwie tanecznicze  
 Obrzędowe solennie do przeznaczeń władz (ib.)

<sup>6)</sup> I. Sławińska *O komediach Norwida*, Lublin 1953, str. 12.

W niniejszych rozważaniach pominięte zostanie to, co w słowach tych dotyczy pojęcia tragizmu, zajmiemy się zewnętrzny wyrazem, właśnie ową »solenną« obrzędowością, która obejmuje zarówno urzędowy dworski i religijny ceremonial jak zindywidualizowany, czasem świadomy i celowy, rzadziej demaskatorski gest bohaterów tragedii.

W. Borowy wskazuje na to, że główną różnicą w ujęciu tematu Kleopatra-Cezar u Norwida a Szekspira jest inne potraktowanie tła historyczno-obyczajowego: angielski dramaturg »daje dramat kilku wielkich indywidualności, wieszanych w sprawy historyczne, Norwid ukazuje nam przede wszystkim ciśnienie tradycji, obyczajów, wierzeń, interesów politycznych, socjalnych itd. - zarówno na masy jak i na wielkie jednostki«<sup>7)</sup>.

Ten nacisk tradycji jest szczególnie silny w obrazie Egiptu i jego przedstawicieli, znacznie słabszy, choć nie pominięty w charakterystyce Rzymu a głównie Cezara, który swą potężną indywidualnością sam niejako tradycję zapoczątkowuje.

Kleopatra »czarowna sfinksów królowa« jest przede wszystkim wykwitem tradycji tysiącleci, czuje na sobie jej ciężar i daremnie próbuje się od niego wyzwolić; dlatego twórcza siła Cezara tak ją żywiołowo pociąga. Około Kleopatry obraca się więc głównie krąg motywów obrzędowych. Jeszcze przed powstaniem pierwszych zarysów tragedii poeta opisując w liście do marszałkowej Kuczyńskiej wystawę - »ekspozycję« w r. 1867 w Paryżu, ze szczególnym przejęciem opowiada o spotkaniu w tunizańskiej kawiarni dziewczyny »niesłuchanie do Kleopatry podobnej... - Całą archeologię profilów czytam na tej twarzy i w tych ramionach i gestach. Coś Fenickich księżniczek i coś Faraońskich 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«. (czerwiec 1867/16<sup>8)</sup>).

Czyż to nie portret późniejszej bohaterki tragedii? Każdy jej ruch, mimika, słowo - to echo minionych epok, ale jest

<sup>7)</sup> W Borowy *Główne motywy w poezji Norwida, Zeszyty Wrocławskie*, 1940, str. 28

<sup>8)</sup> T. VII cz. II str. 80.

w niej i życie indywidualne, któremu też dał poeta zewnętrzny wyraz i dła tego uderza w Kleopatrze dwoistość, określona funkcją »królowej« i »kobiety«. Pierwsza jest spadkobierczynią długiego ciągu wieków, ma powagę hieratycznych posągów egipskich i tajemniczość sfinksovą, druga wzrusza początkowo czarem bezbronności i smutku a potem niepokoi namiętnością, ukrytą pod pozorami dworskiego wykwentu i dostojności monarszej.

Cezar jest bardziej jednolity, gdyż wyraża przede wszystkim swój własny geniusz, wyznaczający ludom nowe drogi, ale i w nim jest rozdarcie, które poeta oznaczył słowami »konsul«, Juliusz albo Cezar. Kleopatra - kobieta, mówiąc o kochanku, nazywa go imieniem lub nazwiskiem, Królowa - o przedstawicielu Rzymu mówi »konsul«.

Te dwie czołowe postaci wyposażone są najbardziej skomplikowaną wymową gestów, towarzyszy ich »grze« najwięcej znaków, inne wyobrazają głównie spełnianą przez siebie funkcję społeczno-historyczną: Eukast to skostniałość tradycyjnego ceremoniału, Szechera - mądrość ludu egipskiego, Rycerz - to żołnierska wierność, której przeciwstawiona jest pseudo-wierność, samochwalstwo i służalczość Hera - rycerza nowej, »praktycznej epoki«.

Aby nie rozbijać całości obrazów, nie będę wprowadzać ściślego rozróżnienia pomiędzy gestem czysto ekspresywnym (np. odwrócenie się Cezara na widok głowy Pompejusza), zwykłym ruchem biologicznym (wchodzi, siada) a czynnością, skierowaną celowo ku pewnym przedmiotom (żołnierz ustawia krzesło na łwiej skórze). Granica pomiędzy nimi jest płynna w ogóle a u Norwida szczególnie.

Przyjrzyjmy się nieco dokładniej zespołowi znaków i gestów, związanych z egipskim rytuałem religijnym i dworskim (wobec kultu faraonów jako synów bogów są one ściśle zespolone) z punktu widzenia ich funkcji w utworze, sięgając tylko sporadycznie do wiadomości archeologicznych.

Malując dwór egipski z końca epoki Ptolemejskiej, Norwid nadał mu raczej rysy epoki wcześniejszej; kiedy jeszcze silny

był teokratyczny charakter państwa, kiedy, faraon<sup>9)</sup> był władcą a jednocześnie kapłanem, uprawiającym kult bogów - przodków w imieniu własnym i wszystkich Egipcjan, Kleopatra bowiem występuje w roli królowej i kapłanki a jednocześnie istoty wyższej, odbierającej oześć należną bóstwu.

Rycerz stając przed monarchinią tak mówi:

Księżno przed której stopą upadam, i jeśli  
Słowem jeno, nie czołem, to wedle wygłoszeń  
Z wysokości przez usta wasze zalaconych:  
By zbrojny mąż nie kłonił pancerza na ziemię. (Akt I sc. 1)<sup>9)</sup>

Wyrazem wyjątkowej łaski jest danie przez królową palca do pocałowania<sup>10)</sup>. Niedostrzeżenie cienia przechodzącej królowej jest przewinieniem, obrazą majestatu, za którą Faleg-Mun i Ganimedion zostają pociągnięci przed sąd królowej, bardzo zresztą dla nich łaskawy.

Motyw cienia ma tak ważne znaczenie w tragedii, że wypadnie dłużej się nad nim zastanowić. Egipcjanie, jak wiadomo, wyróżniali w człowieku pięć elementów: ciało, sobowtóra (inaczej ciało astralne), cień, duszę i imię. Cień był więc czymś należącym do istoty człowieka. Dlatego Kleopatra po zgonie Cezara czuje jakby kurczenie się swojej istoty, redukowanie się do cienia i ten swój stan aktualny przenosi nawet na wspomnienia o chwilach wspólnie spędzonych z ukochanym:

Juliusz i Kleopatra trwali jeszcze z sobą,  
Jak dwoje bytów żywych, lecz z kobietą Cezar  
Już był jak posąg z cieniem rzuconym na piasku (Akt III sc. 1)<sup>11)</sup>.

---

<sup>9)</sup> Poddani mieli obowiązek padać na twarz przed faraonem jak przed bóstwem. Zarządzenie Kleopatry świadczy o przystosowaniu rytuału dworskiego do nowych potrzeb. A. Moret *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*, Paris 1908 pisze, że kult faraonów jako bogów zaniknął dopiero dzięki chrześcijaństwu, ale zaznacza, że pewne zmiany zaszły już w epoce Ptolemeuszów str. 32.

<sup>10)</sup> Np. ss. 1 Aktn III — nagrodzenie Eros za zdobycie skóry Iwa a potem Rycerza niby na znak przebaczenia, że niezbyt pooblebnie mówił o Antoniuszu, a właściwie w podziękę za tę opinię.

<sup>11)</sup> K. Wyka *Cyprian Norwid Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, P. A. U. str. 7 inaczej te słowa interpretuje.

Dlatego też Kleopatra szuka ludzi, którzy mieli jakiś kontakt z Cezarem i przez to uzyskali niejako uczestnictwo w jego życiu i na nich przelewa część swego uczucia. O rzekomej miłości do Antoniusza tak mówi:

Marek Antoniusz może istotnie rachować  
Na miłość moją — nie on! lecz sam Brutus nawet  
Byłby mi może... (zakrywa oczy w łzach obfitych):  
Brutus byłby miłym:

On chociaż cień Cezara widział pod Filippil... (Akt III sc. 1)

Późniejsze słowa Kleopatry są dowodem coraz większego odrywania wyobrażenia cienia od konkretnego fizycznego, uduchowienia motywu:

...Wielkiego męża cień na ziemi  
Bardziej jest żywym nieraz od rumianych twarzy.

Na wyrzut Antoniusza:

— O, Pani, cień jego nieustannie widzisz...

Kleopatra\*odpowiada z melancholią—

Jakbym była połową piersi w łimbach (Akt III sc. 3)

Taka postawa nie różni się od chrześcijańskich pojęć o łączności ze zmarłymi. Za to w bezlitosnym świetle norwidowskiej ironii ukazany został kult ciał zmarłych, kult mumii, który poeta wyzyskał dla świetnych artystycznych<sup>12)</sup> kontrastów

---

<sup>12)</sup> Do kultu zmarłych z Ozyrysem na czele należało zapewnienie im takiego pożywienia jak w czasie egzystencji ziemskiej. Ubieranie i karmienie bogów należało do codziennej liturgii sprawowanej przez faraona lub kogoś w jego zastępstwie. Były to bardzo skomplikowane obrzędy, które w uproszczeniu winien był zachować każdy Egipcjanin — głowa rodziny w stosunku do własnych przodków. W epoce hellenistycznej kult zmarłych trwa ale traci charakter uroczystego nabożeństwa, nieco się, jeśli tak rzecz można, trywializuje. Wiadomości o przechowywaniu mumii w domu i zabieraniu ich „na... uczty i w gościnę” mógł Norwid znaleźć w dziele angielskim z r. 1834. Thomas Joseph Pettigrew, *A History of Egyptian Mummies...* London 1834 str. 15 i 16 lub zaczerpnął je bezpośrednio z Herodota, Cycerona czy też Lucjana, na których autor angielski się powołuje. Szczegół ten musiał go mocno uderzyć, gdyż wspomina o nim także w *Pierścieniu wielkiej damy* Szeliga ze znamien-

choćby w scenie wspólnego śniadania Kleopatry z mumią. (Akt I sc. 3) Młoda urocza kobieta, rwąca się do życia, tęskniąca do miłości i »trupia larwa« przytoczona ceremonialnie na kółkach do stołu. Scenę od razu przenika atmosfera śmierci i rozkładu, którą później tak mocno odczuje i wyrazi Cezar:

...Mumli odór

Balsamuje mi głowę po ramiona. Jakby  
w przestworze tym nie można było skrzydeł rozwiązać,  
Coś zlepia pierze orłom i nagle je czyni  
Mumifikatą, świętszą od ptaka, lecz niższą... (Akt II sc. 3)

Kleopatra w atmosferze tej wyrosła, ale czuje jej nienormalność, jej zgubność dla całego narodu. »Między sfinksem a mumią naród wychowany«. Ulega jednak przepisanej rytuałowi. Uławszy kroplę z kielicha ku mumii – dotyka napoju ustami i mówi:

Zeszły lub zesła... ciebie pozdrawiam w braterstwie  
Nicości.

— Chcę życia:

A mam za towarzysza ciebie! — nicość cichą. (Akt I sc. 3)

Ten niemal modernistyczny okrzyk w ustach Egipcjanki jest wyrazem protestu rozkwitającego a już tłumionego życia, przeciw bezsensowi bezdusznej, martwej tradycji. Monolog Kleopatry w tej scenie jest jedną z najbardziej przejmujących w poezji skarg na samotność i skrzywienie życia przez konwencję.

Z wierzeń egipskich uleciała już wiara w prawdziwą duchową obecność zmarłego a pozostała tylko pusta skorupa obrzędu. Dlatego też po odejściu Kleopatry i jej dworu w obawie przed nadchodzącymi Rzymianami, przy biesiadnym

---

nym komentarzem dotyczącym pomysłu grobowca - altanki:

To nie swój jest pomysł, to Egipcjan,  
Co byli z mumiąmi ożenieni,  
Jedli z nimi, pili, tańcowali.

I nieco dalej: To jest pomysł smutny z tej przyczyny,  
Że miewają go ludzie, wyzłaci  
Z pewnego uczucia żywotnego. (Akt III sc. 1)



stole wespół z mumią, nieco z polecenia Eukasta w głąb sali odsuniętą, zostaje tylko przyziemny spadkobierca wielkiej epoki – Her. Upił się i zasnął. Jego właśnie zastają w towarzystwie mumii centurionowie Cezara i pytają ze zdumieniem:

Czy nie z desek tej mumii wyszedł niespodzianie?

Her: Właśnie z nią schadzkę miałem w tem samotnem miejscu.

(Akt I sc. 5)<sup>13)</sup>

O mumiach i mumifikowaniu mówią jeszcze z głęboką wiarą Egipcjanie, ale są to ludzie prości jak Faleg-Mun, który za radosne święto uważa dzień wykupienia ręki swego zmarłego ojca nurka okaleczonego przez rekina. Niosąc ją do domu tak był przejęty, że nie dostrzegł cienia królowej na piasku.

Najczęściej zjawia się temat mumii i mumifikaty w ustach kapłanów i Eukasta. Dla tego ostatniego życie streszcza się w ustalonym od wieków ceremoniale pochodów, uczty, posłuchań. W dzień wesela królewskiego, gdy Kleopatra wydała rozkaz, by jak najwięcej ludzi uszczęśliwić, Eukast proponuje:

Mumifikatę piękną sprawię wszystkim trupom  
Szczęśliwych, co tej nocy zasnęli... (Akt II sc. 2)

Kapłani, przychodzący do Cezara po potwierdzenie testamentu Auleta, wychwalają doskonale zachowanie królewskich ciał:

... z których żadne nadtamanego nie ma palca (Akt II s. 4)

i zapowiadają, że dla królewskich oblubieńców już przygotowane jest

... miejsce znamienite  
przestronne dla królowej cielesnego kształtu  
I dla męża monarchy jej na wiele naprzód (Akt II sc. 3)

Całą siłę ironii Norwida uprzytomnia dopiero fakt, że tym małżonkiem jest dziecko, któremu oblubienica – siostra każe posłać do zabawy »wielbłąda z papieru«.

<sup>13)</sup> Może to jakaś intencja satyryczna w stosunku do Teofila Gautier, którego powieść *Le roman de la momie* była wyrazem entuzjazmu dla kultury Egiptu. Ukazała się w r. 1858. Imię Her natomiast nawiązuje do przypuszczenia o aluzji do *Króla Duchy*, którego zresztą Norwid bardzo cenił.

Celem życia w Egipcie, jak to podkreślił w swym komentarzu Horzyca, jest stać się mumią<sup>14)</sup>:

Przez protest przeciwko strupieszalemu, zewnętrznemu tylko kultowi zmarłych Norwid jest niejako prekursorem Wyspiańskiego – autora *Wyzwolenia i Kazimierza Wielkiego*. Wyspiański żywo interesował się *Kleopatrami* i już w r. 1905 projektował inscenizację tragedii a nawet jak przypuszcza Horzyca jej rekonstrukcję<sup>15)</sup>. Notatka w raptularzu Wyspiańskiego głosi: »Studjuję *Kleopatrami*«<sup>16)</sup>. Nie wykluczone, że mógł ją poznać za pośrednictwem Przesmyckiego jeszcze w rękopisie. Nie jest to zresztą tak ważne, gdyż nie wpływ koncepcji Norwida a kongenialność obu poetów plastyków da się z pewnością ustalić. Świadczy o niej może jeszcze dobitniej *Fantazja, Za kukisami*.

Trumiennej czy raczej mumiowej dewocji Egipcjan jest przeciwstawiony kult pośmiertny Rzymian, oparty na ocenie wartości życia zmarłego:

... pospolitej rzeczy miłość uprzytamnia  
Mężów wielkich i dobrze sławionych,  
Poszukiwać ich radząc w ustawach i w życiu,  
Nie zaś w mumifikacji cedrowym balsamie (Akt II sc 2.

Wróćmy do postaci *Kleopatry*. Jako królowa i kapłanka dokonuje ona szeregu symbolicznych obrzędów. Mianując Rycerza dowódcą, wkłada na głowę dwurożne bandelety Izdydy (niekiedy wprost utożsamia siebie z Izydą jak np. w sc. 3 Aktu III), bierze do ręki berło: są to ustalone w Egipcie emblematy boskości i władzy. Z ksiąg hermejskich odczytawszy »na traf« ustęp o powstaniu kast, dotyka Rycerza berłem, wkłada na szyję złoty łańcuch i każe dotknąć głowy sfinksa. To obrzęd wyniesienia do wyższej kasty – wodzów. Toteż Eukast oddaje Rycerzowi pokłon dla uczczenia jego awansu społecznego<sup>17)</sup>.

<sup>14)</sup> Wspomniany Komentarz do *Kleopatry*.

<sup>15)</sup> *ibidem*.

<sup>16)</sup> Wyspiański *Dzieła* wyd. zbior. t. VIII str. 405.

<sup>17)</sup> Uderza tu fakt, że Norwid tak zawsze sumienny w stosunku do realiów historycznych, wprowadza pojęcie kasty: właściwie obce Egipcjowi.

Znakiem dowództwa królowej nad siłami zbrojnymi Egiptu jest krótka włócznia, którą uderza w tarczę, ilekroć chce wydać jakiś rozkaz lub wypowiedzieć szczególnie ważkie słowa. W uroczystych pochodach, jak w Akcie III, poprzedza ją giermek niosący te emblematy, misiurkę z koroną i ciżmy wojenne. Kostium u Norwida ma też swoje znaczenie symboliczne. Uroczysty, bogaty ale jakże ciężki jest »wielki strój weselny« *Kleopatry*. Męczy młodą oblubienicę jako ciężar fizyczny i jako brzemień wstrętnego jej aktu powtórnych zaślubin z bratem. Charakterystyczne jest to, że Norwid nie wprowadził małego króla na scenę, w przeciwieństwie np. do Bernarda Shaw, który wydobyl z kłótni małżeństwa rodzeństwa efekt komiczny<sup>18)</sup>. Obrzęd zaślubin odbywa się poza sceną. Widzimy tylko znużoną przeżyciami Kleopatrze. (Nie wybierając miejsca siada)—głosi tekst poboczny.

— Jestem zmęczona... Zaprawdę,

Iż miałam czem..!

(...) Do Eroe

...co możesz, z tej szaty weselnej

Odbierz! — niechaj odetchnę...

(odrzuca tam i sam przez ręce Eroe niektóre zwierzchnie odzienia—)

A potem po rozmowie z Rycerzem do Eroe:

Szaty słów dworskie ciężą niekiedy zarówno

Jak te, których już nieco odjęłaś — Eroe!

Jeśli zdołasz co jeszcze zwlec?... odrzucaj wszystko (Akt II sc. 4)

---

który był państwem stanowym, biurokratycznym. Wiąże się to zapewne z odmiannym pojmowaniem kasty. Wyjaśniają sprawę listy Norwida z lat 1874, 1875. Do Bron. Zaleskiego. 14/IX 1875 pisze: „Polska umrze na kastę vel sektę i odwrotnie (anagramatycznie) *Listy* II str. 330. Utożsamiał więc Norwid kastę z sektą, w etymologicznej passji nie zważając, że anagram do słowa kasta jest saktą nie sekta. W roku 1878 w liście do T. Lenartowicza przeciwstawiając się teorii Darwina, proponuje założenie Towarzystwa Uszanowania dla człowieka, które będzie miało na celu „wyeliminowanie twórczą miłością technicznego elementu kast” Tamże str. 352.

<sup>18)</sup> Bernard Shaw zresztą w sztuce swej wprowadził pierwszego męża — brata Kleopatry.

Natomiast w scenie posłuchania kawalera rzymskiego. Deliusa, któremu celowo nie pozwala dojść do słowa, opis stroju staje się sposobnością do przemilczenia ważnych spraw politycznych – przyjęcia posłów z Rzymu. Królowa znów zwraca się do Eroe:

Kawaler rzymski zechce usłyszeć od siebie,  
Jakie dziś stroje weźmie na turniej królowa?...

Eroe więc opowiada o gazie owiewającej ramiona, o złotym koturnie, o długiej szacie ozdobionej

... sznurkiem drobniutkich perełek,  
Jak krople wiatrem z fali nągarnięte morskiej,  
Tak iż się palce w pianie z pereł ciągle kąpią...

Śluchając tego Kleopatra zwraca się do Deliusa – z dziwnym uśmiechem:

... jak na Kapitolu  
Nogę kiedy postawię... pomyślą, że Wenus  
(Babka Cezara) z piany wyszła i stanęła  
Nad Rzymem, o Juliusza pytając... (Akt III sc. 1)

Obie przytoczone wyżej rozmowy są przykładem stosowania tak zwanych »białych kwiatów« słów bezbarwnych, »nijakich« a pokrywających głębie tragicznych powikłań.

Przed przyjęciem posłów rzymskich Kleopatra zjawia się w towarzystwie Antoniusza z całą swoją świtą. Kapłani podają jej mirrę, którą królowa rzuca do trójnożnej kadzielnicy. I znów nie jest to tylko szczegół nadający utworowi koloryt historyczny. Słowa wypowiedziane przy tym są nie tylko obrzędową formułą ale sięgają w głąb idei utworu.

*Pierwszy kapłan:* Wszelkie poczęcia nie są jedynie z rąk ludzkich  
Rzuć kadzenie początku, by za nas dym odszedł  
I wzbil się nad nas...

*Kleopatra:* Ani dopełnienia rzeczy  
Nie są z nas samych.

Następne jej zwrócenie się do Antoniusza sprowadza dialog na znacznie niższą płaszczyznę galanterii, scisza patos a jednocześnie wyraża stosunek wzajemny Kleopatry i triumwira:

... Czy dym kadzieli znosisz?

*Antoniusz:* Z twych rąk...

Tak oto gest obrzędowy, na pozór konwencjonalny daje sposobność do odsłonięcia psychiki bohaterów i ciągle, w ścisłym połączeniu ze słowem, otwiera rozległe perspektywy ideowe.

Taki sposób wykorzystania motywów obrzędowych potarza się w tragedii wielokrotnie

Ostatnim monumentalnym dziełem Kleopatry – królowej jest osobliwy gmach – grobowiec i amfiteatr zarazem wzniesiony z jej inicjatywy ale sztuką architekta Psymacha:

Królowej był pomysł,  
Ażebym niezmiennie nic z gmachu Jej dziadów,  
Którego wielkie głązy poległy na sobie  
Jako olbrzymy śpiące, — żeby z tak poważnej  
Budowy wybiegł w miasto Cyrk — i aby naraz  
Nietyko obustronnie pogodziła sztuka  
Z wulgarnymi potrzeby turniejów nazewnątrz  
Smak attycki tych siedzeń, lecz i cały mówię,  
Gmach, skoro zechce, zwierzał się jak niegdyś w siebie  
... — A tego następstwem  
Jest: iż wszelaki może gmach nekropoliiny,  
Nietracąc nic, raz życie obejmąć publiczne,  
Drugi raz w niezdożytą twierdzę się zamieniać... (Akt III sc. 8)

Kleopatra usiłuje więc pogodzić tradycję z nowatorstwem, życie własne jednostkowe ze społecznym. Chce jednak mieć możność rozdzielenia tych dziedzin. Te tak bardzo odmienne części gmachu rozdzieliła zasłoną — symbol granicy między sprawami publicznymi a domeną osobistych żalobnych wspominków, granicy, którą Kleopatra stara się bezskutecznie utrzymać. Królowa niszczy to, co zdawałoby się jest własnością Kleopatry — kobiety. Niewolnica rytuału, każącego jej poślubić młodszych braci i dławić naturalną tęsknotę do miłości, zaledwie jej pełni doznała, po śmierci wielkiego kochanka staje się z własnej woli niewolnicą politycznych zamysłów, zmierzających do pomsty nad Rzymem.

Kobiecą naturę bohaterki unaocznia Norwid zupełnie innym zespołem gestów, płynących już nie z nacisku tradycji, a z indywidualnego usposobienia i przeżyć, choć i na nich jest, jakby powiedziała I. Sławińska »stygmat salonu«.

W tym aspekcie Kleopatra przypomina inne bohaterki Norwida przede wszystkim Wandę. W kobiecych jej poruszeniach jest jakaś miękkość a zarazem wykwint i poetyczny urok, gdy kocha, a przebiegłość i drapieżność, gdy udając miłość zamysła tylko o pomszczeniu śmierci kochanka.

Oto z błyskawiczną szybkością przedstawia się przez strażę, klęka przed Cezarem przynosząc mu w darze dwie »lzy morza«, słynne perły zausznic zwane »nierozłącznymi« a wzruszona widokiem »istotnego męża«, do którego tak bardzo tęskniła, sypie perłami prawdziwych łez. Widząc je Cezar mówi z galanterią:

Inne wszystkie, o Księżno, lzy we faldach togi  
Konsularnej, na piersi pochować rad jestem. (Akt I sc. 6)

Oczarowuje go subtelnością i głębią swojej rozmowy i sama ulega czarowi. Z wdziękiem przyjmuje usługiwanie konsula, otulającego ją troskliwie purpurą przed porannym chłodem a opierając się o jego ramię jak »o cały świat« umyślnie opóźnia krok, by przedłużyć chwilę szczęścia – rodzącej się w promieniach jutrzeńki – miłości »zupełnej«. Jej oczami patrzy Cezar, gdy mówi:

W obydwóch perłach twych zausznic  
Widzę jak się zwierciadła: Zorza i cały świat (ib.)

Wspomnienie tej chwili wywołuje jeszcze raz poeta znakiem podjętym przez Kleopatrę, która Rycerzowi, pełniącemu straż w pałacu podaje hasło: »Zorza i perły« i wymienia je sama, idąc na ostatnie spotkanie z Cezarem ale nie wprost, tylko przez wymowną aluzję: »Hasło me w kołczykach«.

Towarzysząc Cezarowi przy dyktowaniu nowego dekretu o małżeństwach żołnierzy, przebywających na prowincjach Rzymu, z niedbałym wdziękiem zabawia się kwiatami a potem wzięwszy pergamin z rąk konsula, »zlekka a wybitnie rzuca precz«, tak że zwitek pada na wazon. Nie wyjaśnia, dla czego to uczyniła a zasłania swą myśl uroczą przenośnią:

— Gdyby te kwiaty z Galii były lub z nad Renu,  
Pomyślałyby teraz, że śnieg upadł na nie!  
Ale Egipskie ufaja słońcu... (Akt II sc. 2)

Następnie Cinnie, odpływającemu z listami do Rzymu ofiarowuje listek róży:

...weź także i ten róży listek...  
Siły obraz i obraz słabości zarazem  
Niech ci przypomną Egipt...

Jest to jednak tylko uzupełnienie innego daru —

Lwa ci dać poleciłam na złotej obroży...

Dopiero po odejściu Ciny i cofnięciu się Kalligiona, któremu to zapewne polecił »niesłyszalnie« Cezar — Kleopatra zatrzymuje się nad wazonem kwiatów, na który rzuciła pergamin i mówi:

Cezarze! między ludźmi, co się rozumieją,  
Podobno jest rzecz jedna straszna — cień nieprawdy!  
Więcej nie!... Znać to lepiej ode mnie winneś,  
Która wciąż będąc tylko nieletnich małżonką,  
Niezrozumianą byłam pierw niż obojętną!  
Za prowincye i pamięć o nich (w piśmie, które  
Cisnęłam w oczy kwiatom) nie chciałam ci usta  
Niewiściami dziękować! Tam są kobiet serca,  
Istot, które tę mają przeraźliwą wyższość,  
Ze się rzucają całe w prąd żywota pierwej,  
Niż podobieństwem bywa, by znały, co czynią.

Gest odrzucenia dekretu był wymowny, ale nie wystarczał, mógł zostawić cień nieprawdy, bo gestem łatwiej skłamać

Bo głos mniej może być niż gest udanym. (Quidam)

Dlatego słowa musiały go wyjaśnić, nie tylko Cezarowi ale i widzowi w teatrze.

Symfonią słów, gestów i ruchów jest scena oficjalnego pożegnania Cezara i Kleopatry. (Akt II sc. 3) Trudno właściwie dać pojęcie o jej uczuciowej dynamice, o współgraniu różnych środków wyrazu — od wskazówek tekstu pobocznego poprzez tętniące krwią serdeczną słowa aż do pauz, wykrzykników i myślników, mających oddawać intonację frazy<sup>19</sup>).

<sup>19</sup> Tekst poboczny *Kleopatry* wskazuje, że poeta bardzo dużą rolę przypisywał intonacji. Znajdujemy w nim szereg określeń, podanych celem wydobycia różnych odcieni głosowych oraz różnego natężenia siły głosu:

Chcę tylko zwrócić uwagę na to, że wewnętrzną walkę Kleopatry królowej z Kleopatą kobietą odtworzył poeta za pomocą różnych stadiów odchodzenia jej ze sceny, odchodzenia od Cezara ku oblubieńcowi bratu: »Wstaje, ma się ku odejściu, odchodzi, idzie dalej, powraca parę kroków, zatrzymuje się, zakrywa oczy i pośpiesza kroku, wreszcie zatrzymuje się jeszcze u progu arkady«. Towarzyszą temu odchodzeniu słowa raz wyniosłe:

„konsulu! Królowa nie ma czasu przedłużać mów tych...

To znówu nabrzmiało czułością i łzami:

Cezar! do widzenia!...

Pisz!... ty, co wynalazłeś listową rozmowę

Lub nadałeś jej życie...

Już u progu arkady przypomina o kwiecie anemonu pozostawionym w komnacie Cezara, który będzie odwiedzać:

Może coś słońce liśćmi napisze, nim zwiędną...

Cezar, zostawszy sam, »z niejaką obłądnością« mówi o niebie ukamienowanym przez piramidy i o »gniewnym komecie«. Słów od innych środków ekspresji scenicznej nie można tu oddzielić.

Ale nawet gestowi tak wymownemu jak zdeptanie usypanych z piasku pagórków, symbolizujących Rzym, towarzyszy słowo, tylko w innej funkcji. Nic nie wyjaśnia, ale opisuje

---

półgłosem, głosem znacznym, donośnie, zimno, z westchnieniem, jakby z półśmiechem, zmieniając głos itp. W notatkach wstępnych poprzedzających w rękopisie *Kleopatę* oraz w przedmowie do *Pierścienia wielkiej damy* Norwid używa tajemniczego terminu „krement“, dotąd niewyjaśnionego. „Czytanie głośne, wygłaszanie rymu zależy wyłącznie i stanowczo na umiejętnem czytaniu Kremętów. — Kto Krementu czytać nie umie, ten wcale nie umie czytać wiersza“. Pokrewieństwo wyraźne z łacińskim wyrazem *crementum* — rośnięcie, przyrastanie od *cresco* — rosnę oraz termin we francuskiej gramatyce *crement*, oznaczający zwiększoną liczbę sylab rzeczownika w przypadkach zależnych — pozwala na wysunięcie hipotezy, że chodzi tu właśnie o intonację, o rośnięcie ale i opadanie tonu, słowem o podkreślenie zestroju intonaacyjnego — kadencji i antykadencji. Takie tłumaczenie Krementu potwierdza ogład rękopisu *Kleopatry*, który świadczy o tym, że poeta usilnie pracował nad prozodią swego wiersza. Znaczna, przeważająca bodaj, ilość poprawek dotyczy jedynie układu wyrazów w wersecie.



kolejne czynności zbyt nikle, by mogły być dostrzeżone i zrozumiane przez widza z pewnej odległości. Przyjrzyjmy się tej scenie z Aktu III. Po odprawieniu Deliusa Kleopatra zostaje sama z Eroem, która milcząco wypełnia polecenia królowej.

— Powiedz mi, Eroem, czemu

Nie weselił się — trzeba mieć serca natworność,

Dzieckiem być... umiejętnie... Człowiek jest niemowlę

Niewysłowionych rzeczy! —

    Weź z pod kadzielnicy

Piasku nieco — i usiądź na ziemi — i baw się...

Ot tak — tak

    Usyp na ziemi mogiłek:

Siedem — tak... (Surowo)

    .... a teraz ustąp!... Królowa się cęfa

    Z sali posłuchań swoich

(Przechodzi po usypanych piasku garstkach)

    ...te siedem szczyt ziemi

To siedem Rzymu pagórków porównanych — —

    rzekłam (sc. 1)

Scena typowo norwidowska, pod postacią drobnych nieważnych na pozór czynności i majestatycznego gestu kryjąca dynamikę namietności. Złowrogi kontrast pomiędzy słowami o człowieku niemowlęciu, dziecinną zabawą z piaskiem a następującym potem zdeptaniem »mogiłek«, pełnym niszczycielskiej pasji, zwiększa jeszcze stylizacja językowa: »baw się... usyp siedem mogiłek...« Ta zdrobniała forma brzmi tu niby celowy anachronizm, wywołujący skojarzenia z zabawą polskich wiejskich dzieci, czy też z czarami, które przez zniszczenie rzeczy należących do wroga lub oznaczających wroga, chcą go samego zgładzić.

Motyw siedmiu pagórków występuje raz jeszcze w słowach Antoniusza, który nazywa wieczne miasto »kąt siedmiopagórki«. Kleopatra nie podchwytuje tej peryfrazy a nawet rzekomo broni Rzymu. Jest doskonale opanowana, stłumiła odruchy kobiety, ukryła melancholię, która tak niedawno znajdowała wyraz w łzach i w egzaltowanej nieco, »nowocześnie« brzmiącej skardze: »spazm cierpię«. Ale kiedy Antoniusz podrzuca ze stoickich ascetycznych praktyk, z prób, psujących jego zdaniem, żołądek »donośnym głosem« pyta:

...A jeżeli naród

Zgłada wielkiego męta dla tych ze prób, jeśli  
Kaszusz i Brutus (areypowáciagliwi ludzie)  
Dla tych ze doktryn senat krwią obeli. Delius!  
Obywatelu... Czyli wśród niebieskich zakłéć  
Niema i tego, co zwa Fortuna — mścieliską?

Delius (na stronie i do siebie samego):

Najświętsza z zemst jest jeszcze osobistym czynem.

Delius nie jest wprawdzie postacią tak ważną, by jego wypowiedziom przypisywać szczególną wagę, ale Norwid często rzecznikami swoich poglądów czyni postaci drugoplanowe. Te słowa są z pewnością wyrazem poglądu autora. Wynika to z całej dialektyki wydarzeń i charakterystyki Kleopatry, która nie może oderwać swego osobistego bólu od zamierzonej zemsty na Rzymie — wrogu jej narodu.

Czy uświadomiła to sobie w chwili zgonu, czy wzniosła się na poziom, z którego widać ponadnarodowe perspektywy wieków? Należy przypuszczać, że tak, skoro marzyła, by »miłość zmienić w nowe potęgi i wyższe«, skoro wyrósł ponad swój przeciętny poziom galanta i filistra Antoniusz.

Pasując Hera na rycerza przyszłości słusznie siebie zaliczył do bojowników »epopei«. Może Kleopatra wzniosła się jeszcze wyżej, sięgnęła gasnącym wzrokiem jeszcze dalej, może rozumiała wartość samotnej nie pytającej nawet o skuteczność ofiary<sup>20)</sup>.

Sceniczna sylwetka Juliusza Cezara jest zupełnie od Kleopatry odmienna. Norwid w pełni wykorzystuje tu zasadę kontrastu. Hieratyczny, sztywny albo na przemian miękki, płynny

---

<sup>20)</sup> Przypisywanie Kleopatrze i Cezarowi postawy anhallieznej a nawet Chrystusowej jak to czyni Z. Falkowski. *Rzecz o tragedznie Kleopatry Norwida*, Wilno 1933 str. 35-36, nie da się uzasadnić istniejącym tekstem. U Cezara działa twarde poczucie obowiązku i swej roli dziejowej, u Kleopatry kobietę zwycięża w końcu królowa dziedziczka wielkowiejskiej tradycji. Zrozumienie wartości dobrowolnej ofiary mogło być dopiero szczytem osiągniętym przez bohaterkę w chwilach poprzedzających zgon. Norwid z pewnością zamierzał go przedstawić, gdyż tytuł Aktu III „Samotność i zgon“ musi się odnosić do bohaterki nie tylko do Antoniusza.

gest Kleopatry przeciwstawiony jest surowej, prostej, energicznej postawie męskiej, w której nie ma nic sztucznego.

Ukazanie się Cezara jest zapowiedziane parokrotnie. Najpierw entuzjastyczna opowieść Ruczerza, potem rozmowa centurionów, ureszcie reprezentatywne przedmioty: »Żołnierze z niewielkimi pakunkami wojennymi wchodzą. Jeden porzuca na ziemię krzesło podróżne i skórę lwa«. Dopiero po chwili rozmowy Kalligiona z Fortuniuszem zjawia się centurion, który wprowadziwszy posłów egipskich »ustawia krzesło podróżne na skórze lwiej i zawiesza na onegoż wezglowiu purpurę«. Liktor zapowiada jeszcze: »konsul tedy przechadza« — i wtedy dopiero wchodzi Cezar. »Przybliżył się do krzesła, podejmuje róg płaszczu purpurowego i zarzuca na jedno ramię, nie kończąc ubrania, nie biorąc miejsca tak iż połowa purpury spoczywa na siedzeniu«. Jest to chwila bezruchu — »Żywy obraz« widziany oczami malarza i rzeźbiarza. Otwiera on niejako i zamyka drogę Cezara w tragedii, gdyż pojawia się w proroczej wizji Szechery w końcu Aktu II

...cały mąż jak filar —

Od zawieruchy krótkich pugnałów wzięty  
Zdradą — dwadzieścia i trzy pchnięc, a wszystkie w piersi,  
Zgarnie rękoma, jakby purpurę zarzucał  
Pluskiem krwi jak faldami płaszczu...  
I poległ (Akt II sc. 6)<sup>21)</sup>

Drugi bardzo wymowny gest Cezara — to odwrócenie oczu i zakrycie ich purpurą na widok złotej mu u stóp głowy Pompejusza. Lecz Cezara nie widać, ale wiemy o nich, gdyż nie odwracając profilu mówi do posłów: »Rzym pogardził, wódz grozi, a zapłakał Cezar...« nie odwracając jeszcze spojrzenia usuwa się zwolna we drzwi wewnętrzne«. Przez liktora tylko przysyła polecenie:

Miejsce Instralną zmyć wodą

I zarzucić lwa skórą...

<sup>21)</sup> Upodobanie do tego przypominającego draperie antycznych posągów gestu zarzucenia płaszczu na ramię podkreślił Wyka *Cyprian Normid Poeta i sztukmistrz* str. 23, zwrócił też uwagę na jego związek z proctwem Szechery.

Gdy w scenie następnej natrafi przechadzając się na tę skórę, podnosząc nad nią rękę, wypowiada: »Fortunie... która zowie się i pomścicielką«. Zakłęcie to, jak później wyjaśnia Kleopatra, uczynił »jak patrycjusz, jak kapłan«.

Spokój, powaga i rozwaga cechują wszystkie jego poruszenia na scenie. Pośpiech uważa za rzecz niegodną dojrzałego męża.

...śpieszyć się jest rzeczą  
Polltowania godną.

Chaotyczny pośpiech nie ma nic wspólnego z szybkością jego działania. Takiego momentu Norwid na scenie nie pokazał, lecz dał parokrotnie jego odpowiednik w sformułowaniu słownym, trawestującym historyczne: »Veni, vidi, vici«. Np. opowiadając Kleopatrze o potyczce z Partami, Cezar mówi:

Stanąłem na czas... okiem rzuciłem... i zniosłem!

*Kleopatra:* Piorun, gdyby o sobie rzekł, mało by dodał. (Akt II sc. 1)

Miłość takich dwojga ludzi, mimo iż tragiczna — jest szczęśliwa, bo jak mówi Kleopatra:

Miłość zupełna jest zawsze szczęśna, dlatego, że jest.

Cezar musi jednak oderwać się od »Królowej Kobiety«, — »w obliczu której być człowiekiem to zarazem kląć się i brać wieniec«. Nie tylko godzi się na jej powtórne zaślubiny, ale musi dotknąć własną ręką i przez to potwierdzić akt tych zaślubin. Jeszcze jedno tylko spotkanie na miejscu poświęconym Fortunie mścicielce:

Zamek, w którym po raz pierwszy  
Spocząłem i gdzie blade czoło Pompejusza  
Zastąpiło mi drogę, zwiedzę dziś o nocy. (Akt II sc. 3)

W dalszym ciągu rozdziału w podobny sposób omówione są postaci Antoniusza, Rycerza i Szechery

Z obrzędowością ujemną najbardziej związany jest mistrz ceremoniału dworskiego Eukast rządzący w tragedii ruchem scenicznym. Jego postać traktowana przez poetę satyrycznie wyraża przede wszystkim bezdusność i zakrzepłość rytuału, trzymającego się dawnością a nie żywotną treścią. Razi go

każde odchylenie od ustalonego przez wieki, porządku, nawet opóźnienie śniadania. Żałośnie biada:

Egipcie!

Nilu!... Słońce!... jakże się rzeczy odmieniły!  
Królowie po południu śniadają! Coś wszystko  
Toczy się kołem na wspak zakręconem. Ongi  
Byłoby to jak monarchy czujnego żołądek,  
Który ze słońcem równo szedł, by słońce wtóre... (Akt I sc. 2)

Eukast to niemal chodząca i mówiąca mumia. Cała jego zasuszona dostojność szczególnie komicznie przedstawia się w scenie pouczania chłopców, jak trzeba się poruszać zgodnie z dworską etykietą. Ubrany uroczyście w tak zwanym »wielkim stroju« kieruje ruchami służby i udziela chłopcom znamiennych wskazówek:

Uczta winna być z pompą tąż samą stawiana  
I odstawiona... Nie ma na Dworze różnicy  
Czyli ty złotą cofasz półmisię i czyli  
Próżny dżban bierzesz, albo napełniony stawisz. (Akt III. sc. 2 (?))

»Z patetycznością gestu« zdejmując z tronu oponę, chłopcy ruchy jego naśladują w czasie przyborów do stołu. Dalsze pouczenia Eukasta nasuwają nieodparcie myśl o aluzji do stosunków polskich, co się zresztą w *Kleopatrze* parokrotnie spotyka. Są tam pochwały dawnych czasów, kiedy »czuły rodzic« posyłał synów na dwór — »Dawał im po sto kijów na trzcinianej macie«. Są też maksymy bardzo wymowne jak np.:

— Czerpajcież światło i wy, jak to orzekł Kondor,  
Idźcie za głębokiego Olimpa wskazówką.  
I co zaleca pobożny Eukast, pełnijcie  
Na cześć Izdy i dla ojczyzny splendoru!

Strategia scen zbiorowych, które w *Kleopatrze*, jak zresztą i w innych utworach dramatycznych Norwida, przeważają, ma na celu uwydatnienie »fatalności« starcia dwóch narodów w przełomowej epoce. Najwymowniejszym tego przykładem jest przeciwstawienie w Akcie II wesela królewskiego i pogrzebu Pompejuszą, podkreślone jeszcze udziałem dwóch chórów tragicznych. Sceny te są też dowodem jednej z tendencji

teatralnych Norwida — dążenia do ogarnięcia większych tłumów na scenie, poruszanych zawsze w sposób rytmiczny uporządkowany — do widowiskowości. Gdy drugim biegunem wyrażającym się w drobniagowej analizie mimiki i gestu, jest u Norwida kameeralność<sup>23)</sup>. Współistnienie tych obu tendencji wykazała I. Sławińska na terenie komedii. Stwierdzić je można i w *Kleopatrze*.

Obrzędowość w scenach zbiorowych ma również funkcję charakteryzującą środowisko w sposób ujemny lub dodatni. Obrzędowość o charakterze ujemnym wiąże się, jak już podkreślono wyżej z życiem sfer wysokich, z życiem dworskim, dodatnia jej wartość — ze zwyczajami ludowymi. Wyrazem rozkładu dworu jest scena po odejściu Kleopatry z wojskiem, gdy pozostali przy stole biesiadnicy kolejno unoszą cenne naczynia, a każdy odchodząc żegna resztę »Błogosławieństwem«. Na końcu odchodzą dwaj chłopcy, którzy wyciągnawszy z rąk śpiącego Hera kubek i podstawkę, zostawiają dwa »błogosławieństwa«. Natomiast pochód zniwiarzy i zniwiarzek w czasie wesela królewskiego owiany jest atmosferą poezji i wzruszenia.

Idą kobiety, opodał zniwiarzkowie młodzi

I panny ze sierpami rzuconemi w ramię

Jak zaniedbane jakie księżyce na nowiu... (Akt II sc. 2)

Chór młodzieńców i chór dziewic śpiewają naprzemian i razem. Reakcją na te śpiewy jest rozmowa rzymskich centurionów, poruszonych głęboko wspomnieniami o ziemi rodzinnej.

Rytmiczne, uporządkowane poruszenia zespołów ludzkich na scenie są odbiciem pochodów i procesji, którymi od wieków ludzie manifestowali cześć dla wyższych wartości ludzkich i ponadludzkich, dla bóstwa — a szczególnie częstych w Egipcie. Nazywa je Norwid greckim właściwie słowem *Theorie*. Znamienne jest to, że poeta widział ich pokrewieństwo z rodzinnymi uroczystościami ludowymi z Dożynkami o czym świadczy zarówno przytoczony wyżej opis jak fragment z Aktera:

<sup>23)</sup> I. Sławińska op. cit. rozdział IX.

*Gotard* ....jeszcze tak niedawno pomnę  
 Patrzyłem na Dożynki — Chóry wiekopomne  
 Cereryjaskie szły nucąc do — śpiewem Theoryi!  
 Przed — dyalogowanej, najstarszej w historii!  
 Stary Goethe doprawdy płakałby! — Eschylus  
 Zdale stałby i dumał, kładąc w usta stylus... (Akt I sc. 3)

Widział więc w nich poeta jakiś ogromnie wymowny choć tak pierwotny zaczątek teatru; jądrem, z którego się 'rozrósł, był obrzęd.

Czy jest jakaś zasada porządkująca to bogactwo obrzędowych czynności, gestów, znaków? We wspomnianym już artykule: »...« Starość Norwida, Wyka, mówiąc o *Kleopatrze*, żali się na uparty nadzór, by wszystko miało swój ukryty czasem alegoryczny, czasem paraboliczny sens, »który nie pozwala« postaciom scenicznym na własne ich życie, wyzwolone spod uszech władzy i lepszej wiedzy pisarza<sup>23)</sup>.

Pierwsza część spostrzeżenia trafna, ale niesłusznie podana jako zarzut w stosunku do utworu. Przeciwnie, głębsze wniknięcie w przemyślaną do najdrobniejszych szczegółów ład wewnętrzny tragedii, budzi podziw dla architektonicznej klarowności konstrukcji, która nie sprawia jednak wrażenia monotonii, przeciwnie bogactwa i różnorodności, gdyż jest to zawsze repetitio plus variatio. Nie ma tu motywów zbędnych, nieważnych, izolowanych; wszystko jest jak w życiu — jak najściślej zespolone i wszystko — jak w literaturze — kompozycyjnie umotywowane, niepowtarzalne, jednorazowe a zarazem symetryczne. Jest to symetria niebylejaka — symetria przypadków. Mówią o niej grający w kości Rycerz i Setnik:

*Setnik* ciska kości — Dziesięć!

*Rycerz* I dziesięć!

*Setnik* Jeden —

*Rycerz* — i jeden! — szczególna —

Sąż fata symetryczne?... Symetria przypadków  
 Znakomitem byłaby dla mędrca pytaniem.

*Setnik* Aż zakręca mi w głowie sama myśl tej tezy! (Akt II sc. 5)

<sup>23)</sup> *Droga*, 1933 Nr 11.

Tę zawrotną tezę realizuje w swej tragedii poeta za pomocą niezwykle sugestywnych paralelizmów i nieubłaganej logiki wydarzeń, podległych rytmowi praw dziejowych.

Oto na lwiej skórze z grzywą, przykrywającej miejsce poświęcone Fortunie - mścicielce za krwawą głowę Pompejusza, Kleopatra klęka, witając męża Wielkiego. A ta grzywa rozpłomienia się później w grzywę komety zwiastującej śmierć tego męża. Słowa Kleopatry nie pozostawiają żadnej wątpliwości co do ogniu tego skojarzenia.

W Akcie III sc. 1 »Kleopatra, na jednym ze stopni własnego tronu, które jak siedzenia niższe urobione, niedbale rzucona i wyciągnięta, opiera stopy o skórę lwa«.

— Odkąd w komety tego poglądałam grzywę  
Zrobiło mi się w duszy jasno jak w Amentj,  
Jak w pieczarach piekielnych...

Nieco dalej po dłuższym monologu:

Eroel przysłoń okna....  
na niebo nie mogę  
Poglądać, odkąd w oczy komecie zajrzałam,

Dwukrotnie zapytuje Kleopatra Eroa, czy skóra, na której nogi opiera, to ta sama z Zamku. Posłyszawszy relację, że wierna służebna zdobyła ją od liktora dając za nią »sześć równych i uśmiech«—nagradza ją wyciągnięciem palca do pocałowania—

Rękę moją pocałuj tym uśmiechem swoim...  
Na tej grzywie uklękałam raz w życiu —

Równie ważną rolę gra drugi przedmiot, związany z Cezarem — purpura. Jak w *Agamemnonie* Ajschylosa—jest ona symbolem władzy, miłosego szczęścia i tragicznej śmierci. Purpura płaszcz rzuconego na podróżnym krześle, purpurowe żagle okrętu, na którym kochankowie płyną po Nilu, by zobaczyć granice imperium, purpurowy anemon, pamiątka w pokoju Cezara, a wreszcie purpura krwi zamordowanego Cezara.

Następca jego przy boku Kleopatry — Antoniusz, którego chce ona uczynić narzędziem swej zemsty, nie potrafi nosić purpury i nie chce — ciąży mu to »niezgrabne odzienie«, odrzuca



je podając ramię Kleopatrze – Izydzie, a jednak w ostatniej chwili ubierany przez swego przymuszonego zresztą zabójcę, poleca mu:

Z purpury plamkę tę odmienić uważnie.

Pasowaniu Rycerza na wodza przez Kleopatę – odpowiada nadanie kawalerstwa rzymskiego Herowi przez Antoniusza. Wejściu Cezara i Kleopatry po powrocie z podróży nilowej – wkroczenie Antoniusza i Kleopatry w akcie III. Scenie przyjęcia posłów egipskich przez Cezara jest przeciwstawione przyjęcie posłów rzymskich przez Kleopatę. Obrzęd wesela królewskiego odbywa się jednocześnie z pogrzebem Pompejusza. Łuna od jego stosu oświeca świąteczne tłumy.

Podobna symetria ujawnia się w motywach niepokazanych na scenie, ale podanych w relacjach dialogu. Łańcuch biegaczy z listami ustawiony przez Kleopatę po odejściu Cezara ma w Akcie III groźny odpowiednik – występuje jako łańcuch czujnych żołnierzy, gotowych na skinienie królowej do ataku. Antoniusz wysłuchawszy sprawozdania Rycerza tak o tym mówi:

...gdybyś Pani

Traciła stopą, złotym wstrząsnęła koturnem,  
To te ciężarne gromem chmury wojowników,  
Jedną o drugą parta, jak z szczytów Olimpu  
Uderzyłyby gromem...

Analogia pomiędzy tymi słowami a określeniem tragedii przez Kalligiona w Akcie I »zawsze ona wyjątkiem, piorunem Olimpu« pozwalają snuć domysł, że poeta chciał, wyolbrzymiłwszy potęgę Kleopatry, pokazać, jak trzyma w swym ręku losy narodów i w każdej chwili może je wpruć w tragedię wojny – tymczasem sama musi zginąć nie dokonawszy zemsty. Z symetrią przypadków łączy się więc druga zasada – ironia przypadków. Mówi o niej kapłan opowiadający o nieszczęściu Szechery, która »szukając światła znalazła ciemność«, wypatrując cudzego horoskopu, straciła własne gwiazdy – »Wielka jest przypadków ironia!« (Akt II sc. 6).

Kleopatra tak buntująca się przeciw stałemu towarzystwu mumii, przeciwko atmosferze trumiennej, zamyka się w monu-

mentalnym grobowcu – amfiteatrze. Her, uwielbiający w patetycznych słowach Antoniusza jako wcielenie swych marzeń o wielkim człowieku, staje się jego zabójcą.

Wszystkie te zbieżności sytuacyjne, wzmocnione jeszcze frazeologicznymi, tworzą ukryty rytm wydarzeń, każda z nich przytem jest, nowa w nowym zespole. Mają one głęboki sens ideowy. Ten »tekst« najlepiej odczytywać, by tragedię w pełni zrozumieć. Symetryczność wydarzeń i sytuacji a jednocześnie ich indywidualny, niepowtarzalny charakter świadczą o mocnym odczuciu praw dziejowych przez Norwida i o jego głębokiej wierze, której dał wyraz m. in. w liście do Karola Ruprechta z r. 1867 »Sprawiedliwą jest prawica Tego, dla którego nic małego i nic wielkiego nigdy nie bywa«<sup>24</sup>).

Tak ujawnia się w *Kleopatrze* charakter »mistyczny«, właściwy, zdaniem poety, tragedii. Przemawia parabolicznie pod postacią obrzędowych gestów, znaków, wzmocnionych jeszcze poetyckim słowem. Jedne z nich ukazują dynamikę wewnętrzną, duchowy rozrost bohaterów, ulegają sublimacji, inne przeciwnie skostniałość, martwość. Mają też wyraźną wymowę socjalną. Obrzędowość dworska – to egipski »stygmat salonu« – sztuczność, zastój. Żywym źródłem siły jest obrzędowość ludu, który przechowując tradycję nie zatracą jej związku z życiem. Powiedzieć o niej można słowami Szechery, w których brzmi jakby ostrzeżenie przed zbytnią ingerencją »sfer wyższych«:

...:Dopóki płynie woda żywa

Z piersi źródeł nie ma co przesłaniać jej chustką  
Ku wycedzeniu czystszych kropel... (Akt II sc. 2)

»Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi, przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą« może być udziałem tylko takich

<sup>24</sup>) Rok 1867 a głównie wystawa paryska mogła być zarodkiem pomysłu tragedii o Kleopatrze ze względu na wspomniane spotkanie dziewczyny niesłychanie do Kleopatry podobnej oraz ze względu na obraz głośnego w owym czasie malarza francuskiego J. L. Gérôme umieszczony m. in. na tej wystawie, przedstawiający chwilę spotkania Cezara i Kleopatry po jej awanturczym przedostaniu się do jego kwatery. Obraz ten wywołał żywą polemikę w czasopiśmie.

wielkich artystów jak Szopen, takich, którzy wiedzą, że piękno »kształtem jest miłości«<sup>25</sup>). Do nich należy z pewnością i autor Kleopatry.

Obrzędowość w tej tragedii nadaje jej charakter liturgiczny, nie przyćmiewając jednak wymowy spraw ludzkich, na pozór tylko małych, bo przecież »...bogatym dramatem jest życie tego zleпка, który doczesny jest co chwila a wieczny zawsze«<sup>26</sup>).

---

<sup>25</sup>) *Promethidion*.

<sup>26</sup>) *Bransoletka, Pisma t. V str. 75*.