

Mateusz Grabowski*

Historiozofia zagłady. Uwagi do *Kleopatry i Cezara* Norwida

Tragedia zaczyna się wtedy, gdy nieba
pustoszeją

J. Jacquet, *Czy koniec tragedii?*

Niedokończona tragedia *Kleopatra i Cezar* była jednym z najwyżej ocenianych dzieł przez Norwida. Wskazuje na to list z 1879 roku do Bronisława Zaleskiego, w którym poeta pisze: „*Kleopatra* moja sama warta NAJMNIEJ tysiąc franków”¹. Niepodobna również, śledząc historię powstawania dramatu, nie zauważyć, jak długo Norwid dopracowywał i poprawiał tekst.

Krzysztof Trybuś, idąc za Gomulickim, wspomina o związku pomiędzy zorganizowaną w 1867 roku Wystawą Powszechną a powstaniem tragedii – obserwacje zamieszczone w *Podróży po Wystawie Światowej* stały się literackim twórczym dla *Kleopatry i Cezara*². Napisany w 1870 roku utwór Norwid chciał wysłać na krakowski konkurs literacki, który odbywał się w 1872 roku³. We wstępie do konkursowego tekstu napisał, że dramat musi być „na r ó w n i dla pojedynczego odczytu jako i dla sceny”⁴. Ostatecznie jednak wysłał do Krakowa *Pierścień Wielkiej-Damy*.

* Mgr, e-mail: mat.grabowski@gmail.com; Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

¹ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, E. Lijewska, I. Grzeszczak, przy współudziale J. Czarnomorskiej i M. Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 2, Poznań 2007, s. 687. W dalszej części wywodu będę posługiwał się skrótem KŻiT, podając numer tomu (cyfra rzymska) i strony (cyfra arabska).

² K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 109.

³ KŻiT, t. 2, s. 518–519.

⁴ Autograf zaginiony; pierwodruk: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. VI, Warszawa 1971–1976, s. 217–218; tu tytuł: *Najlepszość w konkursach dramatycznych*.

Poeta skończył redagować *Kleopatę i Cezara* w 1879⁵. Z jego zapisków wiemy mniej więcej, jak wyglądać miało zakończenie dramatu. Mimo że tragedia jest utworem niedokończonym, doczekała się ciekawych analiz i monografii⁶. Badacze skupiają się przede wszystkim na jej kształcie teatralnym oraz historiozoficznym sensie. Dzieło stanowi bowiem summę poglądów poety dotyczących rozwoju historii i cywilizacji. Są jednak w dramacie problemy i wątki, które zostały tylko zaznaczone we wcześniejszych opracowaniach, a wymagają bliższej i dokładniejszej lektury. Sądzę, że niezbędnym warunkiem zrozumienia ostatniej Norwidowskiej tragedii jest analiza symboli i gestów ewokujących zagładę bohaterów i ich świata. Tylko wtedy bowiem odsłoni się przed nami cały historiozoficzny sens *Kleopatry i Cezara*. Dla autora *Promethidiona*

[h]istoria [...] dlatego miała być hermeneutyką, że jej celem jest poznanie i zrozumienie prawidłowego kierunku ewolucji i jej principiów. [...] Historia zatem staje się w jego ujęciu alegorią obrazującą różnorakie postawy, które mają prowokować do ocen i świadczyć o niesamoistnym sposobie egzystencji człowieka. Symbole Zbawienia i Wcielenia w myśleniu Norwida mają znaczenie kluczowe. Pierwszy wyznacza cel i konieczność przebiegu dziejów, drugi podkreśla wagę materialności, cielesności i doczesności, które są warunkiem koniecznym jego osiągnięcia⁷.

Podstawowa idea stanowiąca fundament Norwidowskiej myśli jest zawarta w dogmatach chrystologicznych. Wiara we Wcielenia Słowa, którego celem było zbawienie i zapoczątkowanie nowego etapu w losach człowieka, będzie rezonowała w twórczości autora *Rzeczy o wolności słowa* na wszystkie przejawy ludzkiej egzystencji. Pogląd ten jest pewną oczywistością w refleksji nad twórczością Norwida, jednak w kontekście *Kleopatry i Cezara* wydawać się może niewystarczający.

Losy ostatniej królowej Egiptu i rzymskiego dyktatora zostają wchłonięte przez tragiczne fatum. Dziejowa scena, na której rozgrywa się historia bohaterów ostatniej tragedii Norwida, okazuje się przestrzenią śmierci i zagłady – nadzieja na zmianę *status quo* ulega zniszczeniu. Upadek starożytnych cywilizacji jest nieuchronny i przypieczętowany przez pojawienie się ognistej komety. Pesymizm i fatalizm stają się podstawowymi elementami, wokół których została utkana fabuła utworu. Można więc potraktować *Kleopatę i Cezara* jako ostateczne i wy-

⁵ „W trakcie korekty Norwid przejrzał i poprawił cały opracowany przez siebie tekst dramatu, każdy akt opatrzył osobną obwolutą, na której umieścił skrócony tytuł całości: *Kleopatra*, tytuł danego aktu oraz własny podpis z zamasyście nakreśloną datą roczną. Z. Przesmycki odczytał pierwszą datę: 187...; drugą: 1875, a trzecią: 1878. Według Gomulickiego jest to raczej data 1879” (KŻiT, t. 2, s. 707).

⁶ Polecam lekturze prace Kazimierza Brauna, Elżbiety Żwirkowskiej, Ireny Sławińskiej i Joanny Trzcionki.

⁷ S. Rzepczyński, *Aktualizacja i uniwersalizacja jako figury myślenia historycznego Norwida*, „Studia Norwidiana” 2011, nr 29, s. 9.

jątkowo posepne literackie rozliczenie autora ze światem. Jak zaznaczała Irena Sławińska,

Norwid ukończył swoją „ukochaną” tragedię w takiej fazie swego życia, którą określić by trzeba jego własną formułą z III aktu *Kleopatry*: „Samotność i zgon”. Stała się ta sztuka jego sumą poetycką, teatralną, historyczną, historiozoficzną i nawet – moralną; spiętrzyły się tu wielorakie życiowe, artystyczne, intelektualne doświadczenia⁸.

Pojawia się jednak pytanie, czy tak ponury wydzźwięk ostatniej Norwidowskiej tragedii podporządkowany jest tylko pesymizmowi. Czy Norwidowska recepcja dziejów Cezara i Kleopatry jest pretekstem do wyrażenia bólu i rozczarowania doczesnością, czy może liczne obrazy śmierci i zagłady służą pokazaniu tej historii w zupełnie nowej perspektywie?

Metafizyka pustki

Kleopatra, podobnie jak Juliusz Cezar i Marek Antoniusz, jest nie tylko bohaterką historyczną – staje się również symboliczną reprezentantką określonej „formacji cywilizacyjnej”⁹. Irena Sławińska, analizując przede wszystkim Norwidowskie komedie, zwracała uwagę, że konflikt owych „formacji” rozgrywa się na linii sporów pomiędzy bohaterami dramatów. Oznacza to, że każdy z nich jest wyrazicielem innego środowiska (*Pierścień Wielkiej-Damy, Aktor*) lub odmiennych paradygmatów kulturowych (*Kleopatra i Cezar*).

Kleopatra jest przedstawicielką kultury Egiptu i, przede wszystkim, uosobieniem całego antycznego uniwersum kulturowego. Bohaterka prezentuje najwyższy poziom starożytnego wykształcenia – zna dziewięć języków, nie jest jej obca literatura grecka i rzymska. Wiedza, którą posiada, pozwala jej mówić nie tylko w swoim imieniu, ale również w imieniu całej starożytności. Jej refleksje w istocie nie dotyczą tylko własnego narodu, ale sięgają o wiele głębiej. Kleopatra szybko nawiązuje nić porozumienia z Cezarem, ponieważ oboje myślą niemal tymi samymi kategoriami:

Powiedz Juliuszu!... ty, coś bez uznań Senatu
Przeszedł Rubikon, koniem wpływ, przed tablicami,
Na których wcześniej śmiałym groziły przekleństwa...
– W walkach czy nie to samo jest – i czy nie to samo
Po zwycięstwie, gdy umysł oddawa się, spocząć?
W chwilach wielkich, Cezarze, zawsze się p r z e p a d a!...
Lecz kobieta nad wszystko jest chwilą!...

⁸ I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 251.

⁹ I. Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953, s. 130.

CEZAR

... Heroizm

Podobno że jedynym prawdziwym spoczynkiem,
 Alić on sam to tylko jest dziewictwo woli
 I m y ś l i !...

(PWsz V 64–65)

Joanna Trzcionka twierdzi, że zacytowany fragment jest nie tyle dialogiem, co monologiem jednego podmiotu lirycznego:

Celowo przywołany został cały fragment wraz z odpowiedzią Cezara. Pozwala on zaobserwować znamienne cechę, powtarzającą się i w innych miejscach dramatu. Dialog, nie tracąc cech właściwych autentycznej rozmowie, został tak ukształtowany, że tworzy zespoloną całość, w której, w gruncie rzeczy, można by znieść podział na role. Odpowiedź Cezara jest puentą jednolitej całości. Skąd to wrażenie? Wydaje się, że stąd, iż intencjonalnie jest tu wyczuwany nadrzędny podmiot, jedna osoba, którą słycać w dwugłosie¹⁰.

Dialogowość, której istotą jest rozbijanie podmiotu lirycznego na kilka głosów, jest właściwa poezji Norwida. Podobne zjawisko można odnaleźć również w jego tragediach. W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* postaci Mak-Yksa i Szeligi to rozgałęzione na dwie osoby *porte parole* autora¹¹. Podobnie jest z nierozłącznymi przyjaciółkami – Marią Harrys i Magdaleną Tomir. Ich imiona nie są przypadkowe. Razem stają się postacią kobiety zupełnej, Marii Magdaleny – ulubionej biblijnej bohaterki Norwida. Jeżeli zestawimy ze sobą monologi Kleopatry, Cezara i Marka Antoniusza, okaże się, że reprezentują oni jeden podmiot – heglowski *Zeitgeist* – Ducha swojego czasu.

Tym bowiem, co najbardziej łączy trzy główne postaci dramatu, będzie ich zmysł metafizyczny. Analizując swoje kultury, potrafią zauważyć oznaki atrofii obu cywilizacji: brak życia religijnego, nihilizm, totalitaryzm.

Już w pierwszych scenach dramatu Kleopatra demaskuje fałsz religii Egiptu, którego wymarły panteon symbolizuje niemy Sfinks:

... Sfinks jest Sfinksem,

On, który się uśmiecha w swoje własne usta

I powstrzymuje wyraz własnej twarzy...

Dotyka palcem głowy Sfinksa.

... lecz we wnętrzu

¹⁰ J. Trzcionka, *Norwid – poeta liryczny jako autor dramatów*, Warszawa 2010, s. 63.

¹¹ Istnieje bardzo wiele podobieństw pomiędzy Mak-Yksem i hrabią Szeligą. Sam hrabia zwraca uwagę na silną nić porozumienia, jaka łączy go z ubogim rezydentem. Zaznacza, że momentem przełomowym dla niego była podróż do Ameryki, która pozwoliła mu zdystansować się od problemów przygniatających Mak-Yksa. Sądy obu (estetyczne, społeczne, religijne) są bez wątpienia sądami samego Norwida. Obu więc można potraktować jako jego rozgałęzione *porte parole* ukazujące osobowość poety w dwóch perspektywach – przed wyjazdem do Ameryki i po powrocie do Europy.

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

Potrąca krótką włócznią tarczę.

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

(PWsz V 13)

Brak transcendencji to brak pewności co do sensu sprawowanych przez Kleopatę funkcji. W starożytnym Egipcie *logos* uświęcał i nadawał sens władzy monarchicznej i kapłańskiej. Bez niego Kleopatra nie jest królową ani kapłanką kultu Izydy. Staje się jedną z wielu. Próba ratowania kraju przez zawarcie sojuszu z Cezarem to jednocześnie walka o uratowanie swojej tożsamości. Królowa uważa siebie za równą konsulowi i razem z nim chce rządzić. Bohaterka musi jednak nieustannie ukrywać świadomość otaczającej pustki¹² – wyjawienie jej groziłoby negacją własnej władzy, byłoby gestem niemal samobójczym. Dlatego Kleopatra zgodzi się celebrować magiczny obrzęd nadania Rycerzowi godności kasty kapłańskiej.

By tego dokonać, Królowa odprawi religijny rytuał z zachowaniem odpowiedniego sztafażu – założy bandelety (symbol jej kapłańskiej godności), do rąk weźmie berło i odczyta fragment ze świętych „ksiąg Hermejskich”. Losowo wybrany urywek ma przypieczętować przemianę rzymskiego wojownika w egipskiego dowódcę:

----- Tak, z ogrodu kiedy

Kradnie owoc ogrodnik leniwy drugiemu

Ogrodnikowi, rad by swoje własne ślady

Nóg swoich zatrzeć nogą swą, jakby nie s w o j ą,

I trop swój, jako tego, co kradł, podeptać...

– Stąd, i przeto, jest kasta: aby jeden człowiek

Śród zazdrosnych oparł się o z a z d r o ś ć s z e r o k ą

C a ł e j k a s t y...”

Zamyka księgę – tyka Rycerza berłem – i porzuca mu łańcuch złoty na szyję.

... Rycerzu! Jesteś – z kasty wodzów.

(PWsz V 20)

Kleopatra na prośbę Rycerza próbuje sprawić coś, co jest niemożliwe – uczynić go rodowitym Egipcjaninem. Norwid nieustannie (szczególnie w II akcie) będzie akcentował przywiązanie generała do kultury Rzymu mimo odbytego rytuału. Jako bystry komentator Rycerz zawsze bowiem zachowa w spojrzeniu na

¹² Zatajenie świadomości można potraktować również jako jeden z elementów budujących napięcie w utworze, wynikające z ironicznego (rozumianego po Norwidowsku) przeciwstawienia tego, co metafizyczne, skostniałej dyktaturze konwencji: „Zatajeniu towarzyszy lęk o wyjawienie prawdy, jak i lęk przed błędnymi rozwiązaniami. [...] Poznanie lub zatajenie rodzi dlatego tak znaczące napięcie, iż odsłania nieustannie antynomie między kulturą pojmowaną w sensie ogólnoludzkim, a kulturą w znaczeniu struktury instrumentalnej życia państwowego” (E. Żwirłowska, *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C.K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*, Lublin 1991, s. 59).

Egipt ironiczny dystans. Magiczny obrzęd nie dokona żadnych trwałych zmian w rzeczywistości. Mimo całej swej podniosłości, ma przecież charakter nie metafizyczny a dworski – zamyka usta konserwatywnemu stronnictwu kapłanów.

Tym, co w sposób oczywisty neguje jakikolwiek potencjał metafizyczny analizowanej ceremonii, jest ironia zacytowanego przez Kleopatrę ustępu. Jak zauważa Sławińska, w późnych dramatach Norwida „ironiczny wydzźwięk ma [...] wszelki kontrast między prawdziwym a konwencjonalnym znaczeniem słowa”¹³. Kleopatra każe Rycerzowi dotknąć posągu Sfinksa (statua jest dla niej tylko martwym kamieniem!), traktując ten gest jako zamknięcie obrządku. Pokazuje tym samym, że jest świadoma swojej roli. Jako kapłanka i Królowa realizuje tylko pewne utarte i dawno już przebrzmiałe konwencje. Świat otaczający Kleopatrę jest zgasły i zimny jak głaz, z którego wykuty został posąg Sfinksa. Badacze niejednokrotnie zwracali uwagę na kapryśność Królowej – dziwne zachcianki, apodyktyczność, nagle zmiany nastrojów – interpretowaną jako arystokratyczny rys jej charakteru¹⁴. Zachowanie bohaterki trzeba jednak odczytywać jako reakcję na pustkę dominującą w jej życiu.

Pisząc o zmyśle metafizycznym, jakim została obdarzona, mam na myśli również jej świadomość przemian zachodzących na arenie dziejów. Kleopatra przeczuwa śmierć kultury, w której została wychowana, a zarazem początek zupełnie nowego uniwersum metafizycznego:

Śmiej się im w parze ze mną! – z niewiastą umarłą,
Która istnego męża nie widziała nigdy,
Lub w błędzie jest mniemając, że widzialnym byłby!
Przestając jedzenie
Miałabym serce, które sobie uroiło,
Że kochać można wielką miłością na zawsze?
Lub jestże to tytańskim przeciw niebu szalem?
Ideal czuć, co nie był ciosany w kamień...
(PWsz V 26)

Tu pojawia się istotne pytanie o to, co naprawdę kryje się w słowach Królowej o „ideale nieciosanym w kamień”. Można ten fragment odczytywać jako wołanie o miłość zupełną – chęć poznania „istnego męża”, którego odnajdzie w Cezarze. Jednakże powyższy ustęp warto zestawić z wcześniejszą wypowiedzią o egipskim panteonie. „Ideal nieciosany w kamień” jest bowiem przeciwieństwem martwej wiary w egipskie bóstwa. Dla Norwida religijność starożytnego świata była ściśle związana ze składaniem hołdów bóstwom upersonifikowanym jako kamienne statuy (*Assunta*). Kleopatrze, mówiącej o wierze, której nośnikiem nie jest materialna reprezentacja bóstw-idei, chodzi o zupełnie nowy model świata

¹³ I. Sławińska, *O komediach...*, dz. cyt., s. 222.

¹⁴ K. Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971, s. 56.

wartości. Warto zacytować jeszcze jeden fragment ilustrujący religijne przecucie Kleopatry:

Szechero! jestem smętna, jak nowo-wyryty
 W granicę grób, na kogoś czekający – – Pragnę!
Posuwa kielich, który napelniają podczaszowie.
 Nie! – tego nie chcę wina – idzie tu przez morze,
 Siły nabiera, tracąc natomiast kwiecistość.
 Jedną poziomkę, właśnie zerwaną z kroplami
 Rosy, przenoszę nad ten ociężały nektar.
 – Wody pragnę, co granit ma za dno i niebo
 Leżące jak w zwierciadle! – lub co pragnę? – nie wiem...
 (PWsz V 27)

Joanna Trzcionka podkreśla bogatą biblijną symbolikę, z której utkany został powyższy fragment:

metafora świeżo „wyrytego grobu”, biblijna aluzja i idący, co siły nabiera, ale „traci kwiecistość”, zmuszają niejako do wydłużenia linii interpretacyjnej o wizję nadchodzącego Jezusa i Jego odkupieńczej ofiary oraz zbliżającego się wraz z nim chrześcijaństwa, które wchłonie obie starożytne cywilizacje¹⁵.

Mówiąc o „mężu istnym”, którego pragnie, Kleopatra wcale nie musi mieć na myśli ideału uosobionego później w postaci Cezara. Fragment monologu bohaterki przywodzi na myśl *Pieśń nad Pieśniami*, gdzie miłosne wyznanie kochanków staje się poetyckim świadectwem przymierza Boga z Izraelem. „Mąż istny” to również nowotestamentowy Oblubieniec – Chrystus, który nadchodzi, by wypełnić swoją zbawczą misję.

W takiej perspektywie romans Kleopatry i Cezara, poza wymiarem egzystencjalnym i politycznym, ma jeszcze jeden wymiar – metafizyczny. Ich relacja łączy ze sobą i dopełnia dwa paradygmaty kulturowe, dwie sfery. Skojarzenie z *Pieśnią nad Pieśniami* nie jest przypadkowe, co więcej – pytanie o jej Norwidowską recepcję na kartach *Promethidiona* otwiera nową perspektywę interpretacyjną ostatniej białej tragedii poety:

Pieśń a praktyczność – jedno, zaręczone
 Jak mąż i dziewczka, w obliczu wieczności.
 Zepsułeś sztukę, to zepsułeś żonę,
 I narobiłeś intryg tej ludzkości,
 I narobiłeś romansów... a Adam
 Prometej: „Z pracy, bez ciebie, upadam,
 O przyjaciółko!” – woła... jako w pieśni,
 Co nad pieśniami pieśń, próżno się wcześni!
 (PWsz III 440)

¹⁵ J. Trzcionka, *Norwid – poeta liryczny...*, dz. cyt., s. 45.

Czymże innym jest miłość dwojga tytułowych bohaterów niż unią żywiołu lirycznego – pieśni, słowa, z żywiołem praktycznym – literą? W drugim akcie Eukast i Cinna pozwalają sobie na ważną refleksję dotyczącą kultur, z których się wywodzą:

EUKAST

na stronie, w głębi sceny

Nasz cały Egipt jedną t e o r i ą jest zawsze!

CINNA

na stronie

P r a k t y k ą – Rzym...

(PWsz V 59)

Teoria i praktyka, słowo i litera. Obie kultury są niepełne, więc polityczny związek władców powinien dopełnić obie cywilizacje. Tak się jednak stać nie może, bowiem oboje uwikłani są w układy polityczne, z których nie sposób się wyrwać. Postępowanie Cezara jest zależne od woli Senatu, wybory Kleopatry zostają jej narzucone przez tradycję i testament ojca. Bohaterowie są reprezentantami swoich państw, a zarazem ich niewolnikami, uwikłanymi w szereg politycznych układów. Oboje są podporządkowani tragicznemu fatum, którego istotą jest konflikt dwóch odmiennych porządków kulturowych.

Na ten konflikt, który staje się osią tragizmu w utworze Norwida, trzeba spojrzeć z perspektywy Schellingiańskiej teorii dramatu¹⁶. Kleopatra i Cezar nie są bowiem tylko samotnymi jednostkami toczącymi bój z wrogimi im Innymi. Według autora *Filozofii sztuki* istotą tragizmu jest antynomia wartości – walka dwóch przeciwstawnych sobie już nie tyle postaw, co uniwersów egzystencjalnych. Tragiczne fatum staje się więc fatum historiozoficznym. Ów konflikt toczy się pomiędzy wypalającym się paradygmatem antycznym a nadchodzącym chrześcijaństwem. Metafizyczną pustkę musi zastąpić nowy porządek. Zagłada świata Kleopatry i Cezara okazuje się nieuchronna i to właśnie ona jest, w mojej opinii, podstawowym problemem tragedii Norwida.

Obrazy fatum

Jak słusznie zauważa Elżbieta Żwirkowska, układ scen w tragedii Norwida podporządkowany jest tragiczności¹⁷. Droga Kleopatry i Marka Antoniusza ku samozagładzie jest poprzedzona wydarzeniami, które przez swą teatralną i symboliczną treść ukazują proces ich upadku. Od pierwszych scen utworu pojawiają się

¹⁶ F. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 453–454.

¹⁷ E. Żwirkowska, *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C.K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*, Lublin 1991, s. 52.

znaki zapowiadające tragiczny koniec bohaterów. Pierwszym z nich jest śmierć ukochanej gazeli Kleopatry, zabitej przez rzymskiego żołnierza. To wydarzenie staje się bardzo czytelną zapowiedzią politycznego końca Egiptu. Epitafium, które Cezar wygłasza na cześć zwierzęcia, jest jednocześnie kierowane w stronę słabego i skazanego na zagładę narodu egipskiego.

Eksponując postać Cezara, Norwid pieczołowicie zadbał o bardzo plastyczne przedstawienie gestów i póz bohatera. Jego ulubiona postać historyczna, „ostatni wielki mąż przed Chrystusem Panem” (PWsz IV 462–463), to człowiek niemal posągowy. O tym, jakie gesty, postawa ciała i rekwizyty będą tworzyć kreację rzymskiego wodza, decydują przede wszystkim didaskalia. Pojawiając się pierwszy raz na scenie, Cezar:

[w]chodzi w stroju powszednim – przybliża się do krzesła, podejmuje róg płaszcza purpurowego i zarzuca go na jedne ramię, nie kończąc ubrania, nie biorąc miejsca, tak iż połowa purpury spoczywa na siedzeniu.

(PWsz V 43)

Taka ekspozycja wprowadza dynamizm – ukazuje Cezara jako człowieka nieustannie pozostającego w ruchu – a jednocześnie nasuwa ciekawe wizualne konotacje. Poza wodza w udrapowanym płaszczu niedbale zsuwającym się z ramion przypomina antyczne greckie i rzymskie statuy. Jak zauważył Kazimierz Wyka w swoim studium dotyczącym roli gestu w twórczości Norwida, w poezji autora *Nerwów* wyróżniamy dwa sposoby funkcjonowania takiego znaku. W jednym z nich gest zostaje podporządkowany obrazowi rzeźbiarskiemu, w drugim zaś staje się początkiem nowego wątku w utworze¹⁸. Opisywane zachowanie Cezara spełnia obie te funkcje – tworzy pewną jakość zarówno sceniczną/wizualną, jak również symboliczną. Potencjał metafizyczny tego obrazu stanie się jasny w wizji Szechery:

Tam mąż wielki, co trzymał świat w prawicy czystej –
 Nie dla siebie potężny – przez męstwa dojrzałość
 Panujący koniecznie – cały mąż, jak filar –
 Od zawieruchy krótkich puginałów wzięty
 Zdradą – dwadzieścia trzy pchnięć, a wszystkie w piersi,
 Zgarnie rękoma, jakby purpurę zarzucał
 Pluskiem krwi, jak fałdami płaszcza...

(PWsz V 110)

Gest Cezara wykonany podczas ekspozycji antycypuje jego dalsze losy. Ukazuje, że jednostka w tragedii Norwida jest podporządkowana fatum, którego istotną częścią jest proces historiozoficzny. Śmierć Cezara zostanie zapowiedziana przez komętę, która zawiśnie nad miejscem jego kaźni. Podobny fenomen poprze-

¹⁸ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 33.

dzi narodziny Chrystusa. Śmierć konsula i zagłada starożytnego Egiptu są składową tego samego nieuchronnego procesu – stary porządek musi ulec wypaleniu, by jego miejsce zajął nowy. Nakładając na ramiona purpurowy płaszcz, bohater ewokuje swój upadek. Jego klęska jest definitywna.

Krwista purpura jest omenem nie tyle już zapowiadającym, co wywołującym katastrofę. Plama krwi przykryta lwią skórą, na której klęknie Kleopatra, płaszcz Cezara i, w końcu, kropla wina na ostrodze Marka Antoniusza – wszystkie te elementy są ponurą antycypacją zagłady bohaterów i ich świata. Kaząc Herowi oczyścić ostrogę, Marek Antoniusz wznosi ostatni swój toast:

Daj mi kielich –
Sam – miecza dobądź i raz wtóry
Szczęścia popróbuj... uderz!... ugodź!...

HER
... Co ja słyszę!

MAREK ANTONIUSZ
Słyszysz czas odchodzący – przeszły – a zrabuję cię
Jak psa – rycerzu nowy! – gdy cofniesz się – – dalej!!

HER
wychyla gwałtownie swój kielich i rusza ze szpadą
W obronie własnej!...
Przebija Antoniusza

ANTONIUSZ
Konając potrąca rękę Hera
... Zdrow... bądź... rzymski... kawalerze...
(PWsz V 156–157)

Symbolika krwi w ostatnim monologu Antoniusza jest podwójna – pojawia się pod postacią kropli wina na ostrodze i ostatniego toastu. Jak zauważa Jean-Paul Roux:

W Rzymie mleko, wino i krew są przedmiotem potrójnej libacji, którą czyni się zmarłym. [...] Płyny wymienne, które krążą i z łatwością przemieniają się w siebie nawzajem, przy czym nierzadko zmiana ta stanowi złą wróżbę¹⁹.

Wymienność krwi i wina, ich wspólne odniesienia semantyczne, najpełniejszego wyrazu nabierają w Eucharystii. Picie wina staje się równoznaczne ze spożyciem krwi Pańskiej. Nie oznacza to jednak, że akt ten nie może, podobnie jak w starożytnym Rzymie, mieć konotacji ujemnych:

¹⁹ J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M Chrobak, Kraków 2013, s. 306.

Ilekoć bowiem spożywacie ten chleb albo pijecie kielich, śmierć Pana głosicie, aż przyjdzie. Dlatego też kto spożywa chleb lub pije kielich Pański niegodnie, winny będzie Ciała i Krwi Pańskiej [...] kto bowiem spożywa i pije, nie zważając na Ciało [Pańskie], wyrok sobie spożywa i pije²⁰.

Cytat ten jest kluczowy, by zrozumieć w pełni sens ostatniej sceny *Kleopatry i Cezara*. Wielokrotnie, choćby w swojej korespondencji, Norwid zwracał uwagę na to, jak bliskie były mu nauki św. Pawła. Sądzę, że powyższy fragment z Listu do Koryntian stał się istotną inspiracją poety do napisania finalnego monologu Antoniusza. Wznosząc swój ostatni toast, wódz zapowiada nadejście Chrystusa:

... daj pancierz...
Rzuc dookoła okiem, trza porządku zewsząd.

*

Kielichy niech czekają i list liberalny...

*

Nowy czas! – jest praktycznym – tak! – że, mniemam, gdyby
Z bogów który z Olimpu między ludzkie zeszedł
I w filozofa płaszczu, boso, uczyć chciał ich,
Sprzedaliby go może gdzie na posługacza
Lub zasiekli!...

(PWsz V 156)

Dopijając wino, Antoniusz popełnia bluźnierstwo, ponieważ cała scena jest przygotowaniem do samobójstwa.

Zagłada świata starożytnego staje się faktem. Kleopatra, Cezar i Marek Antoniusz przeczuwają, że czas ich życia i ich kultur dobiegł końca. Cywilizacje starożytne muszą ulec zniszczeniu, dając miejsce nadchodzącemu Chrystusowi. To nie jedyny utwór dramatyczny Norwida, który jest studium zbliżającej się hekatombi wypalonego świata. W *Wandzie* tytułowa bohaterka (która, podobnie jak Kleopatra, jest zarazem kapłanką i władczynią) oddaje się płomieniom ofiarnego stosu, wprowadzając Słowian w nową erę. Misterium słowiańskie nie jest, co prawda, tak brutalne i ponure w wymowie jak ostatni dramat poety, jednak trzeba mieć na uwadze, czyje poglądy inspirowały Norwida.

Nauki Brodzińskiego i Herdera kładły nacisk na komplementarność religii Słowian i chrześcijaństwa²¹. Dlatego w tym kontekście można mówić nie tyle

²⁰ I Kor II, 23–29.

²¹ Herder stał się patronem dla pierwszych polskich ideologów/badaczy słowianofilskich. Można na tym etapie (lata 20. XIX wieku) mówić o dwóch recepcjach myśli Herderowskiej. Pierwsza, najbliższa klasycystycznym tezom o sielankowości ludów słowiańskich, była najdobitniej wyrażona przez Kazimierza Brodzińskiego w jego pracy *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*. Zgodnie z tezami Herdera, autor uważa Słowian za lud przywiązany do ziemi, łagodny i gościnnie, w którym panowała społeczna równość i harmonia. Co jednak najistotniejsze, Słowianie w recepcji Brodzińskiego są ludem quasi-pogańskim – ich kultura jest niejako komple-

o zagładzie pogańskiego świata, co o jego ewolucji. Oba utwory pokazują swoje przesilenie historiozoficzne – przejście jednego paradygmatu w drugi. Oczywiście, *Wanda* jest utworem epigońskim i nieudanym, podczas gdy *Kleopatra* i *Cezar* zdecydowanie głębiej i dojrzej realizuje „mystyczny charakter” tragedii:

jednakż i też samą prawdę tragedia i drama przedstawiały w jej charakterze mistycznym, a komedia w jej charakterze obyczajowym. Pierwsza – ideał, druga – realizację ideału i jej drożności krzywe.

(PWsz VI 393)

Na zakończenie warto wspomnieć jeszcze jeden utwór, który zachowuje bliskie związki z *Kleopatry i Cezarem*. W *Pierścieniu Wielkiej-Damy* goście salonu Marii Harrys, świętując w przeobrażonym w lapidarium ogrodzie i oddając religijny pokłon tytułowemu pierścieniowi, kłaniają się pustce. Tym samym, jak zauważa jeden z bohaterów, stają się podobni starożytnym Egipcjanom:

MAGDALENA

do Szeligi

Jak ten pomysł grobu się podoba?

SZELIGA

To nie swój jest pomysł – to Egipcjan,

Co byli z mumiami ożenieni,

Jedli z nimi, pili, tańcowali –

[...]

To jest pomysł SMUTNY... z tej przyczyny,

Że miewają go ludzie wyzuci

Z pewnego uczucia żywotnego...

(PWsz V 268)

Sztuczne ognie zwińczające tragedię ukazują puste niebiosy roztaczające się nad światem ludzi duchowo martwych²². Norwidowska tragedia zaczyna się tam, gdzie umiera *logos*. O ile w przypadku bohaterów *Kleopatry* martwa transcendentja zastąpiona będzie przez Żywe Słowo, o tyle dziewiętnastowieczna Europa może już tylko tworzyć sobie kolejne symulakra imitujące kontakt człowieka z tym, co święte i metafizyczne, skazując go w ten sposób na historyczne fatum. Fatum, w którym modły niebawem zostaną zastąpione dymem ofiary całopalnej składanej obojętnym i martwym niebiosom. Zagłada bowiem zaczyna się tam, gdzie nieba umierają.

mentarna z chrześcijaństwem. Tkwić mieli oni bowiem w przeczuciu prawdy ewangelicznej, która pozwoliła im na dopełnienie nie tylko kulturowe, ale również polityczne, bo właśnie wejście w krąg kultury chrześcijańskiej umożliwiło im stworzenie narodów.

²² Problem śmierci transcendentji w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* rozwijam w artykule: *Norwid nieznanym. Śmierć Boga w „Pierścieniu Wielkiej Damy” Norwida*, „Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 61–72.

Bibliografia

- Braun K., *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971.
- Grabowski M., *Norwid nieznanym. Śmierć Boga w „Pierścieniu Wielkiej-Damy” Norwida*, „Folia Litteraria Polonica” 2013, nr 4, s. 61–72.
- Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńceckich, wyd. 3 poprawione, Warszawa 1982.
- Roux J.-P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Chrobak, Kraków 2013.
- Rzepczyński S., *Aktualizacja i uniwersalizacja jako figury myślenia historycznego Norwida*, „Studia Norwidiana” 2011, nr 29, s. 3–19.
- Schelling F., *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Sławińska I., *O komediach Norwida*, Lublin 1953.
- Sławińska I., *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z., Lijewska E., Grzeszczak I., przy współudziale Czarnomorskiej J. i Pluty M., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. 1–3, Poznań 2007.
- Trybuś K., *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- Trzcionka J., *Norwid – poeta liryczny jako autor dramatów*, Warszawa 2010.
- Wyka K., *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.
- Żwirkowska E., *Tragedia kultur. Studium o tragedii historycznej C.K. Norwida „Kleopatra i Cezar”*, Lublin 1991.

Mateusz Grabowski

The historiosophy of hecatomb. Notes to Norwid's *Cleopatra and Caesar*

(Summary)

The main problem which is analyzed in the article is how Norwid presents the clash of two civilizations – ancient Egypt and Rome. In Norwid's tragedy the death of culture is preceded by the death of transcendence – communities which have lost contact with the *sacrum* are sentencing themselves to a slow atrophy, which shall result in the collapse of civilizations. The hecatomb in Norwid's tragedy is evoked by a series of symbols and gestures. The characters of the drama, who represent both great ancient nations, become aware by looking into the empty sky that their time is coming to the end, their life is only a part of tragic and historic fate. However, their death belongs with the Hegelian idea of the development of the spirit in history – ancient world needs to be destroyed so that Christianity could take its place.

Key words: tragedy, fate, historiosophy, Christianity, *sacrum*, blood.