

SCEZNA  
STUDYJNA

B. SMIDZINSKI 75.

C  
M  
L  
N  
O  
R  
W  
I  
D

K  
L  
E  
O  
P  
A  
T  
R  
A

i  
C  
E  
Z  
A  
R



S C E N A



STUDYJNA

SCENYJNA

SCENYJNA

KLEPATARA

CYKLOZKID

WISLEJER-WEJGORNNE

IMCZORWIDA

TEATR

SCENYJNA | STUDYJNA



- Akt I — Wzajemność  
Akt II — Wesele Królewskie  
Akt III — Samotność i zgon

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK  
Asystent reżysera — Zbigniew SZYMCZAK

(przerwa po pierwszej części)

Juliusz W. Gomulicki

KOMENTARZ  
DO „KLEOPATRY I CEZARA”

„Jego uprzywilejowanymi bohaterami historycznymi byli Cezar i Aleksander” — opowiadała o Norwidzie bratowa Anna, ta informacja zaś posiadała wszelkie znamiona autentyczności, poeta bowiem wielokrotnie dowiódł, że postać Juliusza Cezara, którego nazywał swoim „kwatremistrzowym generałem”, była mu szczególnie bliska i droga.

Być może, że to jego poważniejsze zainteresowanie osobą Cezara zaczęło się w r. 1847, kiedy z zapalem wczytywał się w tragedię Szekspira „Juliusz Cezar” (...), ponieważ od tego właśnie czasu nie było prawie roku, żeby imię wielkiego Rzymianina nie pojawiała się w jego listach, notatkach albo utworach literackich. W r. 1849 Cezar występuje np. jako jeden z rozmówców Norwidowego dialogu „Vendôme”, a w r. 1851 jako jeden z rozmówców dialogu „Do — Henryka”. W 1855 Norwid przetłumaczył z kolei dwie sceny tragedii Szekspira „Juliusz Cezar”, ten przekład zaś — zbliżając go równocześnie i do Cezara, i do Szekspira, w którego dorobku dramatycznym znajdowała się jeszcze sztuka „Antoniusz i Kleopatra” — był może jedną z tych utajo-

nych pobudek, które skierowały go z czasem w stronę dramatu o Cezarze i Kleopatrze.

Dzieje Kleopatry znał oczywiście od dawna, jeszcze z czasów warszawskich, i to nie tylko z podręczników szkolnych, ale również z pism swoich najbliższych przyjaciół, z których jeden (Antoni Czyżkowski) napisał osobny wiersz o zgonie tej sławnej królowej, a drugi (Władysław Węzyk) wspominał o niej w swojej historii Egiptu („Podróże po starożytnym świecie”, t. I), która była dla Norwida pierwszym przewodnikiem po dziejach i ziemiach tego egzotycznego państwa.

Lata następne, te zwłaszcza, które nastąpiły po powrocie Norwida z Ameryki i kiedy z dużym nakładem pracy studiował historię i literaturę starożytną, jeszcze bardziej zbliżyły go do obojga jego przyszłych bohaterów. Poeta znał już wtedy Plutarcha i Swetoniusza, toteż swoje lektury poszerzał teraz o liczne opracowania dziewiętnastowieczne, pośród których nie zabrakło również — jak świadczą o tym zarówno jego „Notatki z mitologii”, jak i szkicowniki archeologiczne — licznych dzieł traktujących o historii i kulturze starożytnego Egiptu (prawdopodobnie były między nimi prace Champolliona, Passalacqua, Feydeau i Wilkinsona).

Najważniejszą podniętą były jednak — jak się wydaje — nie tyle owe opracowania i notatki, ile słynna Wystawa Powszechna (Exposition Universelle) zorganizowana w Pa-

ryżu w r. 1867, którą Norwid wielokrotnie zwiedzał i opisywał („Podróż po Wystawie Powszechnej”) i na której pokazano również bogato urządzone działy egipskie. Komisarzem tego działu był Edmund Chojecki (Charles-Edmond), warszawski jeszcze przyjaciel Norwida i długoletni jego wielbiciel, toteż wolno wysunąć przypuszczenie, że poeta, korzystając z jego protekcji, mógł ów dział wygodniej zwiedzać i łatwiej aniżeli przygodni goście wystawy zapoznawać się z jego osobliwościami.

„Ale oto znana mi granitowa brama świątyni egipskiej starożytnej — relacjonował Norwid swoją pierwszą przechadzkę po tej wystawie — tę przeszedłszy, wchodzisz w dwurząd leżących sfinksów, tam i ówdzie wachlarzami palmowymi przetykanych — dalej schody świątyni sfinksovymi dokoła kolumnami z czterech stron otoczonej.

Cała ta świątynia zewnątrz i wewnątrz pstra jest hieroglifami, które zwykle widywaliśmy stare i spłowiałe — i czyni to widok szczególniejszy — albowiem mądrość linii ogólnych i powaga wielka całokształtu popstrzone są jaskrawo i tak wszechstronnie, że domyślam się, iż trzy tysiące lat temu, kiedy hieroglifów barwy świeżymi były, to musiał jedynie ogromny wymiar samejże budowy łagodzić tę pstrocinę. Ale wnijdę w kurjatarz owych sfinksovych kolumn i obejść cztery jego ościenia, zwłaszcza iż widzę, że sam będę tą małą bawil się przechadzką (...).

Ogromnym piórem strusim czy kto powiał koło mnie — czy długa się chmura przesunęła?



To królewski — wielbiład — biały i czarny jeździec na nim... chodu takiego kto nie widział, tego sobie nie może wyobrazić. Zdawało mi się, że labędź przeciąga się, że ranny obłok przesuwa, i że południowego morza fala jedna przegarnia pianę swoją. Uczułem we krwi mojej owy atom patriarchalnej-wszzech-ojczyzny, którego tysiące lat nie starły w czleku!

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

Jeżeli uważnie przeczytamy ten piękny opis, a potem porównamy go z tekstem „Kleopatry i Cezara”, odnajdziemy w owej tragedii wiele identycznych obrazów, wyrażen i nastrojów, których genealogię łatwo teraz wyprowadzić z wrażeń poety odniesionych na wystawie paryskiej.

Ustaliwszy w ten sposób datę pierwszego pomysłu tragedii — a może ostrożniej: początku procesu myślowego, który doprowadził do jej powstania — należy z kolei ustalić i datę jej napisania, przywoławszy w tym celu ważne wyznaczniki samego Norwida uczynione w jego liście z 19 li-

stopada 1872 r., skierowanym do Józefa Bohdana Zaleskiego:

Dziś skończyłem mój jeden dramat we trzech aktach — „haute-comédie” — polskiego słowa nie ma, bo nie ma rzeczy — trzeba ją było naprzód zrobić. (...)

Brakuje mi pół ostatniego aktu do mojej ukochanej tragedii, którą po Shakespearze długo wahałem się był pisać: „Kleopatra i Cezar”, w trzech aktach. Ale że u Shakespeara jest tylko Antoniusz, przeto pozwoliłem sobie tej zbrodni stanu, aby po nim przedmiotu dotykać.

Oba te dzieła dramatyczne są pisané dla sceny i wedle jej technicznych warunków — arcyniemala konstrukcja! doprawdy — ! —

„Pół ostatniego aktu” to tyle, co pół trzeciego aktu, z czego z kolei naturalny wniosek, że w listopadzie 1872 r. Norwid posiadał już w swojej tece autorskiej taki tekst „Kleopatry i Cezara”, jaki — nie biorąc pod uwagę rozlicznych późniejszych przeróbek — dochował się do naszych czasów, nigdy nie doczekawszy się ostatecznego dopełnienia i zamknięcia.

Ba! — tekst ów miał w swojej tece nie tylko w listopadzie, ale już co najmniej w maju, kiedy zaczął pracować nad „Pierścieniem Wielkiej Damy”, przeznaczonym do wysłania na ogłoszony wtedy krakowski konkurs dramatyczny, ukończonym zaś — jak to wyraźnie wynika z przytoczonego powyżej listu do Zaleskiego — 19 listopada.



Co więcej, biorąc pod uwagę zarówno żmudne i pracochłonne studia historyczne (egiptologiczne itd.), które Norwid podjął przed zabraniem się do pisania swojej tragedii (...), jak i późniejsze trudności, które nie pozwoliły mu jej dokończyć, wolno przypuszczać, że praca nad tym utworem trwała — zapewne z wieloma przerwami, poświadczonymi w rękopisie zmiennym duktem pisma oraz różnicami papieru i atramentu — co najmniej parę lat kalendarzowych i przypadła najpóźniej na lata 1870 i 1871.

Wysunięcie tych dwóch dat nie wyklucza nb. pracy wcześniejszej — chociażby tylko fragmentarycznej — i kto wie nawet, czy śladów tego właśnie rodzaju prób pisarskich nie należy zaliczyć i tej wzmianki w poemacie „Assunta” (1870), w której poeta, wyliczając wrażenia, jakie jego bohater (domyślnie: sam Norwid) dzielił we wspólnych lekturach z ukochaną (domyślnie: Zofią Węgierską), wspomniał również, że bywali razem (oczywiście w wyobraźni):

„I u Piramid na rozłódze płaskiej...”

Byłoby to równoznaczne z datowaniem tych pierwszych prób rokiem 1869, a ściślej: drugą połową tego roku, już po napisaniu i publicznym wygłoszeniu „Rzeczy o wolności słowa”.

Jakkolwiek zresztą było, ani w listopadzie 1872 r., kiedy Norwid po raz pierwszy wspomniał o swojej tragedii, ani w latach późniejszych — pomimo dalszych wzmianek o niej,



K. H. N. W. I. D. I. M. 2. 5.



którym nie towarzyszyła wzmianka o brakach „ostatniego aktu” — poecie nie udało się doprowadzić rozpoczętej pracy do końca.

Niech zakupią ode mnie moją tragedię „Kleopatrę”, która podobno że jest jedyna dotąd w literaturze polskiej — pisał na jesieni 1874 r. do Bronisława Zaleskiego — wiesz albowiem zapewne, iż we wszystkich literaturach jest Kleopatra różno-względnie tragizowana.

Ostatnia jego wzmianka o tragedii egipskiej pochodzi ze stycznia 1879 r., zachowała się zaś w liście do tegoż samego Norwidowego przyjaciela i wielbiciela:

„Kleopatra” moja sama warta NAJMNIJ tysiąc franków. A ja muszę oszczędzać się aż do kosztów korespondencji uczonej i cudzoziemskiej, i kiedy taki Littré wyjdzie (mowa o przekładzie „Piekle” Dantego na język starofrancuski), kupić nie mogę — wstyd mi pomyśleć, a obrzydliwość mówić, a niekzemność milczeć.

Zenon Przemyski interpretował obydwie te wzmianki jako dowód, że „Kleopatra” została dokończona, nie było to jednak słuszne, Norwid bowiem wyrażał się w ten sposób i w innych analogicznych przypadkach, decydującą zaś odpowiedź w tej sprawie przynosi ocalały rękopis tragedii, świecący pustym miejscem po ostatnich słowach Kleopatry,



a także dołączone do niego luźne kartki, na których poeta nakreślił nie tylko zrealizowany przez siebie plan brakujących scen, ale nawet pierwsze ołówkowe rzuty niektórych epizodów należących do owych scen, nigdy zaś nie przepisywanych później „na czysto”.

Co było głównym powodem tego autorskiego fiaska — nie wiadomo, można się jednak domyśleć, że było ono związane — abstrahując od znanych trudności „obiektywnych” oraz oporów psychicznych, jakie wytworzyły się w umyśle poety pod wpływem licznych jego zawodów życiowych — z wielką wagą, jaką przywiązał on do tej swojej „ukochanej tragedii”, w której podjął w jakiś sposób rywalizację z samym Szekspierem, pokazując swoich bohaterów na tle wielkich wydarzeń dziejowych, mających przekreślić niepodległość starożytnego, ale zmurszałego od wewnątrz Egiptu, młodszemu Rzymowi zaś przynieść ostateczny upadek jego tradycji republikańskich. Było to tym trudniejsze do przedstawienia, że z tragedią narodu egipskiego, który — wychowany „między Sfinksem a Mumią” — zapleśniał i prawie zamarł pod jarzmem starego obyczaju, poeta związał osobistą tragedię dwojga kochanków, którzy z kolei, za późno się spotkawszy i w jakiś idealny sposób „dopełniwszy”, musieli się za wcześnie rozstać: najpierw z sobą, później ze swymi celami, nareszcie z życiem. Co więcej, pragnął ukazać w swoim dziele nie tylko wymowne zderzenie się dwóch wiel-

kich cywilizacji świata starożytnego (z utajoną aluzją do współczesności: Polska — Rosja), ale również ucieleśniony w postaci królowej—bohaterki ideał kobiety—towarzyszki, przedstawiony tu o wiele bardziej plastycznie aniżeli w „Tyrteju”.

Wszystko to świadczy o wielkich ambicjach Norwida, równocześnie jednak obciążało go poczuciem nadmiernej odpowiedzialności, najlepiej widocznej poprzez zewnętrzny wygląd zachowanego rękopisu tragedii, którego poszczególne karty i arkusze były niejednokrotnie na nowo przepisywane i podmieniane, całe partie tekstu dodawane albo przenieszone na inne miejsce, liczne stronicze zapisywane ołówkiem, na którego ślady poeta nanosił z czasem (albo i nie nanosił) tekst atramentowy, setki wyrazów zaś, a nawet całych wersów, poddawane wielokrotnym przeróbkom. Ingerencji tego rodzaju nie można np. łączyć z jakąś jedną konkretną datą, ich technika wyraźnie bowiem wskazuje, że były one rezultatem wielokrotnego — i to w ciągu wielu lat — „przysiadania się” autora do rękopisu oraz uporczywego meliorowania jego całego tekstu.

Jedna z ostatnich takich korekt, a może nawet rzeczywiste ostatnia, przypadła na przełom roku 1878 i 1879, w związku z nowymi podziałami, jakie podziały wtedy na poe­te jako autora starożytnej tragedii egipskiej. Wcześniejszą



z nich było odrodzenie się jego zainteresowań egiptologicznych pod wpływem ówczesnego kontaktu z Mieczysławem Geniuszem, który zaczął pokazywać lub dostarczać Norwidowi drobne zabytki kultury materialnej starożytnego Egiptu, otrzymywane od swoich krewnych zamieszkałych nad Kanałem Sueskim, późniejszą — ukazanie się drukiem polskiej tragedii o Kleopatrze, pióra Elżbiety Bośniackiej-Tuszuwskiej („Pisma dramatyczne Juliana Moers z Poradowa, t. I: „Kleopatra”. Dramat w pięciu aktach”, Pisa 1879).

W trakcie owej późnej korekty Norwid jeszcze raz przejrzał i poprawił cały opracowany przez siebie tekst dramatu, po czym każdy jego akt opatrzył osobną obwolutą, na której umieścił skrócony tytuł całości (w formie „Kleopatra”), tytuł danego aktu oraz własny podpis wraz z zamaszysto nakreśloną datą roczną. Ta zamaszystość właśnie i nieczytelność zwiódła Zenona Przesmyckiego (a za nim Wandę Achremowiczową), który pierwszą datę odczytał: 187..., drugą: 1875, a trzecią: 1878, podczas gdy wszystkie trzy były dokonane równocześnie i reprezentowały rok 1879 (bądź, jeżeli wziąć pod uwagę, że kółko dziewiątki w dacie najczytelniejszej można od biedy odczytać jako małą ósemkę, datę podwójną: 1878—1879).

(dodatek krytyczny do: C. Norwid — „Pisma wszystkie”, tom V: „Dramaty”, część 2, Warszawa 1971, s. 413—417).

Mieczysław Jastrun

#### MIĘDZY SFINKSEM A MIECZEM

Dramaty Norwida całe są przeniknięte szczególnego rodzaju intelektualnym liryzmem. W tym oryginalność autora „Kleopatry”. A Mickiewicz? a Słowacki? Liryzm „Dziadów” wileńskich, liryzm „Zawiszy Czarnego” czy „Lilli Wenedy” był innego gatunku, innego wymiaru. Były to wielkie widowiska, misteria religijne i narodowe. „Kleopatra” jest — jak liczne wiersze Norwida — liryczno-refleksyjna, wygrana na ćwierćtonach, osnuta zadumą myśli historiozoficznej. Poeta nazwał swój utwór „tragedią historyczną”. Jeśli rzeczywistość jest to tragedia, to tragedia niedomówień, jeśli historyczna, to tragedia obcych sobie cywilizacji, między którymi nie może być porozumienia. Nie gwałtowność akcji, lecz nagłość i nieodpartość formuł historiozoficznych upostaciowana lub tylko wyrażona poza i ponad akcją. „Między sfinksem a mumią naród wychowany” — ta zwięzła formuła zamyka całe dzieje Egiptu i dopowiada konsekwencje takiego wychowania: „Biada monarchom”.

Początkowe zdania wszelkiego utworu dramatycznego zazwyczaj określają charakter dzieła, równocześnie wprowadzając w akcję. „Antoniusz i Kleopatra” Szekspira zaczyna się od słów:

Prawdziwie wodza naszego szaleństwo  
Przechodzi miarę...

Zapowiedź całej akcji wraz z końcem tragedii. U Norwida coś zupełnie przeciwnego. Monolog (to nie, że umieszczony w dialogu) Eukasta rozpoczyna dramat:

Jak gdyby wczora mówił z bazy-logrammatą  
Lub z trzymającym wachlarz z lewej strony tronu,  
Tak każdy dzisiaj myśli, że czasów zna sekret,  
I rad pouczać drugich, a najskorzej wyższych...

Norwid nie liczy się z tym, że dramat nie ma czasu, że się śpieszy jak człowiek, który chce zdążyć do jakiegokolwiek mety. Inaczej Szekspir. Ten spada jak piorun. Ten nie ma czasu. Fabuła jego tragedii jest krwawa i niemal kryminalna. Ale są to zawsze kryminały królewskie. Szekspir jest wierniejszy duchowi historii i jej „jatkom krwawym”, jak mówi w jednym ze swych wierszy Norwid. Ale tragedie Norwida są „białe”. U Szekspira chciwi władzy wodzowie działają szybko i nie mają względów dla człowieka i jego

praw ludzkich i boskich. U Norwida tragedia rozgrywa się między słowem a milczeniem, między gestem a wyrazem oczu. Życie wewnętrzne Kleopatry jest tak delikatne, tak odległe od historii, w której przecież bierze ona dobrowolny udział, że mogłoby być własnością niepokieszonej i gorzkiej Marceline Desbordes-Valmore lub namiętnej i myślącej Julii Lespinasse.

Norwid staje się nieporównalny, gdy ukazuje ten czy inny moment wewnętrznej walki królowej Egiptu; Her, jedna z dość zagadkowych postaci dramatu, tak ujmuje w słowa tę niewyraźność:

U kolumny  
jedenastej królowa przystawszy na chwilę,  
Sobie samej coś rzekła, łzę otarła jedną  
Mgłą chusty, i przez ramię tę chustkę cisnęła  
Poza cień kroków swoich...

To już prawie poetyka Leśmiana. I do tego Kleopatra nie staje przed nami nagle, zbliża się jak zjawisko świetlne:

Słońce u dziewiętnastej kolumny przysionku  
Zajaśniało, przybliży się sandałem złotym,  
Lada chwila skłonimy czoła — —

Później dopiero następuje ów gest „córki Ptolomeów”. Gdzie indziej — królowa tak mówi o swoim dromaderze:



...A biały mój, najłżejszy uklęknie dromader,  
Ow, o którym raz rzekłam, że jest strusim piórem,  
Poruszonym na wietrze palcami dziecięcia —

W żadnej innej poezji nie znalazłem takiego porównania.  
Rycerz o Juliuszu Cezarze:

Cezar gdzie? Czy kto o tym wie, gdzie jest ta plamka  
Maleniczka na niebie, co, dojrzana ledwo  
Okiem wielkim gazeli, już spadła na nią  
Dwoma ciężkimi skrzydły sępa, który zleciał  
Jak oderwany kawał granitu z gór nagich...

Więc najpierw w oku gazeli (tej gazeli, o której mówi  
gdzie indziej i w innych kontekstach Kleopatra). To niezwy-  
kle, że aby wyrazić potęgę i grozę Cezara spadającego nagle  
na przeciwnika, Norwid każe nam patrzeć wielkim i prze-  
rażonym okiem delikatnej gazeli na spadającego na nią  
sępa. Dopiero później przypomina sobie Norwid, że to Ry-  
cerz mówi, nie on sam, i już wygłasza apoteozę Cezara, po-  
dobną do tej, w jakiej Mickiewicz ukazuje Napoleona.

Czym jest apoteoza? Jest marzeniem o niemożliwej do-  
skonałości lub potędze. W tragedii Szekspira, u którego  
wszystko jest skłębione, kolosalne, wyjące z bólu, krzyczące  
z ekstazy, taka apoteoza wodza-zdobywcy (do której nie



dorósi Antoniusz) włożona jest w usta Kleopatry, która jest przeciwieństwem Kleopatry Norwida, mimo że i ona ma chwile słabości. Królowa już w upadku marzy o takim zdobywcy, panokratorze, silaczu, marzeniem Michała Anioła, ale i żeglarza angielskiego i Holendra:

Nogami Ocean okraczał,  
Świat opasywał wzniesionym ramieniem,  
A dla przyjaciół głos jego był dźwięczny  
Jak sfer harmonia; gdy chciał strach obudzić,  
Głos ten był groźny jak piorunu grzmoty.  
Zimy nie znała serca jego dobroć,  
Lecz była wieczną dla świata jesienią,  
Że żniwa nowe wykwitło żniwo;  
Jego zabawy jak młode delfiny  
Nad modrą falą świecące grzbietami;  
W jego liberii chodziły korony,  
A kieszeń jego siała po ulicach  
Niby szelągi, wyspy i królestwa.

Norwid wie, że cywilizacje są śmiertelne, że wielkie imperia są okrutne okrucieństwem wielkości, choćby materialnej.

Wielki jest Rzym — mówi Kleopatra — lecz  
wielkość ta nie znosi czleka!...  
Pojmiecie, że Rzym wcale się nie mści: On karze!  
dopowie Cezar.



Norwid wie również, że cywilizacje są różne, dlatego także sobie wrogie. Cezar, pogromca ludów i plemion, nieubłagany zdobywca, ujarzmiiciel niższych od Rzymian i urządzeniami społecznymi pierwotnych ludów, w Egipcie styka się ze starą cywilizacją, z wysoką, aczkolwiek przeraźliwą formą Państwa rządzonego przez słońca-faraonów, od których cień jest cieniem krainy śmierci. Cezar niezupełnie rozumie owo współzycie ze śmiercią wielkiego imperium. Rzym zadawał śmierć podbitym ludom, nie czekał, aż Sfinks zada mu pytania o sens istnienia. Wiedział tylko:

Starcy egipscy patrzą w konstelacje niebios,  
Ja z Europą w dziejów głębokość spoglądam.

I jeszcze ten zdumiewający obraz poetycki:

...Słońce tli się pod ciężkim sklepieniem piramid,  
Co ukamieniowały niebo...

To tylko Kleopatra w tej „białej tragedii”, którą jednak w końcu plami krew, wie, iż „Człowiek jest niemową Nie-wysłowionych rzeczy”, ona, która niczym pani de Noailles wyznaje melancholijnie:

Jakbym była  
Połową piersi w Limbach — i dlatego lubię  
Półmroczne chwile ranku — godziny Hermejskie  
Światło-cieniu!...

Do tej samej kategorii widzenia należy znany krajobraz nocny, który przechodził z ciszy w pierwsze hałasy miejskiego świtu — ten na wskroś liryczny opis wkłada poeta w usta Rycerza na pozór poza akcją. Znaczenie tego rodzaju opisów w tragedii Norwida współpracuje jednak z akcją. Wschody i zachody słońca mają od dawna w języku różnych cywilizacji sens nie tylko dosłowny.

Mówi się w dramacie Norwida o zmierzchu dwóch cywilizacji. Katastrofizm nie jest wynalazkiem XX wieku. Apokaliptyczne widzenia miały wieki ubiegłe i koniec świata wróżyli już Egipcjanie, przez Rzym podbici.

Kapłanowie spod klucza gwiazdkę wypuścili,  
Która idzie — daleko jeszcze jest — — daleko — —  
Egipt przejdzie, i wielkie morze przejdzie, i nad Rzymem  
Stanie, z rozczochranymi włosami, czerwona!...

I tylko zwycięski Cezar, nim zginie, może sobie pozwolić na ironię przez sam tylko układ wyrazów; kiedy Kalligion ma przedstawić posłów wielkiemu zwycięzcy, i zwraca mu uwagę, że „Główny z posłów zwie się Achillesem”, Cezar (na stronie i jakby z półuśmiechem) mówi: „Się zwie” — I to wystarczy. Ironia także jest w ubocznych rzeczach, w żarcie z soloną rybą wetkniętą na wędkę przez nurka Antoniuszowi (w nieco odmiennej wersji ten sam koncept

jest u Szekspira), wreszcie wielka ironia historii całej ludzkości: niemożność wzajemnego zrozumienia się, już nie tylko poszczególnych ludzi, ale narodów i kultur.

I oto milczenie jest wielkie,  
I oto, mówię, cisza jest na świecie, którą  
Mędrcze, słysząc, nie zawsze zdradzić chce lub może.

Poeta-dramaturg, a więc poeta otwarty dla publiczności, jakkolwiek byłby enigmatyczny i trudny, tę ciszę zdradza.

Norwid wahał się, jak zakończyć dramat. W zachowanym fragmencie czy też scenie końcowej Marek Antoniusz popelnia samobójstwo rękami Hera, który przebija go mieczem. Plamą krwi kończy się biały dramat. Tylko sfinks pozostaje nieruchomy i milczący.

(przedruk wg tekstu zamieszczonego w programie do premiery „Kleopatry”, Teatr Narodowy 15 VI 1967).

## TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR — ALINA OBIDNIAK  
ZASTĘPCA DYREKTORA — HENRYK SZOKA  
KIEROWNIK LITERACKI — JANUSZ DEGLER

---

CYPRIANA KAMILA NORWIDA

# Kleopatra i Cezar

tragedia historyczna

(ściśle w równi do grania, jako i do odczytów napisana:  
z uwydatnieniem gościw dramatycznych i onych ciągu)

Opracowanie tekstu i reżyseria — Grzegorz MRÓWCZYŃSKI  
Scenografia — Marian IWANOWICZ  
Muzyka — Bogdan DOMINIK

---

PREMIERA, KWIECIEŃ 1975 r. XXX SEZON 1974/75  
(piąta premiera sezonu)



Akt I — Wzajemność

Akt II — Wesele Królewskie

Akt III — Samotność i zgon

Rzecz dzieje się w okolicach Aleksandrii i w Aleksandrii  
w latach 48—30 p.n.e.

Co do mnie, mniemam, iż tragedia jest to  
uwidomienie fatalności historycznej albo  
socjalnej narodowi albo wiekowi jakowemu  
wyłącznie właściwej...

C. Norwid — Wstęp do „Krakusa”

## OBSADA:

### EGIPCJANIE:

Kleopatra . . . . .	Teresa LEŚNIAK
Szechera . . . . .	Zuzanna ŁOZIŃSKA
Eroe . . . . .	Małgorzata MRELA (adeptka)
Eukast . . . . .	Ryszard WOJNAROWSKI
Kondor . . . . .	Karol CHORZEWSKI
Achilles . . . . .	Stefan MIEDZIŃSKI
Mun-Faleg . . . . .	Stanisław RACZKIEWICZ
Ganimedion . . . . .	Jan BOGUSZ
Rycerz . . . . .	Jerzy GÓRALCZYK
Her . . . . .	Maciej STASZEWSKI

### RZYMIANIE:

Cezar . . . . .	Zbigniew SZYMCZAK
Marek Antoniusz . . . . .	Kazimierz MIRANOWICZ
Cinna . . . . .	Stanisław ŁOPATOWSKI
Kalligion . . . . .	Stanisław RACZKIEWICZ
Centurion . . . . .	Stanisław TUBIELEWICZ
Kornelia Pompea . . . . .	Małgorzata MRELA
Legioniści . . . . .	

Przedstawienie prowadzi                      Kontrola tekstu  
Stanisław TUBIELEWICZ    Krystyna ŚWIĘTOCHOWSKA

Kierownik techniczny  
Mieczysław KULCZYK

Brygadier sceny  
Janusz KWIECIŃSKI

Rekwizytor  
Ryszard WOJNAROWSKI

Światło  
Benedykt ZIENTALAK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej  
Janina SMERECZYŃSKA

perukarskiej  
Józefa GRABOWSKA

stolarskiej  
Jan NARBUTOWICZ

szewskiej  
Aleksander DRAL

malarskiej  
Heliodor JANKOWSKI

tapicerskiej  
Franciszek BRZEGOWY

elektrotechnicznej  
Benedykt ZIENTALAK

Wojciech Jekiel

### HISTORYZM „KLEOPATRY”

Akcja tragedii zamyka się w latach 49-30 p.n.e.; z okresu tego Norwid wybrał tylko trzy momenty: pierwsze spotkanie Kleopatry z Juliuszem Cezarem i narodziny ich miłości, bezpowrotne rozstanie i wreszcie pobyt Marka Antoniusza w Aleksandrii w okresie wojny z Oktawianem.

O ile dwa pierwsze akty przedstawiają wypadki rozgrywające się w 49 i 47 roku p.n.e., o tyle dokładne ustalenie daty wydarzeń aktu III jest trudniejsze ze względu na jego fragmentaryczność. Zakończenie tragedii, którym — jak wiemy z dochowanych notatek — miało być samobójstwo Kleopatry, wskazuje na rok 30, jednak w początkowych scenach tego aktu brak jest wyraźnego wskazania, czy dzieją się one przed czy po przegranej bitwie z Oktawianem pod Akcjum.

Norwid dość dowolnie posługiwał się materiałem historycznym, grupując fakty znane mu ze źródeł w ten sposób,



aby podporządkowane były naczelnej idei utworu. Tak np. w akcie I na dalszy plan usunął toczącą się podówczas w Egipcie wojnę domową między Kleopatrami a jej młodszym bratem i współregentem. Wspomina o tym w sposób bardzo marginesowy bohaterka charakteryzując swą sytuację rodzinną. Przyczyną tego było skierowanie całej uwagi na rzecz, według Norwida, najważniejszą, to znaczy na przełomowe spotkanie dwóch narodów, dwóch światów: egipskiego i rzymskiego. Zapowiedziana w III akcie wojna nie będzie rozgrywką między Antoniuszem i Oktawianem o władzę w Rzymie, lecz próbą zniszczenia Rzymu podjętą przez Kleopatrami.

Wielkość postaci Cezara ukazana jest poprzez „piorunną” szybkość, z jaką tworzy on historię. Oto w drugiej akcie z opowiadania Rycerza dowiadujemy się, że wypadki obejmujące wojnę aleksandryjską (dwie bitwy: na Heptastadium i nad Nilem) i wojnę partyjską (bitwa pod Zelą) rozegrały się w przeciągu kilku zaledwie dni. Choć nie skrępowany w tym wypadku warunkami czasu scenicznego, Norwid kondensuje w szczupłych czasowo ramach maksymalnie największą liczbę wielkich czynów, a przez to nadaje postaci Cezara wyraźniejsze rysy heroizmu. (...)

W zespole zagadnień wchodzących w skład historyzmu norwidowskiego szczególnie miejsce zajmuje motyw „wiel-

kości i heroizmu”, spotykany zresztą bardzo często w całej twórczości poety. W „Kleopatrze” motyw ten odgrywa czołową rolę (...) Norwid traktuje heroizm historycznie. Wielki jest ten, kto potrafi wybrać najodpowiedniejszą dla swej epoki formę działania, ten, kto z epoką jest zgodny — nie w sensie ulegania czasom, lecz ich rozumienia. Jest to więc pogląd intelektualistyczny. Cezar jest „w-czesny” (w etymologicznym, właściwym Norwidowi rozumieniu tego słowa), włada zarówno piórem, jak mieczem — jego „stylus równy zwycięskiej miecza rękojeści”, więcej nawet — stara się ograniczyć do minimum działania zbrojne, bowiem „bycie czynnym” może polegać także na powstrzymaniu się od akcji (...). Przypomnijmy, co mówił Cezar do Kleopatry przy pierwszym ich spotkaniu, gdy objaśniał jej misję dziejową Rzymu w scenie z posłami Ptolemeusza: Rzym, a w jego imieniu i Cezar, nie walczy dla samej wojny, lecz dla obrony odwiecznych praw i sprawiedliwości, co więcej — nie bije się, lecz walczy tylko, a to jest różnica. Działać należy tylko wtedy, kiedy jest się powołanym do spełnienia ważnych czynów. „Bohaterstwo zależy na zmierzeniu się piersiami z współczesnym błędem” — pisze Norwid do Mariana Sokołowskiego w 1865 roku (...)

Heroizm jest dla Norwida kategorią nie tylko historyczną czy społeczną, lecz przede wszystkim etyczną, przy



czym w tej dziedzinie niewątpliwe są związki poglądów Norwida z etyką chrześcijańską. Czy to w wierszu „Bohater”, czy w słowach:

Za to i rycerz nie lada gwałtownik  
Lecz ów, co czeka  
I nie koniecznie atletą pułkownik;  
Prędzej kaleka!

Czy w zawartym w „Kleopatrze” sformułowaniu określającym heroizm jako „dziewictwo woli i myśli”, wyraźny jest odblask prawd ewangelicznych. Realizacja ideału — podniesienie człowieka do wyżyn wielkości — odbywa się drogą „z-wolenia” z Bogiem, działania zgodnego z wolą Bożą. Jednocześnie poeta odrzuca antyczne pojęcie heroizmu; w „Kleopatrze” Cezar jest wielkim człowiekiem, nie zaś bógbgiem i dlatego odrzuca porównanie z Aleksandrem Wielkim, uważającym się za syna Zeusa. Norwid wyposaża swych bohaterów w cechy heroiczne, nadaje im stygmat wielkości. Przyznaje im ponadto aktywną, twórczą rolę w dziejach, stąd jego kult dla Juliusza Cezara, Krzysztofa Kolumba czy Michała Anioła (...)

Na podstawie dokonanych powyżej rozważań można sformułować pewne wnioski, których istotą jest określenie podstawowej w tym wypadku kategorii literacko-estetycznej,





tzn. typu historyzmu reprezentowanego przez omawiany utwór.

Dramaturg dysponuje pięcioma najogólniejszymi sposobami potraktowania historii w swym dziele, przy czym najczęściej spotykane są kombinacje kilku tych sposobów. Po pierwsze może celem swoim uczynić ożywienie i rekonstrukcję splendoru i chwały przeszłości; po drugie — może przedstawić postaci historyczne ofiarujące swymi dziejami specjalne możliwości dramatyczne; po trzecie — może wykorzystać wypadki historyczne jako tło dla przedstawienia fikcyjnych charakterów; po czwarte — może szukać w przeszłości obrazu przemian społecznych; wreszcie po piąte — może użyć historii jako elementu pomocniczego dla przeprowadzenia jakiejś naczelnej, najważniejszej dla niego idei czy tendencji.

Jak na tle tego, dość zresztą schematycznego podziału przedstawia się historyzm Norwida? Najbliższy chyba jest poeta możliwości ostatniej, jednak nie rezygnuje z tych możliwości, jakie nastrocza mu kombinacja sposobów wyliczonych przeze mnie na pierwszym i czwartym miejscu.

Norwid dąży do stworzenia syntezy historyozoficznej, a przedmiotem rozważań czyni jednostki cywilizacyjno-kulturowe, uchwycone w pewnym etapie swego rozwoju. W „Kleopatrze” oba kręgi reprezentujące dwa światy — Wscho-

du i Zachodu — znajdują się u schyłku swej misji dziejowej. Egipt, jako państwo i społeczeństwo, jest już anachronizmem historycznym; Rzym, zdobywający dopiero panowanie nad światem, nie zdołał osiągnąć absolutnej „syn-tezy między historią rzeczy świata i biografią człowieka”. W tworzącej się właśnie potędze tkwią już zarodki upadku: Rzym nie osiągnie apogeum doskonałości, ponieważ obywatele jego stawiają środki na miejsce celu, ćwiczenia stoickie mają w ich pojęciu prymat przed nakazami historii i wiecznej sprawiedliwości:

A jeżeli Naród

Zgladza wielkiego męża dla tychże prób! — jeśli  
Kasjusz i Brutus (arcypowściągliwi ludzie!),  
Dla tychże doktryn, senat krwią obleli... Delius!  
Obywatelu!... czyli wśród niebieskich zakłęć  
Nie ma i tego, co zwą „Fortuną-mścicielką”?

I to jest przyczyna upadku Rzymu, niezależnie od tego, czy Kleopatra zrealizuje swój plan, czy też nie. Bo według Norwida: „Jest jeszcze trzeci rodzaj śmierci (...) Za mord proroczego słowa, za grzech przeciw duchowi dobremu giną społeczeństwa!... Za sprzedawanie prawdy środkowi uzewnętrznienia jej... Za nieuszanowanie młodości pokoleń popisywanych w niekonsekwencje uprzedzeń własnych. Za Herodyzm...” Produktem tych schyłkowych społeczeństw są wielkie jednostki zdolne pojąć historię i swój w niej udział.

Zarówno Kleopatra, jak i Cezar potrafią wyrazić nie tylko własne myśli i uczucia, lecz uogólniają myśli i uczucia swych narodów — występują w ich imieniu. To zresztą jest tytułem ich wielkości. Na dzieje upadku starożytnego świata nakłada się dramat osobisty dwojga wielkich ludzi, rozdzielonych przez los i historię. Ten splot wydarzeń o aspekcie publicznym i prywatnym zarazem tworzy w historii moment wyjątkowy — przełomowy (...). Norwid traktuje więc dzieje dynamicznie, rzecz by można nawet — dialektycznie. Ze starcia się dwóch cywilizacji i ich upadku, narodzi się nowa, zapowiedziana w tragedii — era chrześcijańska. Będąc niesłuchanie uczulony na „stawanie się” dziejów, na tworzenie historii i jej „zmarmurzenie” poeta szuka momentów, w których pełnią się jakieś przełomy, „gdy nie ma dziś — są tylko momenta dzisiejsze”(...).

W „Kleopatrze” poglądy te zbiegają się i uzyskują najpełniejszy artystyczny wyraz. Poeta ożywia przeszłość dla przeprowadzenia analizy przemian dziejowych, dla uchwycenia specyficznej logiki rozwoju historycznego. Dokonuje tego za pomocą postaci i motywów przekształconych w idee, reprezentujących nie fakty jednostkowe, lecz pojęcia ogólne; tłem staje się oryginalnie ukształtowany — a jednocześnie wierny źródłom — materiał faktograficzny.



## „KLEOPATRA I CEZAR” NA SCENIE

Premiera „Kleopatry i Cezara” w Teatrze im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze jest dopiero czwartą realizacją teatralną tego utworu. Oto spis dotychczasowych przedstawień:

### 19 XII 1933 — Lwów, Teatr Wielki

Oprac. sceniczne — W. Horzyca, reż. — K. Tatarkiewicz, scen. — A. Pronaszko, kierownictwo muzyczne — J. Mund.

W głównych rolach: Kleopatra — I. Eichlerówna, Cezar — T. Białoszczyński, Marek Antoniusz — Wł. Krasnowiecki, Rycerz — J. Stępowski, Szechera — T. Kipeniówna, Her — S. Jaśkiewicz, Ero — A. Matusiakówna, Eukast — L. Żurowski, Psymach — K. Tatar-kiewicz.

(grano pt. „Kleopatra”).

### 15 VI 1967 — Warszawa, Teatr Narodowy

Wybór i układ tekstu — K. Dejmek, reż. — M. Gór-kiewicz, scen. — A. Cybulski, muzyka — Wł. Kotoński. W rolach głównych: Kleopatra — M. Głowacka, Cezar — St. Zaczyk, Rycerz — A. Żarnecki, Szechera — H.

Michalska, Ero — M. Wachowiak, Eukast — M. Plu-ciński, Psymach — T. Woźniak, Achilles — J. Stra-chocki, Cinna — I. Machowski.  
(grano pt. „Kleopatra”).

### 12 XII 1968 — Lublin, Teatr im. Juliusza Osterwy

Adaptacja tekstu i reż. — K. Braun, scen. — O. Axer, konsultacja dramaturgiczna — J. W. Gomulicki. W głównych rolach: Kleopatra — A. Zgrzybłowska, Cezar — K. Wójcik, Marek Antoniusz — R. Barto-siewicz, Rycerz — Z. Szczepański, Szechera — B. Wronowska, Her — A. Gazdeczka, Ero — B. Grabo-wska, Eukast — A. Chmielarczyk, Oktawian — S. Woroniecki, Cinna — P. Brzeziński.  
(grano pt. „Kleopatra i Cezar”).

Ponadto 20 maja 1933 r. wykonano sztukę Norwida (z du-żymi skrótami) w Polskim Radio w radjofonizacji Romana Zrębowicza. Ilustrację muzyczną opracował Stanisław Na-wrot, a w rolach głównych wystąpili Maria Modzelewska i Stefan Jaracz. Fragmenty „Kleopatry i Cezara” włączono do przedstawienia pt. „Dialogi miłości” zrealizowanego w krakowskim Teatrze Rapsodycznym (3 XII 1947). Lubelskie przedstawienie pokazano 8 września 1969 w Teatrze Tele-wizji (Łódź).

J. D.

## Z ARCHIWUM

Poniższy tekst to artykuł Wilama Horzyca — wybitnego krytyka, inscenizatora, dyrektora Teatrów Miejskich we Lwowie, który wprowadził „Kleopatę i Cezara” do teatru. Artykuł ogłoszony został w programie teatralnym do prapremiery tej sztuki (Lwów 19 XII 1933).

Wilam Horzyca

### KOMENTARZ DO „KLEOPATRY”

Ostatnie z wielkich dzieł Norwida — tragedia „Kleopatra” jest nawet polskiej elicie umysłowej równie dobrze jak nieznaną, a to z tej prostej przyczyny, iż dostępna jest ona stosunkowo nielicznym, mogącym korzystać z tzw. norwidowskiego numeru „Chimery”, gdzie Zenon Przesmycki, odkrywca Norwida, wydrukował ją po raz pierwszy z porzucenych i zaniedbanych rękopisów spuścizny poety. Od roku 1904 nie wydawano i nie przedrukowano nigdzie tego arcyutworu, który jak samotny kometa świecił — niestety, tylko w ukryciu — na pustym firmamencie lat między 1860 a 1890. Na tej przestrzeni czasu niewątpliwie najwyższe to, jeśli nie jedyne dzieło poetyckie, które zresztą w porównaniu

z innymi arcydziełami naszego piśmiennictwa w niczym im nie ustępuje. „Kleopatra” powstała w latach „siedemdziesiątych” między 187... — 1875—1878, jak głosi własnoręczna notatka Norwida, który pisał ją już w okresie najgłębszego swego osamotnienia w Paryżu. Prawdopodobnie nigdy nie została skończona, trzeci bowiem i ostatni jej akt urywa się nagle, zaś z notatek zdołał Przesmycki ocalić tylko ostatnią scenę tegoż aktu, przedstawiającą śmierć Marka Antoniusza. Mimo zdekompilowania, czy — jak sądzi Przesmycki — niedokończenia, „Kleopatra” to wspaniały tors dramatyczny, jakich literatura polska posiada niewiele i strach pomyśleć, iż to arcydzieło podzielić mogło los tytu rękopisów norwidowskich, zaprzepaszczonych i bezpowrotnie zagubionych.

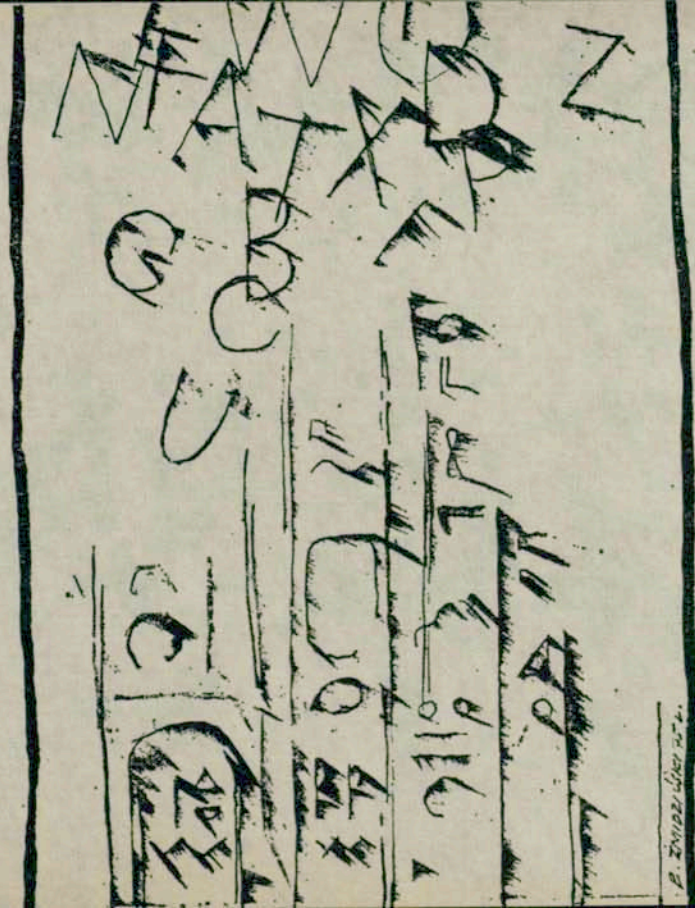
„Kleopatra”, rzecz oczywista, nigdy wystawiona nie była, co tłumaczy się tym, że strach przed „ciemnością” Norwida powstrzymywał od czytania tego utworu, który stylem odbiega zresztą bardzo od np. „Krakusa” czy „Wandy”, najpopularniejszych dramatów Norwida, gdyż odznacza się niespotykanym gdzie indziej u poety realizmem oraz „klasycznością” budowy dramatycznej.

Wobec tego lwowskie przedstawienie „Kleopatry” jest teatralną prapremierą tego dzieła, poza tym zaś raz tylko powstał zamiar scenicznego jego zrealizowania. Tym, który „Kleopatę” norwidowską zaliczał do pierwszych dzieł, jakie



wystawić zamierza był Stanisław Wyspiański, gdy miał objąć dyрекcję krakowskiego teatru. Ale ani jedno, ani drugie nie doszło do skutku. Tylko w teatralnych notatkach Wyspiańskiego, wydanych obecnie w ostatnim tomie jego „Pism”, zachowały się ślady prac nad inscenizacją „Kleopatry”, którą autor „Wesela” podzielić zamierzał na dwie części: 1). „Kleopatra i Cezar” (tak miał pierwotnie brzmieć tytuł norwidowski całego dzieła), 2) „Kleopatra i Antoniusz”. To drugie pozwala przypuszczać, iż Wyspiański myślał może o poetyckiej rekonstrukcji tragedii, rozwijając akt ostatni w dwa akty, do czego zresztą daje asumpt zachowany tors aktu 3-go. Poza tym żadnej godnej pamięci zapowiedzi wystawienia „Kleopatry” nie było.

Norwid, który mógł powiedzieć jak jego Cezar: „ja z Europą, w dziejów głębokość poglądam”, i lubiał ludzi epoki potraćać „jako grzyby w lesie”, w „Kleopatrze” w najwyższy sposób ukazał ten swój patos historyczny, objawiając wielką tragedię dziejową nie tylko Cezara i Kleopatry, ale także Egiptu i Rzymu. Definicja tragedii, jaką podał we wstępie do „Krakusa”, iż „jest to uwidomienie fatalności historycznej, albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakiemu wyłącznie właściwej” — jest definicją, stanowiącą najgłębszy komentarz i do „Kleopatry”, z tym tylko dodatkiem, że dzieło to uwidamia nie tylko fatalność dziejową owych za-



mierzchłych lat z połowy I wieku przed Chrystusem, ale i fatalność dziejową lat w połowie XIX wieku po Chrystusie. Wolno nawet mniemać, że może ta ostatnia fatalność wyraźniej została uwidoczniiona, niż owa przedwiekowa, chociaż wielki historyczny instynkt Norwida umiał genialnie wyczuć w suchych wiadomościach historyków prawdziwy nurt dziejów. Dlatego też Kleopatra Norwida jest wielkim umysłem, snuje wielkie plany rozprawy z Rzymem (jak było istotnie) i nie ma nic wspólnego z ladaczną, jak chcieli ją przedstawić rzymscy dziejopisy.

Ową fatalnością dziejową, która stanowi oś „Kleopatry” jest to, że do walki ze sobą stają dwa światy, egipski i rzymski, z których żaden nie posiada prawdy wewnętrznej i oba są, choć na inny sposób, umarłe, ten zaś stan rzeczy sprawia, że wszystko, co wielkie i głębokie, dostawszy się między młyńskie kamienie tych dwóch martwych potęg, musi umierać, bezpowrotnie przepadać. Oto fatalność dziejowa, która określa bieg wypadków, aż — według słów Szechery — świat ten „zamierzchem się kończy, kończy się świat ciemnością”... Padnie Egipt i padnie Rzym, jak strzaskane grobowce wielkich samotników, ze społecznością swą, ze światem skłóconych: Cezara i Kleopatry. I ta sama fatalność, co grzebie tych dwoje, pogrzebie i te dwa wielowiekowe twory państwowe.



Czym jest Egipt? To naród i państwo żyjące tylko przeszłością, „między Sfinksem a Mumią wychowany”, Sfinkssem — co życie udaje, będąc we wnętrzu tylko kamieniem i Mumią, która jest — rzecz by można — życiowym ideałem Egipcjan, bo po to jest człowiek, by mógł stać się mumią. Na życie, na swobodę, człowieka, twórczość miejsca tu nie ma. I oto żywa, pragnąca wielkiego życia Kleopatra, na wieki związana jest z narodem, co myśli tylko o śmierci.

Rzym nie ma kultu mumii. Nawet zdolny on jest do wielkich dzieł, gdy „pospolitej rzeczy tknięty afektem”, ale i on pracuje nad zatraceniem w sobie tej prawdy wewnętrznej, z której rodzą się społeczne i indywidualne natchnienia, gdyż, jak mówi Kleopatra, „Rzymu wielkość zacierą społeczność”. Cezar jest właśnie zaprzeczeniem tego bezdusznego „uspołecznienia”, które egoizm podnosi do najwyższej prawdy. On zna granicę społeczności, wie, co to człowieczeństwo, a na widok głowy skrytobójczo zabitego Pompejusza — płacze. Dla niego Rzym jest organem powszechnego człowieczeństwa, ale dlatego właśnie musi Cezar zginąć, bo „wielki jest Rzym... lecz wielkość ta nie znośi człowieka”. Czyja zaś prawda jest tego rodzaju, iż znieść nie może człowieczeństwa, nawet kogoś przez kogo istnieje, jak Cezar — ten jest na duchu martwy, nie twórca dziejów, ale kat.

Tymi dwoma kolejniami rozwija się akcja „Kleopatry”. Akt pierwszy wprowadza nas najpierw w środowisko dworzan egipskich, żyjących tylko tradycją i odziedziczonym porządkiem, tylko formułką, dla której w pogardzie mają Rycerza, prawdziwego wodza, choć nie z kasty wodzów. Kleopatra wśród nich czuje się jak wśród trupów, mumii, pozabawionych wszelkiego człowieczeństwa i dlatego mordujących bezlitośnie Pompejusza. Wielki jej monolog przy stole, to pieśń osamotnienia żywej wśród umarłych. Cały świat jest dla niej grobem. Aż wierzyć nie może by czymś innym mógł być. Inni jej poddani, może jeszcze czują proste radości życia, ale ona nie. Zamknął ją w swym wnętrzu Egiptu grobowiec, odjął życie i w opuszczeniu każe jej umierać. Aż dopiero Cezar przelamuje te grobowe mury osamotnienia. Wśród żywych mumii, on pierwszy — człowiek, człowiek jednak, który wie, co to wielki, tragiczny wysiłek twórcy dziejów, konsula potężnego ludu. Wielkim aktorem współbrzmienia w człowieczeństwie, wspaniałą sceną między Cezarem i Kleopatram, kończy się ten akt.

Ale fatalność dziejowa, która jest sumą cnót i grzechów wielowiekowego życia społeczeństw, rozdziela tych dwoje rozkochanych w sobie LUDZI. Nie ma miejsca w tym świecie rzymsko-egipskim na ich miłość, a „heroizm podobno, że jedynym prawdziwym spoczynkiem”, jak mówi Ce-

zar. Wielkie dziedzictwo przeszłości i...teraźniejszości, fatalność zapracowana podłością wieków, sprawia, iż Kleopatra ślubem musi się połączyć ze swym bratem-mężem, a tym samym z trupim Egiptem. Nie Cezar ją do tego pcha, ani nawet Rzym, ale „poprzednika króla niedoleżność, siostry intrygi, brata i męża nicość”. Cezar widząc, jak Egipt pochłania swą ofiarę, patrzy na Kleopatrze, jakby ją do grobu kładł. Lecz jego osobisty geniusz ludzki, jak osobisty geniusz Kleopatry, nie mogą przełamać tego, co uskladały wieki zła. I Cezara to zło, tworzone od stuleci, złamię, bo oto pyta Szachera wyczytała w przeznaczeniach, iż nigdy nie zejda się gwiazdy jego i Kleopatry, że padnie najszlachetniejszy pod nożami morderców. „I polegnie! I Rzym polegnie odtąd! I świat!” Bo jak Egipt nie mógł znieść żywej, twórczej Kleopatry, tak Rzym znieść nie może żywej wielkości moralnej Cezara. A świat, który człowieczeństwa żywego znieść nie może, ten świat „kończy się ciemnością” i „się zwie przekleństwem”. Ten akrod zamyka akt drugi.

Trzeci, zdefektowany akt pokazuje, że mimo pogrzebania żywcem, Kleopatra nie dała za wygraną. Wciąż żyje w niej, w jej sercu krwawe widmo Cezara i jego mszcząc, chciałaby stopą zdusić siedem pagórków Rzymu. Do tego celu służy jej teraz Marek Antoniusz, którego „nawet kocha”, ale w którym nie widzi wielkości moralnej, tego heroicznego czło-

wieczeństwa („Trud to jest właśnie z tego duży, że codzienny”, mówi Cezar), które widziała w Juliuszu. Zyskała więc sobie jego, władającego wschodnią połową rzymskiego imperium, zgromadziła ogromną armię i flotę z myślą, by mścić się na Rzymie, chociaż „najświętsza z zemst jest jeszcze osobistym czynem”, jak mówi Delius, druh antoniuszowy. Aby położyć kres tym machinacjom, przybyło właśnie poselstwo z Rzymu, które Kleopatra świadomie lekceważy, jakby prowokując zatarg. Na rozmowie z poselstwem tym urywa się akt trzeci.

Są dane przemawiające za tym, że Norwid mógł myśleć nawet o akcie 4-tym, względnie o dwóch odsłonach aktu trzeciego. To drugie jest nawet pewnikiem, gdyż zachowana scena końcowa, odbywa się na pewno znacznie później po akcji początku aktu trzeciego. Mija od tej chwili sporo czasu, rozgrywa się wojna z Rzymem, a epilogiem tej wojny jest scena ostatnia, mająca za treść śmierć Marka Antoniusza. I on, jak Cezar i Kleopatra, pada od ciosu fatalności dziejowej, co sprawiła, iż minęły czasy rzymskiej virtus, konsularnego heroizmu, a nadszedł czas „bardziej praktyczny”, gdzie nie ma miejsca na „romantyków” pokroju Marka. W tej przedśmiertnej chwili zrozumiał, że działając tak, jak działał, choć był potężny, nie był nigdy wielkim, bo brak mu było tych wymiarów moralnych, jakie Cezara



czyniły Cezarem. Umiera nawet bez wiary w siebie, ale umiera jak Rzymianin prawy, spokojnie i mężnie. To go przynajmniej nie zawiodło. Tak to pogromem wszelkiej wielkości lub choćby jej cienia, kończy się dzieło norwidowe.

„Kleopatra” Norwida nie jest dramatem historycznym typu szekspirowskiego. Nie układ zdarzeń, ale logika, sens zdarzeń, idea jest osią konstrukcji. Dlatego też więcej niż rzeczywistą fatalność owej rozgrywki między Rzymem a Egipsem, ukazuje ona fatalność, którą tak żywo odczuwały czasy Norwida, czasy „romantyzmu”. Ci samotni bohaterowie egipskiej tragedii to rodzeni bracia Konrada. Tak jest z pewnością, jeśli jednak Konrad jest, rzec by można, wyłącznie indywidualnością, to herosi Norwida traktowani są przez poetę jako część wielkiej historycznej całości, a tragizm ich jest nieustannie warunkowany tym, że działanie ich związane jest z całością „świata”, z tym, co jest poza indywidualnością. Dlatego „Kleopatra” spełnia znakomicie program norwidowski, gdyż rzeczywiście ukazuje fatalność historyczną pewnej chwili dziejów właściwej. Dzień dzisiejszy tę fatalność, pogłębiającą człowieka w człowieku, rozumie może lepiej, niż inne dni, jakie widziała historia...

„Scena Lwowska”. Miejskie Teatry we Lwowie, sezon 1933/34, zeszyt 3, str. 66-70.

#### SPIS TREŚCI:

	str.
Juliusz W. Gomulicki — Komentarz do „Kleopatry i Cezara” . . . . .	3
Mieczysław Jastrun — Między Sfinksem a mieczem . . .	13
Wojciech Jekiel — Historyzm „Kleopatry” . . . . .	21
„Kleopatra i Cezar” na scenie . . . . .	28
Wilam Horzyca — Komentarz do „Kleopatry” . . . . .	36

Redakcja programu

JANUSZ DEGLER

Odpowiedzialny  
za druk programu

JANUSZ WOŁCZUK

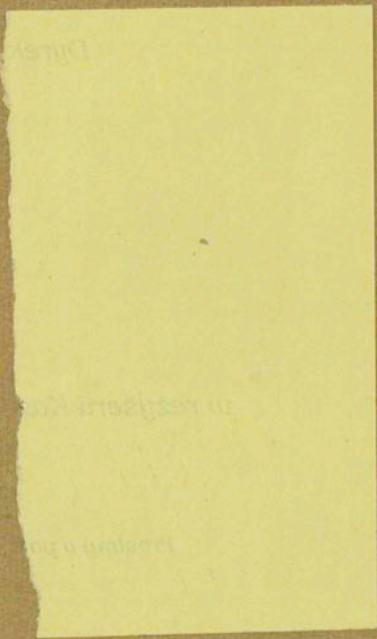
Adres Teatru: 58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,  
tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 223-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Wi-  
downi w godz. 9.00—14.00, tel. 246-32



Cena 5,— zł



JZGraf. zam. 705/75 1000 br. 12,5x12x2 A-19/236/75