

Elżbieta Żwirkowa – JESZCZE RAZ O EGIPSKIEJ TRAGEDII
CYPRIANA NORWIDA

Recenzja mojej książki, napisana przez Sławomira Świontkę¹ i zamieszczona w „Studia Norwidiana”, skłania niewątpliwie do podziękowania za autorską propozycję interpretacji *Kleopatry i Cezara* C. Norwida. Trudniej jest jednak dziękować za sposób recenzowania mojej interpretacji. Skłania on, a nawet zmusza, do podjęcia polemiki z Recenzentem. (Co nie znaczy, że nie jestem krytyczna wobec siebie).

S. Świontek, recenzując moją rozprawę, przyjął w I części wypowiedzi tok linearny. Komentując kolejne rozdziały, poddał więc krytyce różne aspekty mego studium. Druga część dotyczy całej interpretacji, dotykając metodologii.

Moja wypowiedź musi mieć charakter problemowy, zarówno ze względu na to, że nie mogła ukazać się w tym samym numerze co recenzja, jak i ze względu na wagę podniesionych tematów.

SPÓR METODOLOGICZNY

Wobec postawionego mi zarzutu nieuwzględnienia pozycji dotyczących tragedii, dostępnych „na świecie” – jak pisze Recenzent – uprzejmiem zwracam uwagę, że wstęp mojej książki wyraźnie określił zakres dociekań i cel (odczytanie wizji tragicznej) – (Tk s. 14)². Wybór ten pojawił się nie przypadkiem; to właśnie zapoznanie się z literaturą przedmiotu (ponad 30 pozycji dotyczących gatunku tragedii, których nie streszczałam, jak uczyniło to kilku autorów, np. J. Abramowska, R. Chodkowski³, ale przywołałam bezpośrednio lub pośrednio, wskazując na taki przegląd szczegółowy dokonany przez T. Pyzik, I. Sławińską i autorów rozpraw, np. D. Krook) – zadecydował o moim wyborze (Tk s. 13, 157, 168, 214).

¹ S. Świontek. *Studium o egipskiej tragedii Norwida* [Elżbieta Żwirkowa - s k a. *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*. Lublin 1991. Redakcja Wydawnictw KUL]. „Studia Norwidiana” 11:1993 s. 205-212.

² Skrót Tk oznacza tytuł mojej książki (*Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C. K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*. Lublin 1991).

³ J. A b r a m o w s k a. *Ład i fortuna*. Warszawa 1972; R. C h o d k o w s k i. „*Agamemnon*” *Ajschylosa*. Lublin 1985.

Gdybym znalazła choć jedną analityczną pozycję lub spotkała się z sugestią obecności takiej analizy odnoszącej się do tragedii o pokrewnej tematyce („sytuacji granicznej wzoru” lub etosu wodza-władcy) czy też proponującej całościową analizę jednej tragedii – zapewne dotarłabym do niej. I być może wybrała inną metodę analizy. Znani mi autorzy zajmują się najczęściej elementami tragedii, na co wskazuje choćby przegląd tematyki, a nawet samych tytułów rozpraw, lub też prezentują jeden z aspektów utworu. Stąd też zdania Recenzenta (ze s. 213): „Horyzonty rozprawy poszerzyłyby się z pewnością, gdyby autorka skorzystała w większej mierze z badań na temat tragizmu i tragedii, jakie pojawiły się na świecie w ostatnich latach czy dziesięcioleciach. Dobór tej literatury jest w pracy wielce przypadkowy i nie zawsze właściwie «dostosowany» do kontekstu norwidowskiego” – wymagają przynajmniej dopełnienia konkretnymi tytułami (do których być może autorka nie miała dostępu, pracując tylko w bibliotekach polskich i włoskich). Zwłaszcza że jedyny zaproponowany przez Recenzenta tytuł nie okazał się słuszny. Nie jest bowiem z g o d n e z prawdą, że nie wykorzystałam książki P. Szondiego *Versuch über das Tragische*, Frankfurt (am Mein) 1961. Przecież nie tylko ją przywołałam (Tk s. 52 p. 14)⁴, ale wyraźnie powiedziałam, że „zgodnie ze stanowiskiem tegoż teoretyka literatury, w teże pozycji (*Versuch...*), wyłaniam elementy tragizmu”⁵, odwołując się bezpośrednio do M. Schelera (Tk s. 52, 194, 195) czy też Kierkegaarda (Tk s. 29, 183, 196), a przede wszystkim Schellinga (Tk s. 52, 90 i 194). Sięgnęłam więc do źródeł omawianych i komentowanych przez Szondiego w I części jego studium i dodatkowo do Jaspersa.

Czy przywołanie źródłowych tekstów umniejszyło wagę tej rozprawy Szondiego? (po uprzednim wyraźnym wskazaniu na zgodność z założeniami tegoż teoretyka literatury). Uczono mnie, iż odsłanianie warsztatu badawczego nie jest zaletą; przywołanie źródeł obowiązkiem, ale w tym miejscu muszę jednak zaznaczyć, że od źródeł zaczynałam swoją lekturę, a Szondi, dokonujący przeglądu ośmiu stanowisk, utwierdził mnie w wyborze. Czy popełniłam błędy wyłaniając owe elementy tragicz-

⁴ P. Szondi w pierwszej części referuje rozumienie tragizmu przez filozofów i pisarzy (Schellinga, Hölderlina, Hegla, Solgera, Goethego, Schopenhauera, Vischera, Kierkegaarda, Hebbła, Nietzschego, Simmla, Schelera), sygnalizując na końcu to, co wspólne. Każdemu z nich poświęca odrębny, krótki zresztą, tekst. W drugiej części analizuje wybrane tragedie.

⁵ Zarówno elementy właściwe ontycznemu, jak i estetycznemu rozumieniu tragizmu, wybierając filozofów współczesnych recepcji Norwida, ale i późniejszych, którzy kontynuują refleksję tych właśnie poprzedników. Por. Tk s. 52-53.

ności w obrębie układu zdarzeń i stosując terminologię Jaspersa⁶: „sytuacja graniczna”, „sytuacja sprawcza”, „jasność tragiczna”? (Tk s. 11-12).

Eksponując terminologię tegoż filozofa byłam w pełni świadoma, iż on jest najbliższy współczesnej Norwidowi refleksji (Schellinga), podobnie jak i M. Scheler, dopełniający aspekty analizy tragizmu poprzedników (Tk s. 56). Można mi uczynić zarzut, że nie przywołałam żadnej rozprawy z drugiej części książki Szondiego, przedstawiającej analizy wybranych tragedii. Czy jednak któryś z tekstów analizowanych przez Szondiego „przystawał” do tragedii Norwida?

Niestety, więcej narzędzi badawczych można było znaleźć dla nowych elementów tragedii Norwida w drugiej książce Szondiego *Teoria współczesnego dramatu*⁷, choć nie traktowała ona bezpośrednio o tragediach. P. Szondi dokonał w niej bowiem zasadniczego porównania między tragedią antyczną a współczesnym dramatem końca XIX w.: Ibsena, Strindberga (s. 25-26), nie tak odległych Norwidowi. Wskazał na różnice między tragizmem antycznym a immanentnym tragizmem mieszczańskim końca XIX w., ale i na zasadniczo ważne dla interpretacji Norwida różnice między romantyczną tragedią losu i dramatem końca XIX w. (s. 52). Szondi określił także precyzyjnie cechy dramaturgii subiektywnej (s. 35-42).

Norwidowska tragedia o Kleopatrze powstała przecież w kręgu nowych tendencji dramaturgii końca XIX w. i nie sposób nie zauważyć wpływu tychże tendencji (Tk s. 158-159). Tak więc nie przywoływałam *Teorii współczesnego dramatu* Szondiego „bezrefleksyjnie lub przypadkowo”, ale bardzo ostrożnie, do czego jeszcze powrócę dalej.

Podobnie było i z książką P. Ginestiera *La théâtre contemporain dans le monde* (Paris 1961). Wprowadzenie bowiem przeze mnie aspektów badawczych Ginestiera nie było „przypadkowe” – jak sugeruje Recenzent. Decydowało o wykorzystaniu tego autora wiele powodów. Aspekty badawcze Ginestiera: zamkniętość – otwartość (dzieła), „geometria dzieła”, mają swe pierwotne odpowiedniki w interpretacji tragedii dokonanej przez przywoływanego wielokrotnie Schellinga⁸, choć Ginestier nie wskazuje bezpośrednio na tegoż autora i mówi o innym aspekcie geometryczności. (Akcentuję ów ciąg terminów analitycznych zarówno dlatego, że istniały współcześnie

⁶ K. J a s p e r s. *Versuch über das Tragische*. München 1961. Filozof ten przywołuje obecne u Schellinga terminy „pułapka”, „jasność tragiczna”, „pomyłka” oraz „konflikt wolności i konieczności”. (Por. F. W. J. S c h e l l i n g. *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983 s. 424 i n.).

⁷ Przeł. E. Misiołek. Warszawa 1976.

⁸ S c h e l l i n g, s. 431. Filozof widzi możliwość otwarcia akcji poprzez wprowadzenie bogów (ich interwencji), dopatrując się w tym fakcie szkodliwych dla konstrukcji skutków. Co więcej – mówi podobnie jak Norwid (a współcześnie nam J. Ginestier) o patrzeniu na tragedię jak na „geometryczne zadanie” (s. 437).

z refleksją Norwida o tragedii, jak i świadomym przywoływaniem przez poetę choćby geometrycznych pojęć: oś, punkt, linia).

Studium Ginestiera, a więc i terminy wprowadzone przez francuskiego badacza (np. „surexistence transcendente”) wcale nie są odnoszone tylko do modelu tragedii opartego na wzorcu antycznym – jak chce tego Recenzent (s. 207).

Pojęciem „surexistence” (wobec postaci literackich) operuje badacz analizując zarówno Sartre’a *Brudne ręce*, jak P. Quentina *Wolność jest nadzieją* (s. 70-79), podobnie odległe modelowo są od siebie analizowane przez tegoż badacza J. Giraudoux *Zygfryd* i J. Cocteau *Orzeł dwugłowy*. Ale i w tych ostatnich znajduje „bohaterów nadegzystencji”. „Mechanizmem bowiem geometrii drugiego stopnia jest transpozycja, a pełnym rozwinięciem [tego mechanizmu – E. Ż.] jest charakter nadegzystencjalny przedstawiony pod postacią sensu metafizycznego, wychodzącego poza tekst i jawiącego się jako zasadnicza racja bytu” – pisze Ginestier⁹. Tym zdaniem komentuje on konstrukcję akcji *Edypa* (Sofoklesa) jako najbardziej czytelną do zilustrowania owej transpozycji i przejścia ku nadegzystencji (ale nie jedyną w obszarze dramaturgii, a tym bardziej tragedii)¹⁰. Stąd też uwaga badacza: „Ainsi, il est normal dans cette conjoncture de classer les pièces d’après leur essence et non d’après leur apparente géométrie, comme nous le fimes dans la section précédente”¹¹.

Dalej Ginestier, komentując analizowane sztuki, a szczególnie Paula Quentina *Wolność jest nadzieją*, pisze: „Enfin, ce cadre qui se remplit représente le destin antique, ce fatum qui devint au XVII^e le Deus absconditus et au XVIII^e, le piquant ingrédient de ce Jeu de l’ombre qui fit fureur dans les Salons”¹². Tak więc badacz usiłuje znaleźć wspólną płaszczyznę odniesienia dla konstrukcji, którą nazywa geometrią drugiego stopnia. Bo nie tylko na „modelu tragedii antycznej” wspierają się konstrukcje warunkujące „surexistence transcendente”, ale „la caractéristique finale

⁹ P. G i n e s t i e r. *La théâtre contemporain dans le monde*. Paris 1961 s. 70. Wszystkie cytaty przełożył K. Deryło.

¹⁰ Odgadnięcie zagadki Sfinksa przez Edypa jest przecież powszechnie odczytywane (nie tylko przez krytyków) jako wkroczenie w „domenę władzy bogów” (G i n e s t i e r, jw. s. 71). Niewątpliwie aspekt jednostkowy tego faktu (odgadnięcie zagadki) wciąż pozostaje, ale – jak pisze Ginestier – „wykracza on [Edyp – E. Ż.] poza siebie i to przekroczenie jest nieporównywalne z punktem wyjścia. Chodzi więc o stosunek między tym, co uniwersalne, a śmiertelną jednostką”. Badacz wyróżnia trzy możliwości realizacji przechodzenia w nadegzystencję (w relacjach czysto ludzkich, w relacji człowieka wobec sił wyższych i mocy nadprzyrodzonych i wreszcie w relacji konfrontacyjnej z Bogiem, s. 71-72).

¹¹ „Jest więc w takim układzie normalne, że klasyfikuje się sztuki nie według ich powierzchniowej geometrii, lecz według istoty” (s. 71).

¹² „Wreszcie ten wypełniający się obraz przedstawia antyczny los, to fatum, które stało się w XVII w. Deus absconditus, a w XVIII w. pikantnym składnikiem gry cienia... (Jeu de L’ombre), która zrobiła karierę w salonach” (s. 78). Stąd obok Claudela analizowany *Don Juan*.

de la dramaturgie du second degré: transcendant l'actuel, elle attire notre attention sur quelque aspect extratemporel, c'est-à-dire éternel"¹³.

Zapewne można mi uczynić zarzut, po tym ciągu cytowanych sądów Ginestiera, że nie uczyniłam tego w swojej książce. Ale gdyby nie było książki I. Sławińskiej *Współczesna refleksja teatralna* (Kraków 1973) i gdybym jej nie przywołała, zapewne dotarcie do znaczeń Ginestiera byłoby utrudnione. Wobec obecności wszelkich ułatwień nie było to konieczne.

Formuły odrzuconej przez Recenzenta, a nazywającej drugi plan zdarzeń i sposób istnienia centralnej postaci szukał nie tylko Ginestier; P. Szondi, uwzględniając inny aspekt dzieła, mówi np. o „wyniesieniu centralnej postaci”¹⁴.

Uwypuklenie więc przeze mnie sposobu istnienia centralnej postaci w tragedii Norwida, jak i transpozycji zdarzeń poprzez przywołanie odniesień interpretacyjnych francuskiego badacza Ginestiera, ani nie jest sprzeczne z konstrukcją samej tragedii (bo niewątpliwie rządzą nią prawa geometrii¹⁵), ani z wpisanymi w nią znaczeniami dla pojęcia historii i „zderzenia z historią” głównego bohatera. (Wszak rozumienie historii przez Norwida zostało przeze mnie dookreślone – Tk s. 38-39 – i nie może być sprowadzone zderzenie z nią do „destrukcji historii” – jak życzyłyby sobie tego Recenzent, do czego jeszcze powrócę).

Nie utożsamiam owej „surexistence” z „metafizycznym sposobem istnienia postaci”, pozostając w zgodzie ze znaczeniem przypisywanym temu terminowi przez Ginestiera, a więc podanym wcześniej (zob. przypis 9) – jak i wyłożonym w rozdziale poświęconym postaciom¹⁶. To rozprawa Ginestiera pozwala także nie tylko na wyłonienie w analizie tragedii rozdziałów poświęconych zdarzeniom (II rozdz. Tk), postaciom (III rozdz. Tk), jak i przestrzeni, ale i zwieńczenie ich zasadniczą refleksją. Oczywiście nie jest to jedyna możliwość – ale czy przeczy metodologii badań nad tragedią?

Świadoma relacji „między tragedią a dramatem” (patrz przywołana pozycja Olsons *Tragedy and the Theory of Dram*, Tk s. 14), wykorzystyłam także inne studia poświęcone dramatowi (a nie tragedii), np. Souriau¹⁷, czerpiąc z niej tak ważne dla tragedii Norwida pojęcie „struktury nieobecnego”. (Czy nie był to wybór trafny?)

¹³ „[...] wyłania się konieczność charakterystyki dramaturgii drugiego stopnia: wychodząc ponad to, co aktualne, zwraca ona uwagę na pewien aspekt ponadczasowy, tzn. wieczny” (s. 78).

¹⁴ S z o n d i. *Teoria współczesnego dramatu* s. 42.

¹⁵ Por. nie tylko wypowiedzi Norwida o konstrukcjach dramatycznych (np. *O Balladynie*, PWsz 6, 467) lub o tragediach Ajschylosa w *Milczeniu*, tamże s. 239, ale i wypowiedzi analizujące zjawiska cywilizacji (*O Juliuszu Słowackim*, tamże s. 433-436).

¹⁶ G i n e s t i e r, jw. s. 113 i n.

¹⁷ E. S o u r i a u. *Les deux cent mille situation dramatique*. Paris 1950. Por. Tk s. 57.

Aby wyakcentować lub przynajmniej nazwać różne rodzaje przestrzeni i to, co nowe w tragedii Norwida, trzeba było sięgnąć także poza prace o tragedii. Bo konstrukcja tragedii włącza struktury, które dramaturdzy następnego pokolenia (po Norwidzie) dopiero uwidocznili wyraziście. Nie znaczy to jednak, że nie przywołałam wielu prac poświęconych tragedii.

Konsekwentnie do wybranych aspektów analizy tragizmu przywołałam także stanowisko Dorothei Krook (nawiązującej do elementów dostrzeżonych przez Jaspersa i M. Schelera, a dopełniającej psychologiczny aspekt tragizmu w obrębie analizy postaci – do czego jeszcze powrócę). D. Krook uszczegóławia np. „sytuację graniczną”, analizując teksty bez mała współczesne Norwidowi (Ibsena). Odwołałam się także do Williama Williamsa *Modern tragedy*, Sewalla *The Vision of Tragedy* (Tk s. 14) i Domenacha. Oddalając „mitograficzną” interpretację tragedii (Tk s. 168 p. 18), wybrałam niewątpliwie zawężoną ilość modelowych analiz i interpretacji. Wybrane sugestie badawcze nie wykluczały się jednak, ale raczej dopełniały i służyły odczytaniu struktury głębokiej dzieła Norwida. Jeśli nie wykorzystałam czegoś, to należało mi wskazać konkretne tytuły, które „pojawiły się na świecie” – jak zauważa Recenzent, zwłaszcza że studia są najczęściej poświęcone elementom tragedii.

Trudno mi także zgodzić się ze stwierdzeniem, że wykorzystując „literaturę norwidologiczną”, byłam „często bezkrytyczna”. Wobec kogo miałam więc być jeszcze krytyczna? Polemizowałam przecież z odczytaniem tragizmu przez W. Achremowiczową (Tk s. 49 p. 4) i interpretacją postaci Cezara w studium Falkowskiego (Tk s. 87). Dopowiedziałam różnicę, jaką widzę między interpretacją tematu kultur w *Tyrteju* (T. Makowiecki, I. Sławińska) i tegoż tematu w *Kleopatrze* (Tk s. 146 i 213), zaakcentowałam dość ogólne potraktowanie *Kleopatry i Cezara* przez Recenzenta w jego książce *Świat poetycki Norwida* (nie uszczegóławiając bezpośrednio swoich zastrzeżeń). Sądzę, że pogłębione przeze mnie odczytanie *Kleopatry* w stosunku do dotychczasowych propozycji, jak i wyraźne zaakcentowanie we wstępie, bez wskazania imiennego (Tk s. 7), iż studia nad *Kleopatrą* nie zapobiegły dość tradycyjnemu odczytywaniu przez reżyserów tragedii kultur (a nazwałam to za Arystotelesem sprowadzeniem ekspresji do „znaków zewnętrznych”), poza realizacją Białoszewskiego, jest znakiem sprzeciwu maksymalnie skonkretyzowanym przeze mnie wobec wszelkich uproszczeń.

TERMINY FUNKCJONUJĄCE W TRAGEDII KULTUR

Oddzielny obszar zarzutów ze strony Recenzenta, wymagający przynajmniej wyjaśnień, to terminy funkcjonujące w mojej książce. Niewątpliwie należą do nich:

- 1) wartość i konflikt wartości,
- 2) Norwidowskie „serio” (jego aspekt estetyczny i ontyczny),

- 3) Norwidowska parabola,
- 4) ontologia postaci i transcendencja,

Uczyniony przez Recenzenta zarzut, że nie precyzuję tych pojęć, wymaga przypomnienia tego, co napisałam, ale nie umniejsza to mojego niepokoju co do właściwego odczytania sensu tej książki. Zwłaszcza że nie tylko ważne jest rozumienie samych pojęć, ale i relacji, w jakie one wchodzą.

Niewątpliwie podstawowe dla mojej analizy i interpretacji jest pojęcie wartości; konfliktu wartości i wartościowania. Stąd przyjrzymy się raz jeszcze temu zakresowi znaczeń.

Rozumienie wartości opieram na refleksji filozofa kultury A. Rodzińskiego¹⁸ *Filozofia kultury i filozofia wartości* (por. odniesienia: Tk s. 49 p. 4). Rodziński wyraźnie definiując samo pojęcie wartości, rozgranicza wartości autoteliczne i instrumentalne lub tylko traktowanie wartości autotelicznych w sposób instrumentalny. Analizując tragedię, dają wyraz możliwości takiego rozgraniczenia w świecie przedstawionym tragedii (Tk s. 49, 50, 60, 63, 89, 101). Dalej wyraźnie wskazuję na traktowanie wzoru jako zasadniczej wartości. W świecie rzymskim wzoru epopeicznego herosa, o czym świadczą słowa Cezara: „stawać się podobnym bogom”, przeciwstawione postawie Egipcjan, sprowadzającej się tylko do składania ofiar bogom ze zwierząt (czczenia zwierząt – s. 88). Podobną akceptację dla etosu epopeicznego – jak Cezara – wyrażają cytowane przeze mnie słowa Antoniusza (Tk s. 90 i 91 oraz s. 156).

Egipski świat ptolemejskiej Kleopatry skazany jest na inne wzorce; nie tylko ofiary składanej bogom ze zwierząt, ale i państwu z osobistego szczęścia – stąd Norwidowski termin „miłość koronna” (Tk s. 49).

Dominowanie instrumentalnego traktowania wartości i ich funkcji kieruje uwagę odbiorcy ku kryzysowi wartościowania. Kontekst Norwidowskiej tragedii wyraźnie wskazuje na „sytuację graniczną”, w jaką wchodzi „wzór”, sygnalizując nieustanny ruch w świecie wartości; stąd przywołanie przeze mnie metafory „spalania się”, utożsamianej z odpowiedzią postaci na wyzwanie owego ruchu (Tk s. 64). Stąd też stosowane w analizie pojęcie „sytuacji granicznej”; wskazywał na nie wielokrotnie przywoływany Schelling (Tk s. 194), a wyakcentował współczesny nam filozof Jaspers. (Pojęcie całościowe „sytuacji granicznej wzoru” jest obecne dopiero we współczesnych badaniach radykalnej socjologii kultury W. Roszaka¹⁹).

Tak więc podstawowe pojęcia: wartości (wzoru) i sytuacji granicznej, są przeze mnie konkretyzowane w kolejnych rozdziałach (w rozdz. II w odniesieniu do zdarzeń (Tk s. 53), w rozdz. III w odniesieniu do postaci (Tk s. 90)).

¹⁸ Rodziński pogłębia rozumienie wartości (nawet w stosunku do M. Schelera) i rozwija je.

¹⁹ Por. J. B r a c h. *Etos współczesnej sztuki*. Wrocław 1989.

Ostatecznie użyty przeze mnie termin „konflikt wartości”, zgodnie z rozumieniem go przez F. W. J. Schellinga i M. Schelera (Tk s. 52 p. 11, p. 12 i s. 57 p. 25), pojawia się zawsze w określonym kontekście. W rozdz. I wyraźnie zastrzegłam się, że nie jest on przedstawiony w sposób bezpośredni w tragedii Norwida, a więc inaczej niż w tragediach antycznych, i wymaga odkrywania (Tk s. 69). Dotyczy to zarówno postaci Cezara, gdy mówię o „strukturze nieobecnego” (Tk s. 57 p. 13), Antoniusza (Tk s. 60-63), jak i pozostałych postaci. Omawiając i komentując zdarzenia, wskazuję tylko na ów konflikt. Wypowiedź na s. 64 zamyka ciąg refleksji ogólnych. Wartość decydującą o konflikcie konkretyzuję dopiero w następnych rozdziałach (III i V).

W tym miejscu muszę uprzejmie przypomnieć Recenzentowi, że przyjęte przeze mnie rozumienie „konfliktu wartości” (za M. Schelerem) wymaga pamiętania, iż podmioty niszczące wartość nie muszą reprezentować wartości równorzędnych, jak zauważył Recenzent (s. 213), ale mogą. Ingarden tak tłumaczy zdanie M. Schelera: „[...] podmioty noszą w sobie jakiegokolwiek niższe lub równie wysokie – nigdy wyższe wartości pozytywne. Jakkolwiek zawsze chodzi o wysokie wartości pozytywne, bo sam konflikt tragiczny może zachodzić tylko między wartościami dodatnimi i ich podmiotami”²⁰. (Patrz strony przywołane w przypisie Tk s. 52 p. 12).

Tak więc ostatecznie nie jest zgodne z prawdą zdanie, „że nigdzie nie można znaleźć dookreślenia wartości, których konflikt jakoby ma wyznaczać tragizm (rec. s. 210). Cóż bowiem znaczą cytowane wypowiedzi Cezara „o stawianiu się podobnym bogom” w całym kontekście i następstwie tego faktu (Tk s. 88 i 90 wraz z p. 22), jak i wypowiedź moja o konsekwencjach realizowania *w z o r c ó w e p o p e i - c z n y c h* przez Cezara (Tk s. 91) wraz ze wskazaniem na sposób zanegowania zachowań Cezara przez jego przeciwników – senatorów. Zwłaszcza tych zachowań Cezara, które wyprzedzały ówczesne koncepcje „republikanizmu” w sposobie traktowania warstw niższych (Tk s. 202 p. 32). Senatorowie-spiskowcy wchodzili w konflikt z Cezarem jako „podmioty” hołdujące „wzorcom republikańskim”. Wystarczy tu przypomnieć sądy Cycerona o tym, czego nie mógł zaakceptować w zachowaniach Cezara²¹ (Tk s. 27-28), aby ostrość tego konfliktu stała się rzeczywista. Niewątpliwie sprowadzenie go w tragedii przez Norwida do „następstw stoickich praktyk” (Tk s. 51) nie wyakcentowuje tej ostrości, ale każe poszukiwać konkretnych znaczeń dla takiego określenia czego dałam wyraźne dowody w mojej książce (Tk s. 57, s. 95 p. 32, s. 96 p. 33). (Tak więc poszukiwałam i historycznych racji dla takiej koncepcji zarówno postaci Cezara, jak i tragizmu. Do czego jeszcze powrócę).

²⁰ M. S c h e l e r. *O zjawisku tragiczności*. Przełożył R. Ingarden. Kraków s. 15.

²¹ K. K u m a n i e c k i. *Cyceron i jego współcześni*. Warszawa 1989 s. 468 i n. (por. także Tk s. 181).

Koncepcję poety uznałam za wynik samodzielnych przemyśleń, potwierdzających raz jeszcze głębię jego dociekań, choć ocenę tej kreacji pozostawiłam czytelnikom mojej książki. I jest mi tym bardziej przykro, że sprawa ta nie została zupełnie zauważona ani w obrębie tematu „konflikt wartości”, ani samego tragizmu. Zwłaszcza że wspiera takie rozumienie postaci Cezara w tragedii bezpośrednia wypowiedź Norwida o Cezarze, cytowana przeze mnie (Tk s. 22).

Wskazanie w latach sześćdziesiątych XIX w. na „sytuację graniczną wzorca osobowego” jako źródła tragizmu było niewątpliwie odkrywcze. Norwid sygnalizował wcześniej taki temat w poezji (np. *Idee i prawda*), ale konkretyzacja dramatyczna nastąpiła dopiero w *Kleopatrze*. Poeta był także daleki od nadawania procesom historii mechanicznych cech, stąd nie mogę przyjąć w tym aspekcie sądu Recenzenta o „destrukcji jednostek przez historię”²² (rec. s. 213).

Oczywiście w tragedii dostrzegłam jeszcze inne aspekty konfliktu (konflikt wolności i konieczności – wybór Kleopatry związany z testamentem ojca). Wskazywałam także na konflikt między cywilizacjami (a więc wykraczający poza obręb jednego państwa – Tk s. 112), co prowadzi do wojny. Ale i te wynikają przecież z konfliktu wartości (Tk s. 125).

Tak rozległe przywołany tu sens interpretowanego w mojej książce „konfliktu wartości” nie wyklucza wcale stwierdzenia, że „tragedia Norwida opiera się na odtworzeniu relacji międzyludzkich” (Tk s. 93), co podważa autor recenzji (s. 210). Przedstawienie bowiem tego konfliktu (co wyżej sygnalizowałam) odbywa się poprzez relacje międzyludzkie. Można wręcz powiedzieć (parafrazując zdanie Szondiego²³, cytowane wyżej, o tragedii romantycznej), że sytuacja graniczna wzoru zakłóca relacje międzyludzkie lub je obciąża. Tak jest w przypadku relacji Kleopatra – Cezar, Kleopatra – Antoniusz, Antoniusz – Her.

Norwid sygnalizuje jednak jeszcze jeden problem, chyba zasadniczy dla tematu. Akceptowanie jakichś wartości nie jest tożsame z wartościowaniem. (To ostatnie wymaga „pryncypiów”). Stąd to zachwianie systemu wartościowania nie wyklucza akceptowania jakichś wartości, tak jak i negowania innych. Nie ma więc sprzeczności między moim stwierdzeniem dotyczącym konfliktu wartości i zachwiania całego systemu wartościowania (Tk s. 60). (Pozwalam sobie na wyakcentowanie tej obserwa-

²² Norwid zbyt jednoznacznie broni się przed przekształcaniem historii w ideologię (do czego prowadzi np. zabieg mityzacji historii), stąd moja niezgoda na proponowaną formułę. Przemawiają przeciw temu bezpośrednio podane przeze mnie cytaty na temat rozumienia historii (Tk s. 39), jak i na temat rzekomego „zaginięcia wieków” ([*Prototypy formy*]. PWSz 6, 305): „Mniemanie moje jest, że żaden wiek w tym, co go stanowi osobiście, nigdy nie zginął – i że nasze p o c z u c i a o b e c n o ś c i i p r z y t o m n o ś c i z tego niezaginienia wieczystego pochodzą. [...] n i e z a g i n ą ł w t y m, c o s t a n o w i i s t o t ę j e g o”.

²³ S z o n d i. *Teoria współczesnego dramatu* s. 52

cji u Norwida dzięki przywoływanej już filozoficznej analizie pojęcia wartości Rodzińskiego²⁴ (Tk s. 49 i 193). Ta ostatnia obserwacja prowadzi nas do następnego terminu Norwidowskiego: *S e r i o*. Jest on równie ważny jak poprzedni termin. Stąd to cytowanie przeze mnie Norwidowskiego rozumienia, a nie przywoływanie sensów potocznych (*ex definitione*), jak sugeruje Recenzent (s. 212).

Jest to pojęcie niewątpliwie najbardziej uwikłane w konteksty. Zaczniemy więc od ustalenia znaczeń, które wynikają z samej Norwidowskiej definicji tragedii (Tk s. 41-42), a więc aspektów estetycznych tego pojęcia: „[...] w tragedii [...] *i s t o t n e g o s e r i o* nie ma [podkr. – E. Ż.]. I że gdyby tragedia była serio, tedy miałyby tylko sam *c i ą g i r o z w ó j* (albowiem *s e r i o* jest to właśnie sam *c i ą g i r o z w ó j* [...]).” (Tu nawiasem dodam, że nie powtarzałam cytatu o podobnym sensie ze [*Znicestwienia narodu*], które przywołuje Recenzent (s. 211) z oczywistych powodów).

Zatem, analizując Norwidowską skróconą definicję tragedii, zauważmy:

1) W tragedii nie może być tylko „rozwoju”, bo konflikt zmierza do zniszczenia. I tu Norwid jest niezmiernie bliski refleksji nam współczesnej M. Schelera²⁵, który mówi o kierunku działania jako zasadniczym elemencie (a więc o *n i s z c z e - n i u*), a nie samej śmierci bohatera jako wyznacznika tragiczności;

2) „Nie ma *c i ą g u*, bo *c i ą g...*” wymagałby przezwycięzania niszczenia, a więc ocalenia i kontynuowania realizacji „wysokich wartości”;

3) Nie ma *p o t o c z n o ś c i* nie tylko zgodnie z tym, co powiedział Schlegel, a ja cytowałam (Tk s. 40), ale i z przekonaniem autora *Kleopatry i Cezara*. Tragedia budując „wrażenie tragiczności”, a więc „wyzwalając żywioły wrażeń” – jak mówi Norwid (Tk s. 42), musi konstruować odpowiedni układ fabularny, kondensujący to wrażenie. (Nie znaczy to jednak wcale, że nie odpowiada on „historycznemu serio”, na co zwracałam uwagę pisząc: „autor szuka odpowiedniego układu zdarzeń dla «historycznego serio»” (Tk s. 140, 148), ale do tego jeszcze powrócę).

Tak więc nie mogę zgodzić się z Recenzentem, że Norwid utożsamia pisanie o rzeczach ważnych, rzeczywiście istniejących, tzw. prawdziwych (potocznych), ze swoim rozumieniem „serio”, wpisanym w definicję tragedii. *S e r i o i s t o t n e*

²⁴ R o d z i ń s k i. *U podstaw kultury moralnej*. Por. szczególnie rozdz. *Wartościowanie i kultywowanie wartości*, s. 35-42 oraz *Swoistość wartościowania ściśle moralnego*, s. 59 i n. Najzwięźlej określa cel i zakres wartościowania zdanie: „Wartościowanie tkwiące u podstaw kultury intelektualnej i moralnej, a przeto u wszelkiej w ogóle kultury (weryfikować musi...) również panujące w danym środowisku obyczaje i ustalone systemy aksjologiczne” (s. 41). Dopowiadając ową refleksję w odniesieniu do tragedii Norwida, musimy zaznaczyć, że „wzór” może być wartością, ale nie musi. (Por. stanowisko współczesnej antropologii). W czasach Cezara wzór epopeiczny był wartością, o czym świadczyła nie tylko cytowana lektura E. Giovannetti (Tk s. 182), ale i Swetoniusza (Tk s. 91).

²⁵ S c h e l e r, jw.

dla Norwida w tym konkretnym, definiującym tragedię, estetycznym sensie (poprzez akcentowanie jego braku w tragedii) znaczy o wiele więcej. (Skoro ma je warunkować *ciąg, rozwój i wreszcie potoczność*).

Wobec wszelkich wątpliwości postawmy więc pytanie: co znaczy *ciąg, rozwój*? Czy wyrazem rozwoju ma być postać (vel postawa) „nowego rycerza” (Hera)? Z wypowiedzi Recenzenta wynikałoby, że tak, że „to znak rozwoju dla historycznego serio” (rec. s. 208). Niewątpliwie jest ona przejawem procesu historii, ale Norwid nie utożsamia jej z rozwojem, tylko z „obrotem rzeczy” (Tk s. 141): „fatalnością wieki właściwą”, a nawet narodowi. (To, co jest wynikiem niszczenia wartości, nie jest „owocem”). Dodanie ze strony Recenzenta epitetów „jałowy ciąg”, „bezbarwny” – jest dopowiedzeniem, niewątpliwie wartościującym negatywnie pojęcie. Ale czy to nie wprowadza nowego zamieszania (wobec definicji tragedii)?

Warunkiem zaistnienia *istotnego serio* jest dla Norwida nie tylko potoczność, ale *ciąg i rozwój*. Aby ten nastąpił, muszą być pryncypia i „pryncypium dogłębiania” (Tk s. 42) – a to słowa Norwida²⁶, nie moje. A więc nie tylko kultywowanie wartości jest potrzebne. (Wartości jakiegokolwiek mogą być kultywowane, ale brak rzeczywistego wartościowania, opartego na pryncypiach, prowadzi do cofania się, a nie do rozwoju, do zrywania ciągu). Stąd to zachwianie systemu wartościowania nie wyklucza zaistnienia „konfliktu wartości”; on następuje, bo wartości są kultywowane, ale bez pryncypialnych odniesień. Tak więc ostatecznie nie stwierdzam wcale, pisząc, „że brak tu serio” (to znaczy w tragicznym ciągu zdarzeń rzymskich i egipskich (Tk s. 62) tego, co Recenzent chce mi zarzucić, a więc niedopatrzania się przede mną „Norwidowskiego serio” w *Kleopatrze i Cezarze*, rozumianego jako trafność widzenia procesów historii przez Norwida. To odrębny problem, który już wyżej sygnalizowałam.

Nie o serio historyczne chodzi Norwidowi w definicji tragedii. Norwid pisząc, że „nie miałyby tragedia węzła dramatycznego, ani finalnego aktu, i przeto gdyby była serio, nie tragedią byłaby” (Tk s. 42), miał na uwadze specyfikę doboru zdarzeń, a więc aspekt estetyczny, który wynikał z istoty gatunku. Założenia tragedii bowiem wykluczały prezentowanie „dogłębiań” – jak określa Norwid poszukiwanie ostatecznego sensu zachodzących zdarzeń przez bohaterów, a więc choćby sensu śmierci Cezara. Akcentowanie przez pisarza braku tego rodzaju serio w definicji gatunku, jak i konsekwentne wobec niej kreowanie tragedii, nie wyklucza poszukiwania – jak napisałam – odpowiedników dla „historycznego serio”. Czasem ów brak „istotnego serio” jest najlepszym odpowiednikiem „historycznego serio”. I tak jest w *Kleopatrze*.

²⁶ Akcentowanie przez Norwida potrzeby nieustannego wartościowania (a nie tylko kultywowania wartości) znalazło najgłębszy wyraz w zdaniu ostrzegającym „przed człowiekiem świętym, który jest w błędzie”, zamieszczonym w liście do Mariana Sokołowskiego z 1865 r. (PWsz 9, 167).

Przedstawiony finał sygnalizuje przecież proces historyczny: „Sługa stołowy” staje się „rycerzem” (ale tylko na mocy listu liberalnego). Nie podziela on wyboru, jakiego dokonuje „wielkość” przez niego podziwiana (zgodnego z etosem starożytnych wodzów) i dlatego nowe czasy mogą mu dać szansę „wzięcia przyszłości imperium”. Brak dogłębnego wartościowania ze strony Hera nie odbiera jego zaistnieniu w planie zdarzeń wymiaru „historycznego serio”, o czym przecież pisałam (Tk s. 99-100, 141-142).

Wszelkie odniesienia Norwida do „historycznego serio” komentowałam w rozdziale V, po przedstawieniu „tworzywa historycznego” (Tk s. 153-154). Wyakcentowałam w tym komentarzu przede wszystkim „uwidomienie fatalności historycznej [...] wiekowi wyłącznie właściwej”. Zgodnie z założeniami Norwida (a nie norwidologów), wyłożonymi wcześniej w rozdz. I (Tk s. 41), interpretowałam ową fatalność (Tk s. 142 i 148). Uświadomienie jej uchroniło mnie przed tworzeniem uproszczonej analogii między wizją *Kleopatry i Cezara* a *Pierścieniem Wielkiej-Damy*. (Gdyby te światy były tak bliskie sobie, pisarz nie akcentowałby wyraźnie potrzeby „uwidomienia fatalności historycznej wiekowi wyłącznie” (podkr. – E. Ż.).

Wobec tego, co wyżej napisałam, przywołując swój tekst książkowy, nie można mi zarzucić, że nie wyodrębniam znaczeń estetycznych pojęcia serio. Kategorie estetyczne (Tk s. 41-42) pozostają jednak w ścisłym związku z sensami „ontycznymi” (Tk s. 43), funkcjonującymi w świecie zdarzeń.

Niezbyt uważnie śledzony tekst każe mi wręcz przywołać konkretne fragmenty, przytoczone przez Recenzenta²⁷, dowodzące rzekomo błędnej interpretacji związku pojęcia serio z definiowaniem tragedii, aby i dalsze wnioski nie budziły wątpliwości, a więc nawet i te, które wynikają ze wskazywania na centralną postać (Kleopatrze)

²⁷ Nie próbuję wcale udawadniać „spójności serio z tragedią”, co zarzuca mi Recenzent (s. 211), ani też nie wyprowadzam takiego wniosku. Owszem, wskazuję tylko na spójność w definiowaniu tragedii pojęć „serio” i tragedia (Tk s. 62). Przecież zdanie o spójności odnosi się do poprzedniego, o definicji tragedii, tym bardziej że prowadzę dalej wywód (na s. 62), wskazując na akcentowanie przez poetę „braku rozwoju i ciągu” w kulturze Rzymu lat trzydziestych p.n.e. (Mogę tu zgodzić się z sądem, że nie jest to może trafnie sformułowane, ale konsekwentnie do przyjętych znaczeń). Nie poszukuję więc wcale istnienia „istotnego serio” w tragedii, którego nie ma (rec. s. 211). Przecież po to cytowałam zdanie Norwida o niemożności utożsamiania konstrukcji tragedii z „istotnym serio” (Tk s. 42), aby go nie szukać. Faktem jest, że dwukrotnie moje sformułowania dalsze mogą wprowadzić w błąd. (Dostłownie określenie: „obnażenie rzymskiego serio”, jak i egipskiego (Tk s. 62), Wzięcie jednak przeze mnie w cudzysłów słowa „serio” sugeruje jego „umowność”. Podobnie słowo „obnażenie” sugeruje jego „jakość”, czyli zaprzeczenie „istotnego serio” (bo tak ważny epitet wspiera Norwidowską definicję tragedii). Zwłaszcza że niżej, na tej samej stronie, piszę: „objawiony dostatecznie przez poetę «brak serio» w egipskim świecie zdarzeń [...]”, czyli nie mam wątpliwości, że o b j a w i o n y został „brak serio”.

jako postrzegającą kierunek kultywowanych wartości (Tk s. 76). Poszukując bowiem argumentów świadczących o braku rozwoju w tragedii, wskazuję na postaci centralne, jako dostrzegające ów „brak”, co daje podstawę do transpozycji sensów, a więc przechodzenia ich w nadegzystencję, wedle terminologii Ginestiera²⁸. Tak więc Kleopatrze zostaje w odpowiednim momencie przypisana przeze mnie „surexistance” (Tk s. 102) ze względu na powyższy przymiot.

Innym kontrowersyjnym pojęciem jest parabola.

Każe ono na wstępie przywołać sensy, jakie przypisywał mu Norwid²⁹ (por. Tk s. 134-143). Może najbliższym mego tekstu jest określenie w *Rzeczy o wolności słowa* (PWsz 3, 582):

Tu trzeba już wziąć ściślej znaczenia wyrazu:
P a r a b o l a jest obraz, p i e ś Ń jest duch obrazu;
Słowo, brzmiąc nieustannie, z p r z e s t r z e n i ą i c z a s e m
Znosi się – obraz każdej myśli jest nawiasem,
[...]

Konstrukcja Norwidowska – jak pisałam – wsparta jest na paralelnych sytuacjach (Tk s. 65-67), wykracza ona poza dosłowność egzystencjalnych doświadczeń postaci tragedii. Czyli można mówić o mechanizmie transpozycyjnym, wpisanym niejako w dzieło. Co więcej, dającym się odczytać sensie metafizycznym, ale wychodzącym poza tekst (zob. s. 246). (Zakładając, że nie zmienimy Norwidowskiego rozumienia historii ani nie zapomnimy o ważnych wypowiedziach i zachowaniach postaci – Tk s. 82 i 120). Wreszcie o przekroczeniu przez główną bohaterkę „samej siebie”, a więc objawieniu sprzeciwu wobec przedmiotów kultu religii egipskiej, wyrażeniu zwątpienia i podjęcia protestu wobec pozornie wielkiej cywilizacji, a ostatecznie wyborze śmierci, co sytuuje ową postać w innym planie niż pozostałe³⁰. Trzeba jednak nazwać ów plan, owo „wyniesienie postaci centralnej”, jak mówi już przywoływany Szondi (s. 6). A zatem zdecydować się na wybór nie tylko terminologiczny,

²⁸ Ginestier (jw. s. 70) przypisuje bohaterom (od antycznej tragedii począwszy, a skończywszy na *Don Juanie* i postaciach Claudela) dwa znaczenia. Jedno sytuujące go w planie znaczenia jednostkowego, drugie w planie znaczenia transcendentального (uniwersalnego). Wchodzenie w ten drugi plan objawia zawsze wartość, która sublimuje i prowadzi ku zjednoczeniu postaci dążących do wzniosłości. (Choć owo zjednoczenie może zaistnieć poza czasem zdarzeń, a więc po śmierci).

²⁹ Por. *Milczenie*. PWsz 6, 234-237.

³⁰ Ginestier (jw. s. 71-72) uwzględnia różne sytuacje, o których można mówić jako o przechodzeniu w nadegzystencję. (Przywołaliśmy je wyżej, zob. s. 246 przypis 10. Rozpatruje jednak i taką, w której wybrana śmierć stanowi o tym przejściu (J. C o c t e a u. *Orzeł dwugłowy* s. 110-112).

ale i interpretacyjny. Wybrałam propozycję Ginestiera!! (a nie „aplikowałam bezrefleksyjnie”). Tak więc nie Ginestier podsuwa mi możliwość dopatrywania się związków „paraboli” z transcendencją (rec. s. 207), choć trzeba według niego „zderzenia z transcendencją, aby postać zaistniała w planie „surexistence”. Ginestier wysuwa taki warunek. A nawet uwzględnia postawy metafizyczne³¹. (Transcendencja³² rozumiana jest przez Ginestiera jako przekroczenie granic „oczywistości”).

Tak więc analizując wnikliwie tragedię, postrzegam zderzenie z transcendencją na miarę religii egipskiej (o czym będzie dalej mowa) i ja nadaję paraboli głębszy sens (Tk s. 141-142). Ginestier pozwala mi tylko nazwać konstrukcję tragedii („geometrią drugiego stopnia” – geometrią znaczenia). I ten aspekt badawczy Francuza powoduje może moje najmniej fortunne wyrażenie o zbieżności paraboli dramatycznej, realizowanej w *Kleopatrze*, z poglądami francuskiego teoretyka. Ale nie o niefortunne słowa („wydaje się być zbieżne”) tu idzie, lecz o zasadnicze sensy. A więc – czy parabola Norwidowska jest półotwarta – czy zamknięta (wedle rozumienia Recenzenta, s. 207-208)? Akcentując geometryczne skojarzenia znaczeń paraboli, wobec istniejących u Norwida określeń (oś, punkt, wartość), chciałam podkreślić zbieżność wyobrażeń Norwida z parabolą jako linią bez końca, choć łączącą punkty odniesienia na osi określonych wartości. Parabola, jako linia geometryczna, nie może być zamknięta (nie ma bowiem o k r e ś l o n y c h l i c z b o w o p u n k t ó w o d n i e s i e ń). Nie można jej zamknąć!!! (porównaj definicje naukowe). Biegnie ona niejako w nieskończoność... Na tej cesze ustalonej przez Pitagorasa opierają się wypowiedzi Norwida o paraboli w *Milczeniu*, przywołane w przypisie 29 do tego tekstu. Norwidowska parabola każe odszukiwać owe punkty odniesienia, nie narzuca ich, czyli „nie zamyka” się w znaczeniach z góry określonych. (Stąd może nasza polemika). Jest „obrazem”, a nie alegorią, każącą rozszyfrowywać jednoznaczność. A i parabole Chrystusowe, do których odwołuje się Recenzent (s. 208), rozsadzają wyobrażenia odczytane z dekalogu. (Np. ta o marnotrawnym synu przekracza wyobrażenie Boga, dopisane do dekalogu; lub inna, tworzona niejako przez Chrystusa naocześnie w momencie żądania ukamienowania jawnogrzesznicy przez faryzeuszy). W pierwszym przypadku potężnemu Jahwe przeciwstawione zostaje pojęcie kochającego Ojca, w drugim, wyrokującym o czynach faryzeuszom – propozycja oglądu samych siebie (pisane na piasku słowa o winach tych, którzy chcieli sądzić).

Sumując, chcę wskazać na charakter paraboli Norwidowskiej – a nie przypisywać „mechanicznie” znaczenia teoretyka francuskiego Norwidowi. Parabola Norwidowska odsłania „obrot” rzeczy”, ale nie nakazuje jednoznacznej interpretacji tego obrotu. Sądzę, że każe dopatrywać się „analogijnego stosunku między prawami świata tego,

³¹ G i n e s t i e r, jw. s. 111.

³² Tamże s. 105.

a prawami rozwoju ducha” – jak mówi w *Milczeniu* (PWsz 6, 232). Wskazuje niejako na zależność „prawie geometryczną”. Zależność nie znaczy jednak „zamkniętość” (Tk s. 141). Zapewne niezbędne jest uchwycenie tego momentu, w którym „geometria pierwszego stopnia przechodzi w drugi stopień”³³. I ja na taki wskazałam (np. Tk s. 77-79), podobnie zresztą jak i na przejście postaci w „surexistance”³⁴ (Tk s. 138). Oczywiście jest, że precyzyjna konstrukcja geometrii pierwszego stopnia warunkuje przejście w drugi stopień³⁵. Tak więc nie sama parabola (jako konstrukcja) narzuca odniesienia transcendentalne, ale jej kształt w tragedii Norwidowskiej. Świadomość potrzeby takich konstrukcji wyraził Norwid dobitnie w *Milczeniu*.

Mówiąc o paraboli, zahaczamy o pojęcie transcendencji (w mojej interpretacji), z którym polemizuje Recenzent. Wobec wielu możliwości definiowania pojęcia transcendencji i przymiotu transcendentalności wybrałam te, na które wskazują filozofowie religii³⁶, i konsekwentnie przywoływałam sytuacje dramatyczne, potwierdzające moje rozumienie tego aspektu (Tk s. 82 i 136). Co więcej, przywoływałam także (Tk s. 229) notatki Norwida, dotyczące zarówno Sfinksa, jak świątyni Izydy. (Tragedia przywołuje funkcję Kleopatry jako kapłanki Izydy). Słowa te uwiecznione w napisie: „Jam jest, co było, co jest, i co będzie”, nie tylko określają transcendentalny przymiot boga, wyobrażenia o nim (i przypominają słowa Biblii o Bogu Izraelitów), ale rzutują na kreację Kleopatry w tekście, którą wciąż zdają się przesłaniać odbiorcom tragedii anegdota związane z egipską królową; anegdota być może tworzone dla umniejszenia jej niewątpliwych przymiotów?).

Norwid uważnie śledził nie tylko formy kultu egipskiego, ale i jego treści³⁷, i konsekwentnie wobec nich kreował postać Kleopatry. Stąd nie można zlekceważyć wypowiedzi Kleopatry na temat „wyjścia mędrców z błogosławionych torów filozofii” (Tk s. 119) ani funkcji sytuacji symbolicznej, dopełniającej odczytywanie nieba przez Szecherę (Tk s. 128), ani wyakcentowania stoickich poglądów zabójców Cezara (Tk

³³ Decyzje Kleopatry odsłaniają nie tylko prawdę egzystencjalną o niej, ale wskazują na szukanie wyższych racji istnienia („nie może żyć nie protestując”).

³⁴ To moment uświadomienia sobie uczestnictwa w najgłębszym konflikcie i przyjęcia następstw tego uczestnictwa.

³⁵ To mówi Ginestier na marginesie sztuki Fry’ego *A Sleep of Prisoners* (s. 93-94).

³⁶ Z. Z d y b i c k a. *Człowiek i religia*. Lublin 1980. Autorka nie odmawia takiego aspektu nawet wczesnym religiom: „Uwielbienie przedmiotów kosmicznych było zawsze połączone z przekonaniem, że są one objawieniem osobowego bóstwa [...]”. Np. niebo, zajmując ważne miejsce w wielu religiach, wyraża jego transcendencję, a więc to, co jest niedostępne i przewyższające człowieka (s. 168 i n.).

³⁷ Mamy na uwadze śledzenie przez Norwida kolejnych odkryć egipskich (np. papirusów). Być może, że nawet uzyskał informację o *Pieśni Izydy i Neftydy* (odnalezionych w 1865 r.). Por. cytowaną przeze mnie w Tk *Mitologię starożytnego Egiptu* autorstwa J. Lipińskiej i M. Marciniaka, Warszawa 1986 s. 61.

s. 80). Kleopatra daje świadectwo orientacji filozoficznej co do kosmologii świata („okrąg świata”, na którym stoi) – (Tk s. 138), zgodnie z nauką Arystotelesa o okręgach³⁸ (Tk s. 182). A nie można także wykluczyć, że tenże arystotelizm utwierdza jej wyobrażenie o transcendencji bogów (choć religia egipska wyprzedzała – jak sygnalizowałam wyżej – filozoficzną koncepcję transcendencji Arystotelesa³⁹). Nasze wyobrażenie o Egipcie nie jest tak odległe od refleksji filozoficznej na ów temat, funkcjonującej za czasów Norwida, o czym pisałam (Tk s. 31), a teraz dodaję, że Schelling wręcz stwierdzał: „Ptolemejski system świata stanowił podstawę poetyckiej budowli Dantego – filozofia arystoteliczna połączona z ideami filozofii platońskiej”⁴⁰. Norwid nie uprościł więc tego wyobrażenia czasów ptolemejskich ani nie wyolbrzymił, wskazując na bronienie „wyższych racji istnienia” przez swoich bohaterów. Choć tego nie dookreślił bezpośrednio (Tk s. 136).

Konsekwentnie do powyższych zastrzeżeń pojawiło się ostre stwierdzenie Recenzenta w przypisie 4 (s. 210) na temat rozumienia wymiarów tragizmu Kleopatry. Podważenie określenia nie wystarczy jednak dla obalenia interpretacji, zwłaszcza że polemizowałam w kilku miejscach z zawężaniem Norwidowskiego pojęcia tragizmu do „historycznych znaczeń” (Tk s. 189 p. 93), wskazując na jego wielorakie aspekty: poznawczy (Tk s. 144) i psychologiczny (Tk s. 80).

Moje określenie tragizmu w *Kleopatrze* „sięga ontologii”, zamyka przecież długi ciąg wypowiedzi na temat „wrażenia tragiczności”, budowanego poprzez reakcje i wypowiedzi Kleopatry. I jest dopełnione zasadniczą uwagą o rozpacz mającej swe źródło w przeświadczeniu Kleopatry o tworzeniu pozorów wielkich wartości przez cywilizację rzymską (jak i kulturę Egiptu) – (Tk s. 76, 82). (Zatem sięga istoty bytowania człowieka). Kleopatra doświadcza konsekwencji „granic poznania” (nie poznała „istoty rzeczy” w odpowiednim czasie). Nie znajduje odpowiedzi na dalsze istotne pytania (Tk s. 129). (Słowem „istotne” akcentuję zbieżności z episteme Arystotelesa).

Przypomnijmy, że o „status ontologiczny” bohatera pyta wielu badaczy. Np. przywołani przeze mnie Souriau (Tk s. 67), Jacquet (Tk s. 96), Ginestier (Tk s. 108). A pytanie to dotyczy nie tylko orientacji poznawczych bohatera, wypowiedzianych wprost, ale także sposobu, w jaki znosi on cierpienie, co przecież wyraźnie zasygnalizowałam na kolejnych stronach (Tk s. 103 i 161).

Ostatecznie owa „ontologia” wyraża się właśnie w przekraczaniu historii, w pamiętaniu o „episteme” epoki, w określeniu relacji postaci wobec Boga przez autora⁴¹. Czyż nie spełnia tych wymogów doświadczenie Norwidowskiej Kleopatry? (Tk

³⁸ Por. W. T a t a r k i e w i c z. *Historia filozofii*. Lwów 1933 s. 135-137.

³⁹ Tamże s. 135.

⁴⁰ S c h e l l i n g, jw. s. 41.

⁴¹ G i n e s t i e r, jw. s. 223-238.

s. 183). Sądzę, że można ich wskazać o wiele więcej, a przynajmniej mocniej wyakcentować, niż to uczyniłam. Choć odsłaniałam takie sugestie omawiając „przestrzeń kultury” i historii (Tk s. 116-117), a szczególnie „doświadczenie czasu”. Napisałam przecież: „najgłębszy wymiar tragizmowi nadaje n i e m o ż l i w o ś ć zobaczenia perspektywy dziejów” (Tk s. 129). Współczesna Kleopatrze episteme (przez co rozumiemy zaakceptowaną filozofię Arystotelesa i Platona) nie odpowiadała na to pytanie, choć mówiła o doskonałości jednostki jako „najwyższym celu”.

Sumując ten terminologiczny aspekt polemiki, mogę stwierdzić, że nie ma takiego „pomieszania znaczeń”, jakie zarzuca mi Recenzent. Wyraźnie daje się np. odnaleźć estetyczne odniesienie kategorii tragiczności, bo są przecież powszechnie znane (Tk s. 56, 63, 66, 78) od pozaestetycznych, a wręcz ontycznych znaczeń (Tk s. 43, 45, 52, 64, 130, 210).

KOMPOZYCJA ROZPRAWY I JEJ ZASADNICZY CEL

Dość łagodny charakter mają uwagi na temat kompozycji całości. Pragnę jednak zwrócić uwagę, że w rozdz. I (*Norwid wobec niektórych aspektów polemik filozoficznych*) nie sprowadziłam poglądów Norwida do paru akapitów. Każde z zasygnalizowanych stanowisk znalazło swoje zwieńczenie na końcu paragrafów, a rozwinięcie w odpowiednich rozdziałach. Przywoływałam bowiem przede wszystkim te refleksje, które zadecydowały o kształcie tragedii (Tk s. 20-22). A poza tym gdyby sprowadzały się one do historiozofii, zapewne wprowadziłabym taki termin w tytule pierwszego rozdziału – jak proponuje Recenzent. Rzecz w tym, że zabrakło odpowiedniego terminu, bo refleksje wykraczają poza historiozofię.

(Byłam od początku do końca autorką swojej książki i dosłownie nikt nie podsunął mi żadnego terminu ani określenia, nawet czytając ją choćby „z urzędu”. Czas dany mi na „produkcję komputerową”, realizowaną przez słabego fachowca, nie pozwolił na znalezienie właściwszego odpowiednika).

Wracając do rozszerzenia owych akapitów – przypominam uprzejmie, że „kategoria przyszłości”, podjęta przez Norwida niewątpliwie za Cieszkowskim (Tk s. 18), znajduje swoje odniesienie w odpowiednich fragmentach (Tk s. 123, 125, 129, 131). Podobnie jest z aksjologicznym aspektem oglądu tragedii (Tk s. 41-42), do którego powracam wielokrotnie.

Nie inaczej potraktowałam teatralną warstwę dzieła, zastrzegając się jednak, że nie stanowi ona zasadniczego przedmiotu analizy (Tk s. 7). Przypominam o tym, ponieważ pojawiło się w recenzji zastrzeżenie co do włączenia tematu scenicznego w zakres ostatniego rozdziału.

Otóż każdy z rozdziałów poświęconych stricte *Kleopatrze* nawiązywał przynajmniej do jednego aspektu scenicznego pominiętego przez badaczy. Rozdział o zdarze-

niach zamyka uwaga o „napięciu scenicznym”, rozdział o postaciach – odniesienie do innych bohaterów tragedii itp. Tak więc w rozdziale ostatnim nawiązałam konsekwentnie do zasadniczego tematu mojej książki i tegoż rozdziału: „tragedii kultur” – usiłowałam wskazać, że tylko jedna realizacja teatralna nawiązała do istotnych znaków kulturowych (a nie zewnętrznych) – jak różnicował to jeszcze Arystoteles. Propozycjami konstrukcji sceny nie zajęłam się z wielu ważnych powodów, o których wolałabym tutaj nie mówić. (Być może w innej wersji tej książki znajdzie ten temat miejsce).

Cała kompozycja książki wiąże się dość ściśle z wysuniętym w recenzji problemem genezy tragedii Norwida. Wbrew temu, co pisze Recenzent, nie zrezygnowałam z tego tematu, choć odeszłam od schematycznych sposobów jego realizowania. (Nie twierdzę, że wyczerpałam go, ale zakres tej problematyki wiąże się z niespełnionym aneksem egipskim, o czym wolałabym także nie pisać, aby nie „osądzać” bliźnich z Paryża). Wskazałam przecież wyraźnie na czas powstania *Kleopatry* i powód jej powstania (Tk s. 11-12, 43, 45, 46), naświetliłam rodowód koncepcji postaci Cezara (Tk s. 29), usytuowałam temat tragedii w ciągu refleksji Norwida (Tk s. 13 i n.). A na końcu zasugerowałam możliwość dopatrzenia się pewnej polemiki Norwida z rozumieniem tragedii jako gatunku w środowisku literatów krajowych (Tk s. 159); wspominałam też o poglądach Norwida na recepcję dzieł Szekspira (dotyczących Cezara), najprawdopodobniej polską recepcję (Tk s. 27). Mniej zapewne napisałam o źródłach koncepcji postaci Kleopatry, ale i tu wskazałam na najważniejsze kwestie. (Zrealizowanie pewnego zamówienia złożonego przeze mnie w Narodowej Bibliotece Francuskiej zapewne odmieniłoby sposób rozwinięcia tego tematu).

Niewątpliwie kompozycja całości miała służyć zrekonstruowaniu wizji tragicznej i uściśleniu charakteru tragedii historycznej. Dlatego też wprawiło mnie w niemałe zdziwienie przypisanie mej rozprawie zamiaru stworzenia nowego określenia genologicznego (rec. s. 209). Przecież gdybym miała taki zamiar, nie pisałabym w podtytule rozprawy „studium o tragedii historycznej”. Eksponowałabym inne formuły. Tytuł książki odnosi się przecież najwyraźniej do kreacji świata przedstawionego, tyle że określa zakres „historii”, o której traktuje tragedia (Tk s. 134). Niewątpliwie „przekracza ona – jak napisałam – granice historii, ujęte ramami czasu zdarzeń, uobecnionego w tragedii”, poprzez odczytanie sensu parabolicznego. Co sprawia, że wpisana w nią wizja tragiczna nabiera uniwersalnego sensu, a układ fabularny wykracza poza zastane formy.

Tak więc raz jeszcze mogę stwierdzić, że nie ma takiego „pomieszania znaczeń”, jakie zarzuca mi Recenzent. Być może, niezbyt ostro określona została w obrębie kompozycji „oś dramatyczna”. Odsyłałam jednak do znaczeń nadanych jej przez Norwida (Tk s. 67) i Souriau (Tk s. 68). Teraz tylko przypomnę, że utożsamia ją francuski badacz z „wektorową siłą semantyczną”, wokół której zorientowane są

dążenia bohaterów, realizujących upragnione dobro bądź tylko określony cel⁴². Przypomnieć tu także wypada niezwykle ważne konteksty tego określenia w *O Juliuszu Słowackim* (PWsz 6, 436), gdzie Norwid, kończąc interpretację cywilizacji, mówi: „Zakreśliwszy takie to linie i osie, mogę jeszcze powiedzieć, że są jeszcze następujące drugiej potęgi osie [...]”. Przeciwwstawienie metafory linii i osi wskazuje niewątpliwie na wektorową funkcję osi, choć w odniesieniu do działań cywilizacyjnych, a nie wpisanych w tekst literacki.

Co do problemów subiektywizacji muszę zaznaczyć, że nie mówiłam o „dramacie subiektywnym”, ale o pojawiających się epizodach wskazujących na subiektywizację. (A to zasadnicza różnica!!!) – (Tk s. 106-107). Świadoma jestem przecież znaczeń tego pojęcia nie tylko dzięki wypomnianemu mi Szondiemu, ale i innych cytowanych autorów.

Zamykając najważniejsze aspekty polemiki, stawiam zasadnicze pytanie: czy rzeczywiście recenzja była wyrazem „szlachetnego różnienia się”, jak akcentował to obecny w niej zwrot Norwida?

Sławomir Ś w i o n t e k – ODPOWIEDŹ ELŻBIECIE ŻWIRKOWSKIEJ

Chciałem podziękować p. Elżbiecie Żwirkowej za dodatkowe wyjaśnienia o możliwościach rozumienia Jej książki o *Kleopatrze i Cezarze* Norwida oraz o sposobach wykorzystania przez Nią opracowań, na jakie się w swojej pracy powołuje. Gdyby choć część tych wyjaśnień znalazła się w recenzowanej książce, to może wątpliwości recenzenta byłyby mniejsze; moja krytyka dotyczyła jednak tego, co w książce się znajduje, a nie tego, czego w niej nie ma.

Jeśli zaś chodzi o interpretację znaczeń używanych przez Norwida terminów (takich jak *tragedia*, *tragiczność*, *serio*, *parabola* i in.), to chciałbym obstawać przy takim ich rozumieniu, jakie naszkicowałem w swojej recenzji. Ich objaśnienie, jakie p. Elżbieta Żwirkowska dała w swojej odpowiedzi, zupełnie mnie nie przekonuje, a to głównie dlatego, że Jej wywody są dla mnie zbyt zawikłane i niejasne – i po prostu ich nie rozumiem. Ale jest to być może (by strawestować Norwidowskiego Mak-Yksa) „słabość tylko ma własna i osobista”, wypływająca z odmienności „sposobów mówienia”, jaka istnieje między recenzentem (który nie wyklucza, że może się mylić) a autorką *Tragedii kultur*.

⁴² Por. I. S ł a w i ń s k a. *Współczesna refleksja teatralna*. Kraków 1973 s. 294.