

Karol Samsel*

Dramaturgia antyczna Felicjana Faleńskiego i kontekst inspiracyjny Cypriana Norwida Wybrane reprezentacje (*Juniusz Brutus, Sophonisbe, Ataulf*)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2025.024>

45

Streszczenie: Dramaturgia antyczna Felicjana Faleńskiego domaga się ujęć, które mogłyby wesprzeć lub przynajmniej zainspirować badaczy w trudnej pracy klasyfikowania tej części jego dzieła na tle ogólnej linii rozwojowej tzw. dramatu antycznego XIX oraz XX wieku. W sukurs dalszym szczegółowym badaniom mógłby przychodzić zapewne tutaj, jak wiele na to wskazuje, Cyprian Norwid, przy czym należałoby podkreślić, że celem niniejszego studium nie jest bynajmniej wskazywanie realnego wpływu na Faleńskiego czy może: inspiracji dramatami antycznymi Norwida, takimi jak *Kleopatra i Cezar czy Tyrtej*. Bardziej idzie o to, by pokazać równoległość, ale i analogiczność pewnych poszukiwań – co ma związek również z próbami opowiedzenia się obu poetów wobec parnasizmu – co w ostatecznym rozrachunku daje bardzo interesującą parę rozwojową dla tego akurat rodzaju gatunku, jaki reprezentuje polski dramat antyczny drugiej połowy XIX wieku: Faleński – Norwid.

Słowa kluczowe: Felicjan Faleński, Cyprian Norwid, polski dramat antyczny XIX wieku, ewolucja cech gatunkowych

* Dr hab., profesor w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, literaturoznawca, filozof, poeta, krytyk literacki. Główne zainteresowania badawcze: twórczość Cypriana Norwida i Josepha Conrada, historia literatury romantyzmu, filozofia polska i europejska.
E-mail: karolsamsel@uw.edu.pl | ORCID: 0000-0002-2047-4508.

Felicjan Faleński's Ancient Dramas in the Context of Cyprian Norwid's Inspiration Selected Representations (*Iunius Brutus, Sophonisbe, Ataulf*)

Abstract: Felicjan Faleński's ancient dramaturgy requires approaches that could support or at least inspire researchers in the difficult work of classifying this part of his work against the background of the general line of evolution of the so-called ancient drama of the 19th and 20th centuries. It seems that Cyprian Norwid could come to the aid of further detailed research here, but it should be emphasized that the purpose of this study is not to indicate the real influence on Faleński or perhaps: the inspiration of Norwid's ancient dramas, such as *Cleopatra and Caesar* or *Tyrtheus*. The aim is rather to show the parallelism, as well as the analogy of certain explorations – which is also related to the attempts of both poets to oppose Parnassianism – which ultimately results in a very interesting pair of the individual evolutionary schemes for this particular type of genre represented by Polish ancient drama of the second half of the 19th century: Faleński – Norwid.

Keywords: Felicjan Faleński, Cyprian Norwid, 19th-century Polish ancient drama, the evolution of genre characteristics

Może nic bardziej aniżeli trylogia dramatyczna *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* nie dowodzi, jak daleko w swym własnym rozumieniu istoty i zadań dramaturgii antycznej odbiega Felicjan Faleński od parnasistowskiego wzorca tematu antycznego. Warto przyjrzeć się po raz kolejny wchodzącym w skład trylogii *Juniuszowi Brutusowi, Sofonisbe* oraz *Ataulfowi*, ażeby przynajmniej wstępnie ustalić spektrum rozwiązań autorskich Faleńskiego, świadczących o autonomiczności jego dramatopisarskiego warsztatu. Przypomnijmy może z kronikarskiego obowiązku – *Juniusz Brutus* oraz *Sofonisbe* powstały na początku lat siedemdziesiątych – dokładnie w tym samym, właściwie, czasie, w którym Cyprian Norwid pracował nad *Kleopatrą i Cezarem* (to znacząca „równoczesność”). Ostatni z całego cyklu *Ataulf* powstaje w 1885 roku, więc dokładnie na rok przed wydaniem trylogii w całości pod wspomnianym tytułem *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* (1886)¹.

Antyk francuskich parnasistów, jak wskazują na to choćby przykłady poematu *Hellas* Louisa Ménarda z 1863 roku, znanych tomów Leconte'a de Lisle'a *Poèmes antiques* (1852) oraz *Poèmes barbares* (1862), jest antykiem helleńskim. Jasność, doskonałość, proporcja, a nade wszystko – stale potwierdzany własnymi kulturowymi oraz umysłowymi osiągnięciami optymizm cywilizacyjny – to wyznaczniki dominującego, także triumfującego w całej epoce, hellenizmu Ménardowskiego: „l'esthétique parnasienne repose sur l'hellénisme

¹ Należy pamiętać, że żoną Felicjana Faleńskiego była wieloletnia przyjaciółka i korespondentka Norwida z lat pięćdziesiątych, Maria Trębicka, „adresatka” kolejnych już w jego życiu, nieudanych zaręczyn (Grzędzińska 1975: 67–80), co również czyni więź inspiracyjną Faleński – Norwid możliwą oraz wciąż jeszcze niedoszacowaną.

de Ménard” (Barrès 1905: 241)², orzekł Maurice Barrès, czyli „estetyka parnasistowska opiera się na hellenizmie Ménarda”. Faleński podąża w swojej trylogii dramatycznej całkowicie odmiennym tropem, obierając za temat własnych rozważań antyk rzymski od czasu przewrotu podczas rządów Tarkwiniusza (*Juniusz Brutus*) aż po najazd Gotów na walące się, również od środka – imperium (*Ataulf*). Trudno chyba o bardziej ostentacyjny gest dystansu wobec parnasistowskiej idei estetyzacji starożytności, w tym także: dystansu Faleńskiego-dramaturga w odniesieniu do hellenizmu. Oto, w jaki sposób Urszula Kowalczuk we własnej monografii o Faleńskim streszcza fabułę *Sofonisbe*, środkowej części całej rzymskiej trylogii:

Fragment historii *Grodu z Siedmiu Wzgórz* w *Sofonisbe* pokazany został z perspektywy Kartaginy 206 roku p.n.e. Oryginalność tej części trylogii polega przede wszystkim na zespoleniu losów *Sofonisbe* z dziejami Rzymu, który jest znienawidzonym wrogiem jej kraju. Podobnie jak w *Juniuszu Brutusie* odtworzył autor przełomowy moment bytu państwa, „chwilę nawałnicą klęsk brzemienną”. Rzym wzgardzony i wrogi wciąż jest tu obecny przez negację. Wydaje się jakby „rewersem” Kartaginy, dlatego bohaterka powie: „już nie wiem sama: czy więcej Kartaginę kocham, czy Rzym nienawidzę”. *Gród z Siedmiu Wzgórz* w tym dramacie to nieobecny a wszechobecny przeciwnik, niszczyciel-zwycięzca, uświęcona prawami historii przemoc silniejszego. Najdziwniejszy to chyba dziewiętnastowieczny wizerunek Rzymu, którego nie widać, a jednak odciska na narodach i ludziach piętno śmierci (Kowalczuk 2002a: 127).

W wymiarze fabuły *Sofonisbe* przypomina nieco Norwidowską *Kleopatę i Cezara*. Dość to znamienna zbieżność, do pewnego stopnia podobnie jest także z *Ataulfem*, czy jak ujmuje go Kowalczuk, ze studium „kulturowej degradacji Rzymu” (Kowalczuk 2002a: 129): Norwid w *Kleopatrze i Cezarze* eksponuje analogiczny obraz kulturowej degradacji Egiptu. *Sofonisbe* – pomimo wszystko – jest tu o wiele lepiej pasującym dla Norwida komparansem – figura upadającej Kartaginy współbrzmi z bezsilnym Egiptem zdany na całkowitą historyczną entropię pod niepokonanym cieniem imperium, w tym samym sensie również, co Kleopatra, i *Sofonisbe* reprezentuje rzeczywistość polityczną swojego państwa tzw. czasów ostatnich. Maria Grzędzielska przypomina wartościowy sąd Juliana Krzyżanowskiego sprzed lat o *Sofonisbe* jako Faleńskiego odpowiedzi na *Salammbo* Gustave’a Flauberta. Badaczka sugeruje, ażeby dalej tym tropem podążać, już w trybie komparatystycznym. Wskazuje, że „dramat ten wart jest przestudiowania w kontekście tematycznym (to znaczy wszystkie tragedie pt. *Sofonisbe*) oraz genetycznym, tu zaś oczywiście trzeba uwzględnić *Salammbo*” (Grzędzielska 1971: LXXXI). Grzędzielska ma w tym wypadku na myśli takie realizacje historii *Sofonisbe*, jak tragedia Giana Giorgia Trissina z lat 1514–1515 czy też późniejsze *The Wonder of Women or The Tragedie of Sophonisba* Johna Marstona z 1606 roku.

Także *Kleopatę i Cezara* da się przeczytać w kluczu Flaubertowskim. Obie kobiety reagują podobnie na wieści o śmierciach swoich zauszników lub sprzymierzeńców: reakcji Kleopatry na śmierć Pompejusza odpowiada tutaj analogiczna reakcja *Salammbo* na śmierć Masasibala. Co do analogii dwu sytuacji zderzenia kultur, w których partycypują Kleopatra Norwida oraz *Sofonisbe* Faleńskiego, zderzenia i rozkładu cywilizacyjnego obecnego tak w *Kleopatrze*, jak i w *Ataulfie*, należy podkreślić, że nie wiadomo, aby kiedykolwiek Faleński obcował z Norwidowskim rękopisem *Kleopatry i Cezara*. Po śmierci autora *Quidama* tekst

² Tłumaczenie moje – K. S.

znalazł się w rękach Dybowskich, z ich rąk z kolei przejął go dopiero, u progu wieku XX, Miriam. Czy chociaż przed właściwym czasem pracy nad *Ataulfem* (w 1885 roku) Faleński mógł – za pośrednictwem Dybowskich – z *Kleopatry* i *Cezarem* się zapoznawać, nie da się orzec ponad wszelką wątpliwość. Nie jest to jednak wysoce prawdopodobne...

Pisana przez ponad dekadę trylogia *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* jest manifestacją gatunkowo-rodzajowej niejednorodności oraz niespójności. Wpierw może jednak rozstrzygnięcia najprostsze... Każdy z trzech dramatów jest „sprawą” z bardzo naturalnych (odautorskich) powodów. Jak pisze w 1922 Wiktor Przeclawski, twórca studium biograficznego pt. *Felicjan Medard Faleński. Żywot i dzieła* – poeta „pod słowem »sprawa« rozumiał nazwę dramat i tylko dramat” (Przeclawski 1922: 149)³. Określanie w tym wypadku poszczególnych partii rzymskiej trylogii „sprawami” można więc w tym wypadku potraktować jako warsztatową osobliwość Faleńskiego – i pójść dalej. O wiele większy problem związany zostaje tutaj z kwalifikacją stylistyczno-gatunkową poszczególnych tekstów. „Tak np. *Juniusz Brutus* [...] jest powieścią raczej sceniczną niż dramatem we właściwym tego słowa znaczeniu, podczas gdy *Sofonisbe* [...] jest [...] wiele wartości najwyższych posiadającym poematem dramatycznym” (Przeclawski 1922: 149) – jeżeli dawać wiarę zacytowanym przed momentem słowom Przeclawskiego, to wyglądałoby na to, że właściwie cały *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków* zrealizowany został przez Faleńskiego w oparciu nie tylko o wzorce synkretyczno-rodzajowe uprawiania dramatyki, ale właściwie o coś jeszcze mniej stabilnego. Nazwijmy to odgórnym założeniem chwiejności i niestabilności gatunkowej. Podążając w ślad za korespondencją twórcy *Meandr*, Kowalczuk zauważa:

Sam autor miał trudności z klasyfikowaniem swoich utworów dramatycznych. O *Juniuszu Brutusie* pisał na przykład: „Pewnie jak zawsze pogadanka sceniczna (nawet mam wątpliwości, czy sceniczna) lub prościej jeszcze, dramat mięsopustny” (Kowalczuk 2002a: 126)⁴.

Najbliżej idei historycznej dramaturgii Przeclawski lokował *Ataulfa*. Nie znaczyło to, jakoby najwyżej cenić miał właśnie jego – wyróżnione miejsce utworu najlepszego w całej trylogii rezerwował dla *Sofonisbe*. W całościowej realizacji trylogii krytyka drażnił przede wszystkim widoczny brak diegetycznej ciągłości poszczególnych ogniw, a równocześnie – nikły, dalece niewystarczający wysiłek Faleńskiego skierowany na stylistyczno-warsztatową konsolidację całej dramatycznej wizji rzymskiego antyku. Do podobnej konsolidacji nie dochodziło, nad czym należało ubolewać, widząc chociażby, jak bardzo „kontrparnasistowski”, antyhelleński, antykonsolacyjny i (w pewnym sensie także) antyśródziemnomorski potencjał zdawała się mieć Faleńskiego wizja antyku. Przeclawski uskarżał się:

Gród Siedmiu Wzgórz chociaż dziełem jest niewątpliwie znamieniem, chociaż posiada w sobie wiele pereł najczystszej poezji, dużo polotu i natchnienia, a nawet zbyt wielkim brakiem zalet literackich dramatu i walorów scenicznych nie grzeszy, jest jednak przede wszystkim niejednolite wykonanym pomysłem, pozbawionym wewnętrznej i zewnętrznej harmonii, jakoby w sobie samym zachwianym, tworzonym w zbyt częstych godzinach zimnego namysłu, czasem nawet bez artystycznej zadumy. Wszystkie trzy dramata pisane są prozą, co nietylko za błąd

³ Treść przypisu na dole strony.

⁴ Treść przypisu 67.

artystyczny uważać należy, ale wprost za szkodę wyrządzoną przez Faleńskiego jego własnej twórczości i porywom (Przeclawski 1922: 148).

„Kontrparnasistowskie” wydają się również liczne rozproszone w trylogii aktualizacyjne nawiązania. W *Sofonisbe* dla przykładu Maria Grzędzińska dostrzega pewien uwspółcześniający utwór dysonans, przybliżający tragedię do dramatu giełdowego, odnoszący kontekst wojny z Kartaginą do wydarzeń aktualnych – upadku Cesarstwa oraz oblężenia Paryża przede wszystkim. Badaczka pisze:

W tragedii *Sofonisbe* mogą nas niektóre rzeczy ubawić zgoła nietragicznym stylem, a mianowicie posiedzenie Rady Starszych w świątyni Molocha, które wygląda na sesję giełdżarzy, takich sobie rotszyldów z warszawskich Nalewek. Ich brudne matactwa uniemożliwiają wodzom, Hannibalowi i Hazdrubalowi wojnę z Rzymem. Obnaża to klasowy egoizm warstwy decydującej o losach kapitalistycznej republiki. *Sofonisbe* powstała w roku 1874 i na jej podtekst, być może, składają się wydarzenia wojny francusko-pruskiej (Grzędzińska 1971: LXXXI–LXXXII).

To kolejna ustalająca się więź Faleńskiego z Norwidem, *Sofonisbe* zaś z *Kleopatrami* i *Cezarem*: otóż, również *Kleopatra* i *Cezar* bywała odczytywana w odniesieniu do wydarzeń Komuny Paryskiej. Przypominała o tym w ostatnich latach Joanna Dobrowolska, która retorycznie zapytywała, „czy apokalipsa Egiptu i Rzymu miała być także apokalipsą Europy w dniach »terroru« Komuny?”. Badaczka odpowiadała samej sobie słowami Norwidowskiego dramatu:

Rewolucyjny tłum – podobnie jak Her – nie stworzy żadnej nowej jakości, a efektem jego pracy w dziejach będzie jedynie „trzaskanie się bazylik”. [...] Cywilizacja europejska w rękach „nowych ludzi” zmierza w stronę cywilizacyjnego kataklizmu (Dobrowolska 2019: 200, 202).

W syntetyzującej lekturze *Juniusza Brutusa*, *Sofonisbe* oraz *Ataulfa* należy pamiętać również o istotnym wymiaku ze spisywanych przez Faleńskiego *Wspomnień z mojego życia*, gdzie pisarz sam objaśnia istotę oraz osobliwości „uprawianego” przez siebie tematu rzymskiego:

Polska nasza, a właściwie Warszawa, przedstawiała wtedy na małą skalę Rzym pogański, ucztujący niegdyś szalenie ponad cichą katakumb robotą. Katakumbami tymi była tu, ma się rozumieć, niepróżnująca nigdy Cytadela, ale z tą, jak tam z katakumbami, nic nie mieli wspólnego ci, co życia używali (Faleński 1964: 34).

To bardzo istotny sygnał interpretacyjny udostępniony przez Faleńskiego swojemu czytelnikowi, zwłaszcza jeżeli myśleć tu o czytelniku enigmatycznej, bądź co bądź, trylogii *Gród z Siedmiu Wzgórz w legendzie wieków*. Sygnał, o którym mowa, wyostreza i uzasadnia antyparnasistowskie nastawienie dramaturga. Antyhellenizm jest tutaj Faleńskiemu funkcjonalnie potrzebny, by skutecznie sportretować „pogańską” Warszawę, to antyk rzymski temu obrazowi Warszawy dostarcza realnych podstaw ujęcia i umożliwia tym samym stworzenie adekwatnej, satysfakcjonującej poetę, paraboli (oraz paraleli) cywilizacyjnej. Znów – podkreślmy – gest Faleńskiego okazuje się niezwykle podobny do gestu Norwidowskiego,

który własny ateńsko-spartański dramat *Tyrtej Lacedemoński* poprzedza wierszem *Dedykacja* ze słynnymi zwrotami skierowanymi do personifikowanej Warszawy:

Syrena herbem twym zwodnicza,
Lecz ja zmierzylem oceany.

I dalej – w trybie dwuznacznej, strzelistej puenty:

Z bruku twego radbym mieć kamień,
Na którym krew i łza nie świecą!

(Norwid 1971: 227–228)

Oskarżenie stolicy wróci u Norwida już w treści samego dramatu, tyle że nie *Tyrteja Lacedemońskiego*, ale kolejnego w ramach dyptyku dramatycznego, na który *Tyrtej Lacedemoński* się składa – chodzi o *Za kulisami* – na prawach metateatralności spod znaku Tiecka miejscem akcji utworu czyni Norwid bal po nieprzychylnie przyjętym spektaklu Omegitta „Tyrtej”. Juliusz Wiktor Gomulicki tłumaczy:

pomysł samego balu wywodził się z haniebnie rozbalowanej Warszawy powstańczej i popowstaniowej, przy czym głównym wzorem dla poety były nie tyle bale z roku 1865, ale dwa bale wcześniejsze, z początku roku 1864 [prezydenta Kaliksta Witkowskiego oraz namiestnika, Fiodora Berga, K. S.] (Gomulicki 1971: 410).

Zauważmy może tutaj już wprost, że dokładnie do tych samych celów wykorzystują antyhellenizm zarówno Faleński, jak i Norwid, są to cele, można by tak chyba powiedzieć, „aktualizacyjne”, a co do ścisłości: chodzi w nich o potępienie warszawskiego „hedonizmu towarzyskiego”, salonowego w trudnej dobie insurekcji styczniowej... Pozostaje w tym wszystkim pytanie o to jeszcze, czy Faleński mógł mieć styczność z tekstem lub strukturą, przynajmniej z zamysłem dyptyku dramatycznego *Tyrtej – Za kulisami*. Być może znów za pośrednictwem Dybowskich, zanim *Tyrtej Lacedemoński* został już przekazany do kolekcji Norwidowskich rękopisów Zenona Przesmyckiego-Miriama, ten z kolei wydał go – po raz pierwszy – w 1912 roku? Choć prawdopodobieństwo takich kontaktów Faleńskiego nie jest wielkie, należy podkreślić, z całą mocą, że to dramaturgia antyczna Norwida – w porządku historycznoliterackim – stanowiłaby parę dla dramaturgii antycznej Faleńskiego. Może wyliczmy powody, dla których te dwa zjawiska należałoby do siebie przybliżyć. Po pierwsze – zarówno jeden i drugi w swojej koncepcji dramatu antycznego nawiązywali do parnasizmu (polemicznie, dyskutując, *contra*). Po drugie, obydwa zmierzali w dojrzałym, sceptycznym, krytycznym i dyskutującym kierunku antyhellenistycznego ujmowania starożytności... Po trzecie, tak Faleński, jak i Norwid pragnęli pozostawiać swego czytelnika z czymś więcej – cywilizacyjnym, antykonsoleacyjnym przesłaniem: (anty)parnasizm, antyhellenizm oraz antykonsolecjonizm więc – to łączyło oba te projekty dramaturgiczne ze sobą. Poza tym jeszcze istniały próby czytania *Kleopatry* i *Cezara* w duchu kształtującego się w czasie powstawania dramatu teatru meiningeńskiego⁵, w tym samym duchu, to znaczy w duchu

⁵ Zwracał na tę możliwość odczytywania *Kleopatry* i *Cezara* m.in. Kazimierz Braun (2007: 176). Przypomnijmy: lata pisania *Kleopatry* i *Cezara* to 1870–1879 – zaś gościnny występ Teatru z Meiningen w Berlinie, inaugurujący triumfalny pochód trupy przez Europę to 1874.

projektu monumentalnej dramaturgii meiningeńczyków, można by przeczytać, jak mi się wydaje, *Ataulfa*, *Sofonisbe* i cały *Gród z Siedmiu Wzgórz*. Byłby to być może jakiś istotny i odświeżający ten zespół utworów pomysł interpretacyjny...

Ostatnim ważnym kluczem umożliwiającym czytanie dramatów antycznych Norwida oraz Faleńskiego *ensemble* jest niedosłowny, ale odczuwalny, tzn. emanujący z utworów – schopenhaueryzm świata dramatów, widoczny – zdaniem Urszuli Kowalczuk – w sposobie przedstawienia starożytności, między innymi (jednak nie tylko), w *Althei* („sądzę, że *Althea* daje się czytać jako odkrywanie zagadki ludzkiej egzystencji. Zwłaszcza sens wypowiedzi chóru i Empuzy bliski jest »tragizmowi ontologicznemu« Schopenhauera”, jak stwierdza badaczka [Kowalczuk 2002c: 119]). Nie ulega wątpliwości, że schopenhaueryzm musiał wpływać na Norwida także w czasie pisania przezeń *Kleopatry i Cezara* w latach 1870–1879. Poświadcza cały ów wpływ niezachowany odczyt autora *Quidama* na temat apatii z 1875 roku, o którym wiemy jednak całkiem niemało... Pośród korespondentów zachowały się nawet relacje o przywoływaniu Schopenhauera słuchającej go publiczności: cytuje je Zofia Trojanowiczowa w ważnym studium, *Na marginesie odczytu Norwida z roku 1875 o apatii*⁶ (Trojanowiczowa 1985/1986: 231–234)... Do trójki: (anty)parnasizm, antyhellenizm, antykonsołacjonizm należałoby więc dołączyć jeszcze elementy czwarty oraz piąty – możliwe inspiracje meiningeńskie, i inspiracje schopenhauerowskie. To wcale niemało...



„Stosowany przez Faleńskiego sposób uruchamiania inspiracji antycznej zapowiada w pewnej mierze działania autorów dwudziestowiecznych”, pisze Kowalczuk w kontekście mnożonych w *Kwiatach i kolcach* poety zabiegów deheroizacyjnych (Kowalczuk 2002b: 126). Doprecyzujmy może jeszcze, gdzie dokładnie odsyła nas to skojarzeniem, bo nie tylko do kontrparnasistowskich, antyhelleńskich aktualizacji antyku przecież, lecz – również – do całej idei rewitalizacji tej dramaturgii w modernizmie – pod znakami przewodnimi Cocteau, Giradoux, O’Neilla:

[...] serii dramatów opartych na wątkach mitologicznych, które pojawiły się w Europie po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Traktowały one antyk w sposób żartobliwy lub poetycki; uwspółcześniały psychologię bohaterów, zderzając współczesne dylematy z doświadczeniem kulturowym ludzkości (między innymi *Orfeusz*, *Antyгона*, *Maszyna piekielna* Jeana Cocteau, *Elektra*, *Amfitrion* 38, *Wojny trojańskiej nie będzie* Jeana Giradoux, *Żaloba przystoi* Elektrze Eugene’a O’Neilla)⁷ (Bereś 2016: 479–480).

⁶ Chodzi o relację Wacława Gąshtowta dla „Dziennika Poznańskiego” z roku 1875 (numer 278 z 4 grudnia): „Przedmiot był bardzo stosownie obrany; apatia, czyli obojętność, jednocząca z schopenhauerowskim pesymizmem” (za Trojanowiczowa 1985/1986: 232).

⁷ Reprezentacją analogicznej poetyki na naszym polskim gruncie byłby, między innymi, *Homer i Orchidea* Tadeusza Gajcego (Bereś 2016: 479–480).

Wymienione w niniejszym szkicu wspólne aspekty dramaturgii antycznej Norwida i Faleńskiego dowodzą, że zarówno jeden, jak i drugi formułują utworami takimi, jak *Ataulf*, *Tyrtejs*, *Sofonisbe* czy *Kleopatra* i *Cezar* propozycję intelektualistyczną – dramaturgii intelektualnej *per se*. W tym sensie nie proponują, nie antycypują jeszcze lekkości XX-wiecznego dramatu antycznego typu Cocteau – O'Neill, bezpretensjonalnego, pogodnego czy żartobliwego, jednakże we własnym ruchu „uruchamiania inspiracji antycznej” są na tle parnasistów zaskakująco liberalni... To początek nowego. Zasluga położona przez Faleńskiego oraz Norwida w ożywianiu, deromantyzowaniu, deparnasizowaniu – i intelektualizowaniu antycznej formy dramatu – jest równie bezdyskusyjna, co nie w pełni zauważalna...

Bibliografia

- Barrès, Maurice 1905. „Un voyage à Sparte. 1. Le dernier apôtre de l'hellénisme”. *Revue des Deux Mondes* 5 (30): 241.
- Bereś, Stanisław 2016. „Homer i Orchidea, czyli rzeczy nieludzkie”. W: Stanisław Bereś. *Gajcy. W pierścieniu śmierci*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Braun, Kazimierz 2007. „Kleopatra i Cezar Cypriana Norwida wobec historii i współczesności”. *Ethos* 1/2: 121–161.
- Dobrowolska, Joanna 2019. „«Dwa światy ku końcowi słońcami dwoma schyliły się». Zderzenie kultu i zmierzch cywilizacji w *Kleopatrze* i *Cezarze*”. W: Wiesław Rzońca [&] Karol Samseł. *Dramaty Cypriana Norwida. Teksty – konteksty – interteksty*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Faleński, Felicjan 1964. „Wspomnienia z mojego życia”. Wydala Jadwiga Rudnicka. W: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. „Archiwum Literackie”. T. VIII. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gomulicki, Juliusz Wiktor 1971. „Metryki i objaśnienia. «Za kulisami»”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. V: *Dramaty. Część druga*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki.. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Grzędzielska, Maria 1971. „Wstęp. Dramaturgia”. W: Felicjan Faleński. *Wybór utworów*. Oprac. Maria Grzędzielska. BN II 202. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 1975. „Cyprian, Maria i Felicjan”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Humanistyczne* 5: 67–80.
- Kowalczuk, Urszula 2002a. „Budowanie ciągłości. Kod antyczny. Rzym”. W: Urszula Kowalczuk. *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki.
- 2002b. „Budowanie ciągłości. Kod antyczny. Testowanie antyku”. W: Urszula Kowalczuk. *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki.
- 2002c. „Budowanie ciągłości. Kod antyczny. «Tragedia! Wielkie słowo, trochę nawet magiczne»”. W: Urszula Kowalczuk. *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki.
- Norwid, Cyprian 1971. „Rymy dorywcze. Dedykacja [III]”. W: Cyprian Norwid. *Pisma wszystkie*. T. II: *Wiersze. Część druga*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Przeclawski, Wiktor 1922. *Felicjan Medard Faleński. Żywot i dzieła*. Poznań: Księgarnia świętego Wojciecha.
- Trojanowiczowa, Zofia 1985/1986. „Na marginesie odczytu Norwida z roku 1875 o apatii”. *Studia Norwidiana* 3/4: 231–234.