

TEATR

IM. STEFANA ZEROMSKIEGO

IM. STEFANA ZEROMSKIEGO



TEATR

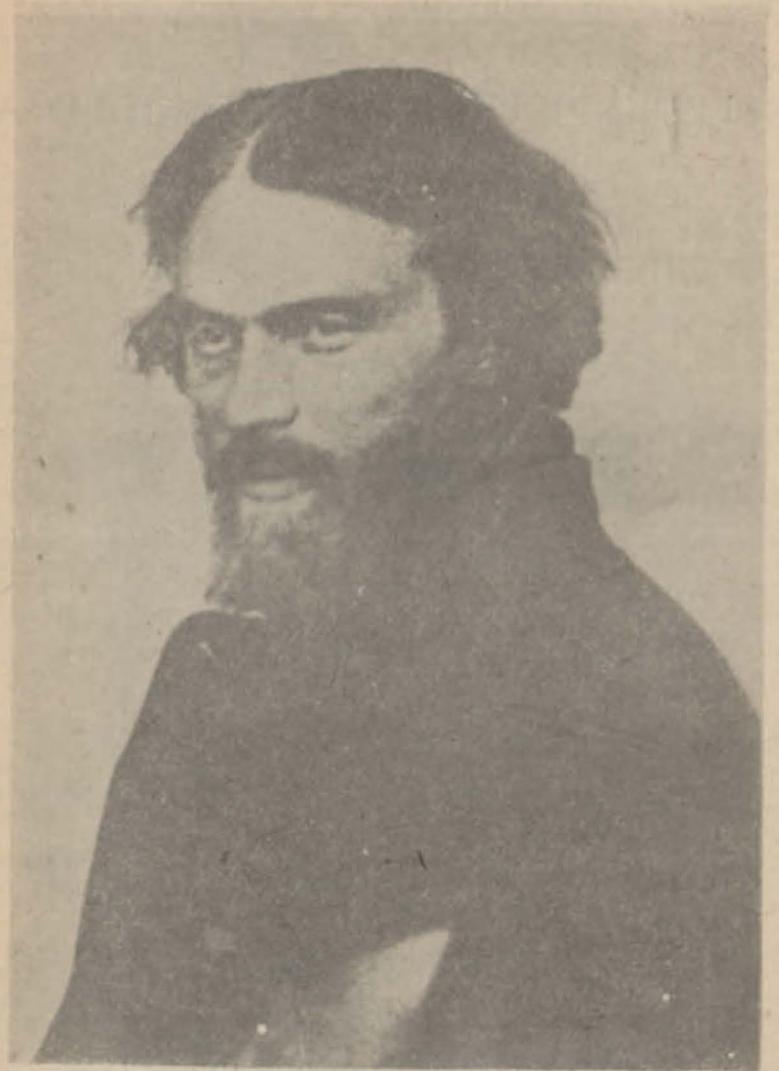
PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE - RADOM

CYPRIAN KAMIL NORWID

PIERŚCIEŃ
WIELKIEJ DAMY

TRAGEDIA W 3 AKTACH

91 1958



CYPRIAN NORWID

WSTĘP DO PIERŚCIENIA WIELKIEJ DAMY

Wstępy niektóre nastęrczają mnie bezumyślną pamięć pewnego zdarzenia następującej osnowy:

W miasteczku niejakim jeden księgarz, wywieszając ryciny Grandville'a do bajek Lafontaine'a, uwyraźnił takowe podpisami arcyczytelnymi, głosząc: lew znaczy potęgę, zając — obawę, kurapatwa — prostotę, lis — chytryść, żaba — zarozumiałość, a małpa??... — i tu pozostawał próżny papier...

Zapytałem obywatela, nie już, dlaczego on nie domieścił, iż małpa znaczy małpę, ale ku czemu odjął interes apologom, uczytelnicząc one?.. Światły ten człowiek odpowiedział mi, że jędrność mieszczańska jest tak podejrzliwą, iż w Lafontaine'a bajkach o lwie, osie, papudze lub żabie mówiących, domniemywa się obywateli miasteczka, i żon ich, i oblubienic ich, i synów ich.

Jakkolwiek przeto wydawałoby się niewczesnym objaśniać typy, uprzedzę wszelako, na wzór pomienionego wyżej, iż mój Mak-Yks nie jest bynajmniej uragowiskiem dla Irlandji lub Szkocji, że Hrabina nie osławia hrabin, że Durejko bynajmniej na celu nie ma Litwy, ani jakkolwiek wyrażać mógłby prowincję, będąc sam *ex-machina* Durejkiem — słowem, iż szło mnie o rzecz niesłychanie od wszelkiego osobistego porządku oddaloną. Życzyłem sobie ja w tej pracy spróbować uzupełnienia nowego tragedii rodzaju, chciałem, ażeby tragiczność, nie dochodząc do zgonów i do wylania krwi, dawała, że tak nazwę, tragedię białą.

Mniemam, iż podobnie i co do wymianek „Chowanny” albo „Ojczyźniaka” Trentowskiego, i niemniej co do pozji Mickiewiczą należy nie być osobistym w przyrównaniu wrażeń scenicznych. Utwory, które są lub sławią się na ostatecznych wyżynach popularności, należą przez to same do krainy przysłów i stają się formami mówienia. Przymiotnikiem jest wyraz włoski *dantesco*, co znaczy: zawile, ciemne, po dantejsku!.. Tak dalece (nie szukając już u Arystofana przykładów) wolno jest arcypopularnych, sławności używać w mównictwie bez narażenia się na ostrzeszenie tych ciotów, które jeżeli sobie zadają aktorowie, to na tępo względem publicznego bezpieczeństwa.

Dołączyć nareszcie i to powiemiem, co pod współczesny okres sztuki upatruję jako obowiązujące dla postępu zadanie. Wypowiadam przeto, iż zda mi się, że idzie dziś o dzieła dramatyczne, któreby niemniejszy dla osobnego czytania i dla gry scenicznej przedstawiały interes. Dziś niechęć jest ubawić na chwilę nie mających co począć z wieczorem jednym „misi”, ani też i tak nazwane fantastyczno-filozoficzne pisać dramata; ostatecznie raczej niedokończone, niż głębokie. Wyrażam to z przyczyny, że gdybym określić nie umiał, czego chce sztuka, nie okazałbym się szerszej kompetencji oprócz tej, co w lożach i krzesłach teatru skupia się.

Co do moralnego zadania, mniemam, iż strona święta, budująca, religijna starożytnej tragedii nie ustala wcale, ani może ustać, ale że gdzieindziej po-

śród utworów dramatycznych główne obrała miejsce swoje. Myślę, że ten rodzaj, na nazwanie którego nie mamy polskiego wyrazu (bo rzeczy jeszcze niema), to jest: *la haute comédie*, głównie otwiera pole do budującego działania wobec chrześcijańskiego społeczeństwa. Tak przynajmniej zdaje się, że być winno, skoro ma to być periodem obejrzenia się społeczności całej i z jej najstuszniejszej wyżyny na samą siebie. Całej, mówię, społeczności, bo tu, nie jak w komediach *buffo* (które po mistrzowski określone są przez hr. Fredrę) warstwa jedna społeczna, przyglądając się drugiej, postrzega onę w jej śmiesznościach, lecz cywilizacyjną całość społeczną, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, ogląda na się. Artytużna to jest robota z tej przyczyny, iż same nagie, wielkie *serio* zastępuje tu te wrażliwe momenta, które tragedia ma możność krwią ubrać w wyraźną i czerwoną. Za takowem nastrojeniem idzie, że i wszystkie cieniowania niesłychanie być muszą subtelne. Język zaś wykrintnego dialogu potoczego wciąż tak obrobnym nie jest, jak to się w codziennym obcowaniu wydawać może. Jeżeli nawet ten dramatyczny rodzaj „komediami wysokimi” zowią, to jedynie dlatego, dla czegoż Dante zwie „komedią” swój utwór, czyli z przyczyny nie groźnego, ale wesolego rzeczy zamknięcia, a które jeszcze tem subtelniejszego dramatycznego cieniowania w ciągu sprawy wymaga. Jakkol dopiero u pracy takiej natrafia się na niewystarczalność interpunkcji, lubo używam w tekście podkręślenia, wzmocnianych lub szczególnie zalecających się przyjęciu dramatycznemu wyrazów i zwrotów mowy. Tu następnie idzie wzmiankowanie i tego, że wygłaszanie mowy, dla niejakiego braku życia społecznego, jest nieumiejętnym. Z wyjątkiem, przywołanością określonym, rzec można, iż nie wartej czytać głośno. Zaradzić tak znużnemu brakowi nie jest trudno. Wystarczy dać parę głównych i stanowczych zaleceń, jako to: Wygłaszanie tymu zależy od umiejętności czytania krementów. Kto krementu czytać nie umie, nie wygłasza piękności wiersza. Wiersz bezrymowy wymaga poprawniejszego czytania; dlatego, że i w pisaniu musi być od wiązania poprawniejszy. A to z tej przyczyny, iż możnaby powiedzieć, że bezrymowy wiersz rytmuje się na całą swą długość, nie zaś w końcowem jednym zebraniu wyrazów!

Do szeregu tych to trudności technicznych policzyć godzi się, że jakoby zupełnie o tem zapomniano, iż w dniu stanowczej próby, wszyscy dramaturgowie znamienici, przytomnymi bywając onemu, że tak się wyrażę, przymierzemu nowouzupelnionej sukni, nie pozostawiali przechodzących dzieł na scenę bez tych a owych, niewielkich, ostatecznych zlepów, i że częstotliwie coś o mało zdłużysz lub niewiele uskopić, coś wypadło dopomóc lub dłużyć. Ostatecznej tej dla autora, a dla aktorów pierwszej pracy świadomości wszędzie, gdzie, że tak znowu wyrażę się, nie chodziło się arcydługo w szatach, pierwiej dla kogo innego utrafionych!

Trudnościom powyżej nadmienionym jeden utwór i jednę nie poradzi pióro, ale utwór jeden i pióro pojedyncze otworzyć, i wskazać, i uprzykradzić kierunek nie tylko, że mogą, lecz powinny. Alisci i to jeszcze łatwiej się sprawuje we społecznościach, w których, do ważenia i używania prawdy nawykawszy, rozemniwać na pierwszy okaz rzut uśmiechu kapitalną różnicę, jaka trwa pomiędzy naśladownictwem a zbudowaniem. Drugie, będąc obowiązującym i w ład postępu wchodzącym, jest przeto początkującemu pożądanem i pomocnem, gdy pierwszy, to jest naśladownictwo, przeciwnem będąc samej nawet ducha naturze, przeciąża zarazem naśladowanego i naśladowanego w konieczny wprowadza obłąd. Zaś dostrzegać daje się, że im mniej jakie społeczeństwo jest żywe, tem niejaśniejsze ma ono pojęcie o różnicy pomiędzy zbudowaniem się i naśladowaniem. A uszczerbek z tego wielki bywa. Bowiem,

skoro nie umieją się budować, tedy muszą co niejaki period fenomenalnej pozadać indywidualności i od onej jeszcze wszystkiego i wszelakiego początkowania wymagając, a z żadnego statecznej korzyści nie odnosząc, aż nareszcie i same one źródło niweczają.

Piękną na koniec dla dramaturga trudnością u nas, Polaków, jest to, co zarazem przedstawuje się jako głębokie dla psychologii społecznej pytanie, to jest, że artyzm polski nie potrafił dotąd uznać kobiet. Profile owe duże i jakoby stadia idealne, które (że pominę starożytnych) przedstawiają w niwiasach: Dante Kalderon, Shakespeare, Byron... z wyjątkiem (dla przyzwoitości zastrzeżonym), nie istnieją wcale w pięknej literaturze polskiej. Nie ma, tam, mówię, kobiet istotnych i całych: Wanda, co „nie chciała Niemca”, nie wiemy, czego chciała; jest ona o jednej, acz pięknej nodze. Telimena (może najzupełniejsza jako utwór artystyczny!) nie jest dość transcendentalną... Zosia dopiero panną z pensji, a prześliczna Maria Malczewskiego rozwinąć się w zupełną postać nie miała czasu, będąc wrychle poduszkami zaduszoną czyli w trzęsawisku pogrążoną.

Smętnych takich trudności nieco we wstępie do mojej białej tragedii skreślić za słuszne uważałem dla tej przyczyny, iż, jakkolwiek bądź szeroko zasiadła być może kompetencja, nie należy jej pogardzać temi po szczególne uwagami, które się spotyka, gdy się robi.

1872 r.



C. NORWID Szkic piórkiem



C. NORWID: ROZPACZNA UCIECZKA



C. NORWID: MARIA KALERGIS* RYSUNEK

C. NORWID

TRZY ZWROTKI

Nie bluźń, żem zranił cię lub jeszcze ranię,
Bom ci ustąpił na mil sześć tysięcy
I pochowałem lzy me w oceanie
Na perel więcej.

I nie myśl, jak cię nauczyli w świecie,
Świątecznych uczuć świąteczni czciciele,
I nie mów, ziemskie iż są marne cele,
Lecz żyj raz przecie!

I myśl, gdy nawet o mnie mówić zaczną,
Że grób to tylko, co umarłe chowa,
A mów, że gwiazda ma była rozpaczną
I — bywaj zdrowa!



C. NORWID: JUDYT * AKWARELA

C. NORWID

* * *

Daj mi wstążkę błękitną! Oddam ci ją
Bez opóźnienia...
Albo daj mi cień twój z giętką twą szyją!
Nie, nie chcę cienia.

* * *

Cień zmieni się, gdy ku mnie skiniesz ręką,
Bo on nie kłamie!
Nic od ciebie nie chcę, śliczna panienko,
Usuwać ramię...

* * *

Bywałem ja od Boga nagrodzonym
Rzeczą mniej wielką;
Spadłym listkiem, do szyby przyklejonym,
Deszczu kropelką. —

CYPRIAN KAMIL NORWID
PIERŚCIEN WIELKIEJ DAMY

Tragedia w 3 aktach

O s o b y

w kolejności ukazywania się na scenie:

MAK YKS, daleki krewny męża hrabiny	— STANISŁAW NIWIŃSKI
SALOME, odźwierna	— LUDWIKA SNIADĘCKA
SĘDZIA KLEMENS DUREJKO	— STANISŁAW KAMIŃSKI
GRAF SZELIGA	— ZBIGNIEW ZAREMBA KAZIMIERZ KUREK
KLEMENTYNA, żona sędziego	— MARIA HRYNIEWICZ WINKLEROWA STANISŁAWA ORSKA
HRABINA MARIA HARRYS, wdowa	— OLGA KOSZUTSKA LIDIA RYBOTYCKA
MAGDALENA TOMIR, poufna hrabiny	— ANNA CIEPIELEWSKA LIDIA RYBOTYCKA
STARY SŁUGA	— EDMUND KARASIŃSKI
NOWY SŁUGA	— HENRYK SAKOWICZ
MAJSTER OGNI SZTUCZNYCH	— KAZIMIERZ KUREK ZBIGNIEW ZAREMBA
PIERWSZY Z GOŚCI	— ANDRZEJ MADEJ WITOLD TOKARSKI
DRUGI Z GOŚCI	— STANISŁAW MAKOWSKI
PANIENKA Z PENSJI	— KAZIMIERA NOGAJÓWNA WANDA SIEMASZKO
KOMISARZ POLICJI	— JAN WESOŁOWSKI WIESŁAW GRABEK

PANIENKI Z PENSJI, GOŚCIE, STRAŻ.

Rzecz dzieje się w XIX wieku w willi Harrys i jej pobliżu.

Muzyka:
MIROSLAW NIZIURSKI

Reżyseria:
OLGA KOSZUTSKA

Scenografia:
MARIAN GOSTYŃSKI

Przerwy 15-minutowe po I i II akcie. Koniec przedstawienia o godz. 21,15

dom świętego kazimierza

spokojnie miękko świeci chwila bez godziny
twarz opada nad książką rosa może granat
widzę zawsze samotny łuskę wód w zlocie gliny
bór iskrzy się sosnami patrz gwiazda źródłana
gwiazda źródłana innych

o wszystkie mosty paryża serce się tłukło tłukło
brooklyn przydeptał ręce spłynęły pasma krwi
notre dame we snach dygotała zbliżała twarz wypukłą
krzyknąć polska zbudzić się powieki smutne odwinąć
mógł sen lat wielu minąć ten także musi minąć
zamknięte drzwi
drzwi

poranek płoty naprzeciw szyn kolejowych płatówisko
dzwon gasnący z kościoła wśród nawalnicy drzew
zakonnice śpiew
placz dzieci chyba już wszystko

nie można chwiać się jak tamta sosna pod gwiazdą

palce na piórze zwinięte cierpko cierpiąco
grają niby na flecie naszą syberię nasz dom
gonią przez oczy śniadą pół naszych gorącość

kraju bliski tak bliski że całujesz
setką ludzi ty chodzisz od skroni do skroni
bocianich gniazd żalujesz
i chleba kruszyny nie ronisz
kraju

fabryki ciepło ryczą do pracy lżę płoszą zaranną
nie można chwiać się jak sosna pod gwiazdą źródłaną

naród czeka i nie wie
stoi w adama głosie
sypia w juliusza śpiewie

przerwa przeczuwa finał

ubogim karawanem

za miasto do montmorency
wsuwa się trumna w ulicy cień od liści pstry
w deskach czemu czemu nie są z sosny
palec srebrnym pierścionkiem chudy i żalony
uderza w sęki na wybojach
jedyna zbroja

a miasto jeszcze mosty tętnią
przecucie chłodne jak dół wskazuje dłonią tę drogę
na wspólnej bratniej mogile wieńców nie będzie nie zwiędną
z bogiem prochu wielkości z bogiem

południe przechodzi tędy śpieszy się na zachód
zapominajcie okna o kadzidlany zapachu
on jest wszystkim i niczym trzepoce lekki gołąb
stąpa ciężko po ziemi przeobrażalny jak blask
cięży progom zydłom i stołom

on gdy szyby tej celi zasłania na płask
wielkie oblicze
wierszom daje imiona z kształtu trudu wyliczeń
smugami tęczowymi wiją się zwitki papieru
z niebieska smutne laskawe lecz gorące
parzą i palą czoło jak bryzgi eteru

wychodzą niespodziewane strofy
wołają podnosząc dłonie
chaosu dosyć
linia koło koniec

zrywają się

pamiętasz konie

na antycznym łuku wspinające się prychnące brązem

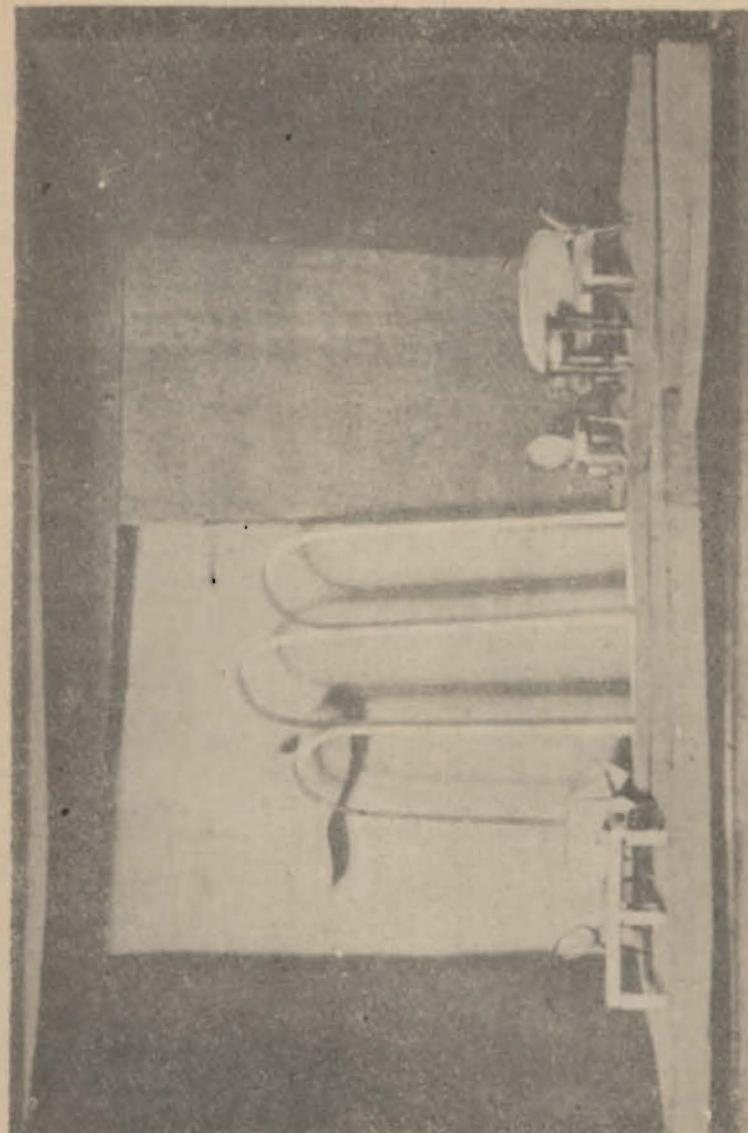
spadają
 milczy bruk
 także bez wieńców i wstąg
 leżą na kamieniach w krąg
 gruzy piorunami rozbite
 myśli ładu i spękanych rąk
 korabiami na falach błękitnych kartek
 jakże daleko stąd
 jakże daleko od lat 80-tych
 są źrenice na paryż otwarte

 bywa że pośród czadu czarnych lokomotyw
 gdy ludzie chcą ułożyć linię szyn bardzo prosto
 serafin schodzi z chmury z matowej pozłoty
 pomagać dłoniom pierwszym aniołowym siostrom
 pochyla się i blaknie to wola to i mus
 a gdy prostował się nad stałą
 rósł
 kolorem się zapalał

 pisząc na stolku w słońcu które ciosa izbę
 ustanań palce także siostry serafinów
 palce rozprute marzeniem ociekające przez liczbę
 ku dołom rozkopanym ku rudawym glinom
 linią inną

 ach patrz duch młot upuścił na szyny i szpały
 duch w skrzydłach jeczy z nagła taje w atmosferze
 przy dzwonie rękopisy polską obsiewały
 kto aniola wyzwolił z obłoku sam nie żył

 spokojnie miękko świeci chwila bez godziny
 ostrzą się na kamieniu zórz lotki jaskółkom
 bramo przytulku okna przytulku
 tej nocy łuski sekwany zabrząkną
 norwid
 brzęk wszerez niemieckiej krainy
 do wisły doleci
 a tam struny w fortepianach pękną



MARIAN GOSTYŃSKI: MAKIETA DEKORACJI DO III-go AKTU

„WYSOKA KOMEDIA“ NORWIDA

Spośród całego obszaru poezji Norwida dramat jego dotknięty został klątwą szczególnie złośliwą: nigdy nie ukazał się na scenie za życia poety ani przez najbliższe lata po jego śmierci, bardzo późno mogliśmy też go poznać w książkowym wydaniu. Współcześni znali tylko istotnie słabego *Zwałona* oraz *Krakusa*, który się znalazł w jedynym zbiorze poezji wydany za życia Norwida w 1863 r. Ale jeszcze jeden dramat poety trafił natychmiast po swych narodzinach do rąk wybranych znawców: jest nim właśnie *Pierścień wielkiej damy*.

Widać przywiązywał do niego Norwid wielką wagę, skoro ten właśnie utwór przeznaczył na krakowski konkurs dramatyczny w 1872 r. Tekst dostał się późną jesienią tego roku do rąk ludzi, kierujących wówczas opinią krytyczną i życiem teatralnym Krakowa. W skład jury wchodził bowiem m.in.: Karol Estreicher, Stanisław Koźmian, Antoni Bełcikowski, Maurycy Mann... Dramat Norwida nie zwrócił na siebie wcale uwagi — nie znalazł się nawet wśród utworów, uznanych za godne powtórnego czytania. Nagrody otrzymali Olizarowski i Bałucki za naiwne, słusznie już zapomniane dramaty.

Jak wyjaśnić to zaślepienie krytyki? Jak mogło do tego dojść? Do przecenienia tak wspaniałego utworu? Możemy tu snuć tylko hipotezy. Z nieodpartą siłą narzuca się jedna: zupełne nowatorstwo poety.

O NOWY DRAMAT.

Świadomie dążył doń Norwid. Z wielu wypowiedzi, rozrzuconych po listach i traktatach, można odczytać jego drogę do *Pierścienia*. Zresztą ślad utworu do kraju zaopatrzył go poeta przedmową, określającą główne założenia nowego dramatu. Nazwał go Norwid *wysoką komedią* lub *białą tragedią* w przeciwstawieniu do tragedii, która ma zwyczaj „wrażliwe momenty... krwią ubroczyć wyraźną i czerwona”. Nowy dramat winien wyrzec się tego łatwego efektu: niech poruszy odbiorcę nie krwią, lecz bliską mu i ważką problematyką — nagim, wielkim *serio*. To *serio* — to „sam ciąg i rozwój, sama potoczność”. Na przeciwnym biegunie jest patos, który dąży do silnych, jednorazowych wrażeń — wykrzykników.

Wykrzykników tych wyrzekł się już Norwid dawno: zostawił je na progu swych męskich lat. Wraz z dojrzałością rosła potrzeba dyskrekcji w sztuce, ściszenia efektów, przemilczenia, potrzeba tej ascezy artystycznej, która w jego własnym języku nosi nazwę *białego kwiatu*. Ten biały kwiat bezkolorowego słowa i białego poroju zdarzenia, znalazł się i w estetyce dramatu.

Wysoka komedia ma być dramatem współczesnym, chwytającym aktualne problemy epoki. Te *współczesność* uważał Norwid za obowiązek artysty — *współczesność*, rozumianą głęboko, nie jako fotografowanie

swego czasu, ale jako syntezę jego zagadnień i próbę odpowiedzi. Nowy rodzaj dramatyczny przejmie zadania tragedii greckiej, jej „stronę świętą, budująca religijną”, ale z tej wyżyny spojrzy przede wszystkim na społeczność. Tak właśnie zakreślił Norwid obszar problematyki postulowanego dramatu: całość cywilizacji współczesnej, całość problematyki społecznej, postawiona w obliczu kryteriów moralnych, doprowadzona do samowiedzy „jakby ogólnego sumienia zwrotem”.

Głęboko zanurzona w życiu współczesnym, świadomie potoczna i „bezbarna” — gdzież ma szukać ta nowa komedia źródeł wzruszenia? konfliktów? Jakim językiem ma przemówić? Językiem potocznym — odpowie Norwid, ale artystycznie ukształtowanym, „wykwintnym”, który odda wszystkie subtelne cieniowania. Tym większą grają one rolę, im bardziej sztuka wyrzeka się krzykliwych, jaskrawych plam. Nagie, wielkie *serio* wymaga cieniowego piórka i rozległej skali półtonów. Języka takiego teatr polski jeszcze nie zna — musi go jednak stworzyć.

Dla dramatycznych napięć potrzebna też w komedii obecność kobiety, nie tylko jako partnerki miłosnego konfliktu, ale ze względu na drugi, żeński ton, konieczny drugi element, którego brak uboży poezję poiską. Nie umiała ona dotąd znaleźć kobiety prawdziwej, kobiety żywej, wolnej od szablonu i idealizującego skrótu, kobiety, biorącej udział w życiu. Ilekroć o taką kobietę upomina się Norwid, nigdy nie szczędzi ironicznych pchnięć w stronę Mickiewicza, jego Grażyny i Aldony, „śpiewającej wieży”.

Nowy dramat, *wysoka komedia*, ma być nie tylko dramatem współczesnym i społecznym — ma również nagiąć się do spraw teatru tak, by mogła go przekazać scena. Tu znów ironiczna aluzja do fantastyczno-filozoficznych poematów poprzedniej, romantycznej epoki, często „raczej niedokończonych niżli głębokich”. Troska o realizację sceniczną widoczna jest wciąż w *Pierścieniu* — wrócimy do niej zresztą za chwilę.

„CYWILIZACYJNA - CAŁOŚĆ - SPOŁECZNA“

„W komediach buffo — pisał Norwid — (które po mistrzowsku kreślone są przez hr. Fredrę) warstwa jedna społeczna, przyglądając się drugiej, postrzegając w jej śmiesznościach”. Zamiar poety jest daleko szerszy: chce on sięgnąć po syntezę całej społeczności i całej kultury współczesnej.

W *Pierścieniu wielkiej damy* spotkamy reprezentantów różnych środowisk: hrabinę Harrys na tle jej salonów, sędziego Durejkę i jego energiczną żonę, służącą Salome, wreszcie ubogiego poetę, Mak-Yksa. Jego oczyma będzie nam dane popatrzeć na te kręgi towarzyskie i społeczne, do których on nie należy i które widzą w nim intruza.

Pałac Hrabiny i dochodowa kamienica Durejków nie tworzą jednak dwóch odrębnych światów: wchodzi w jeden wspólny układ, jeden porządek cywilizacyjny, który zabezpiecza ich współistnienie; tylko w kręgu Durejków kanty są

ostrzejsze, słownik — bardziej brutalny, pogarda dla człowieka — ujawniona bez żadnych obsłonek.

Świat Hrabiny i Durejków ma więc w gruncie rzeczy cechy wspólne: panuje w nim ten sam zespół milcząco przyjętych konwencji. Niepisana umowa każe szanować tylko dobrze urodzonych i bogatych, pogardzać zaś bezdomnym artystą. „To nie są ludzie” — wyrwa się Hrabina. „Próżniaki!” — mruknie Sędzia. Własnie obecność artysty wywabi z nich letotny stosunek do człowieka. Nie oszuka nas komedia „miłosferych zborów”, urządzanych przez Hrabinę.

Stosunek do sztuki — to jeden sprawdzian kultury tego świata. Usłyszymy nieprzeplaconą tyradę Durejki o „greckich baśniach”, przeciwstawionych ideałowi praktycznego człowieka, który po akuratywnym przejrzeniu rachunków sięgnie czasem po książkę — „w chwilach wolnych”. Tyle tylko miejsca świat ten zostawia sztuce: może ona istnieć jako pozytywna, pauza w życiu, nie zaś jako konieczny czynnik życia społecznego. Dlatego temu światu nie jest potrzebny artysta — wystarczy mu pirotechnik, zręczny mechanik, umiejący uruchomić efektowne fajerwerki.

Ale istnieje jeszcze sprawdzian drugi: to stosunek do miłości. Wielokrotnie wraca w poezji Norwida teza, że istotne oblicze kultury odczytać można z poezji i obyczajowości erotycznej. Oczu świat Hrabiny i Durejków nie przewiduje udziału swobodnego uczucia i jego prawa do decyzji o małżeństwie. Zarówno Hrabina jak i Durejkowa pragną ustalić artystę przez „przyzwyciężony ożenek”; lecz potrzeba wżród posądzanej panny, obywatelskiej córki. Hrabina, stylizująca się na anioła miłosierdzia, gardzi zresztą ziemską miłością — dlatego rani bez litości zarówno Mak-Yksa jak i Szeliga.

Świat Durejki i Hrabiny zostanie uogólniony: reprezentuje on nie tylko dwa kręgi społeczności polskiej, ale całą współczesną kulturę europejską. Agresywność tego świata określa Norwid jako „partię chemiczną Europy”. Nie wszyscy mogą go wytrzymać — i tym tłumaczy się zjawisko emigracji. Kilkakrotnie temu natłokowi Europy przeciwstawia się kulturę wschodnią i amerykańską, gdzie może istnieć zwykłe ludzkie braterstwo.

O przynależności do tego świata nie decyduje urodzenie ani sytuacja materialna: każdy sam określi swój stosunek do niego i każdy dobrowolnie może ten świat opuścić. Nie podlegają mu przecież ani hrabia Szeliga, ani Mak-Yks, ani Magdalena — każdy z nich to człowiek wolny, obcy schematom i konwencji. Ale i Hrabina potrafi zerwać ciężące na niej piętno wychowania i konwencji: rzuci wzywaniem temu światu, ofiarując rękę niedziedzicznemu. Ten wspaniały finał poświadczy wiarę poety w godność i wolność człowieka.

KOMEDIA MIŁOŚNA

Wspomnieliśmy już o miejscu, jakie wyznacza poeta problematyce miłości. Wchodzi ona w sposób konieczny w kompleks kultury; nie jest bynajmniej haraczem na rzecz tradycji literackiej. Sprawa miłości staje się przede wszyst-



MARIAN GOSTYŃSKI: PROJEKT KOSTIUMU

kim sprawą zwyczajnie i głęboko ludzką: jej szczęśliwe rozwiązanie jest warunkiem twórczego, produktywnego życia. Mowa tu oczywiście o współżyciu dwojga ludzi, w którym kobieta zgodziłaby się podzielić odpowiedzialność i trud mężczyzny. Takiej kobiety wokół artysty nie ma — kobiety, przynależnej do świata jego kultury. Zakuta w kajdany konwencji towarzyskiej, posłuszna rachubom matek i ciotek, wielka dama pójdzie „za sąsiada, którego dobra graniczą z jej wianem o mostek jeden, o rów jeden“.

Stąd bolesny konflikt, obecny w komediach Norwida. Obecny i tutaj. Białą tragedię nasycą dyskretne, ukrywane cierpienie bezpłodnych, zmarnowanych uczuć ludzkich. Drażą one kilka serc. Nie wybuchają w gorących słowach — raczej zdradzają się przez niedość kontrolowane odruchy i gesty. Może jednak coś z tych uczuć ocaleje? Może nie wszystko skazane na zagładę? Finał sztuki otwiera perspektywę na jakąś możliwość harmonii i pojednania. Zranionemu boleśnie pocie Hrabina podaje pierścień i rękę; bezdomny podróżnik znajdzie przyjaźń i zrozumienie w oczach innej kobiety.

Cały ten rysunek miłosnych spraw, niesłychanie subtelny i wycieniowany — bardzo daleki od szablonu „akcji miłosnej“ w komedii współczesnej. Ale choć tak piankowy, waży w utworze wiele. On daje komedii oświatę wzruszeniową, on decyduje o głównych napięciach, on wyostriża akcenty społeczne i sprawia, że dialog ma chwilami tak koronkowy profil. Bez słów niemal dojrzejże wielka decyzja Hrabiny, ale na tle eleganckiego, salonowego flirtu znacznie się różnić opś delikatnego i pięknego między Magdaleną i Szeligą. Od jakiejś nieuchwytnych chwili słowa znaczą już coś innego niż znaczą — i tylko ten drugi sens waży naprawdę. Ów głęboki nurt ludzkich uczuć rzeźbi całą komedię: kieruje zdarzeniami, sprowadza hrabiego Szeligę do kraju, każe mu zdobywać upragnione okno, którego znów broni poeta, ciągnie go na salony Hrabiny zarówno jak i nędzarza — Mak-Yksa. Półkład komedii miłosnej wpływa wreszcie na dialog i uwytadnia się w finale sztuki. W związku z nim wreszcie przebudzi się w Hrabinie „kobieta żywa“: wielka dama „lalka modląca się i robiąca zbrodnie“, zerwie okowy konwencji.

„DRAMATYCZNY CIĄG SCENICZNYCH GESTÓW“

Wśród programowych postulatów Norwida znalazł się jeden, dotyczący teatru: nowy dramat musi pamiętać o prawach gry scenicznej, musi służyć teatrowi. Dopiero teatr sprawdzi istotną wartość sztuki dramatycznej.

Tę pamięć o prawach teatru nietrudno odczytać z samego tekstu. Nie słowu powierza Norwid problematykę swego utworu. To przestrzeń sceniczna reprezentuje dwa przeciwstawione tu światy: uboga izdebka poety i salony Hrabiny. Uczucia Szeligę i Mak-Yksa ujawniają się na tle okna, na którym obu tak zależy: to okno uzyskuje i teatralny i znaczeniowy walor, staje się przedmiotem walki obu rywali. Książki — jedyne bogactwo poety — symbolizują zarazem cały jego świat, tak pogardliwie traktowany przez Durejków.

Ogromną wagę uzyskują drobne nieraz rekwizyty: ciastka na przyjęciu Hrabiny, które nieoczekiwanie doprowadzą do tak straszliwych konsekwen-

cji, kalendarzyk zeszłoroczny, wreszcie pierścień, zgubiony w zabawie. Umiejętność takiego wyzyskania rekwizytu, nadania mu takiej wymowy dramatycznej, ujawnia dojrzałą rękę mistrza.

Norwid — prawdziwy dramaturg objawia się też teatralnym ujęciem słowa i gestu. Jakież tu bogactwo języka — monologów, dialogów, sentencji, pięknych metafor! Jakaż rozległa skala efektów — od komicznych scen kłótni między małżonkami aż po patos sceny końcowej! Ten rozległy obszar wzruszeń, ich przemienność i narastanie jest oczywiście elementem teatralnego oddziaływania, podobnie jak wspaniałe obrazowanie poety. W ustach Szeligę i Mak-Yksa zjawiają się wielkie obrazy metaforyczne (diamentów w kopalniach, obelisków na placach). Służą one zawsze ilustracji jakichś ogólniejszych praw życia społecznego.

Często jednak poeta zdaje się nie dowierzać słowu. Każę mu zamilknąć, by przemówiły gesty. Szczególnie „gra“ dramatycznie podejście do okna w I akcie: w ten sposób wyraża się uczucie obu rywali. Wielki walor teatralny — i wielką gamę odcieni! — uzyskuje także podanie ręki, ten gest odróżnia naprawdę wolnych ludzi od niewolników konwencji towarzyskiej i społecznej. Magdalena podaje szczerym gestem całą dłoń, ale anielska Hrabina — tylko końce palców. Wreszcie „ciąg scenicznych gestów“ zapisze cały przebieg wstrząsu moralnego, jakiego dozna Hrabina w ostatnim akcie.

Poezja Norwida — jak każda wielka poezja — nie zna starczego uwładu. Jej czysty, głęboki ton trafia dziś do nas z nierównie większą siłą niż do jej współczesnych. Z pewnością młody jest też jego dramat, właściwie wciąż jeszcze nieobecny w stałym repertuarze polskim.

Pierścień wielkiej damy tylko raz dotąd pokazano na scenie; podjął to zadanie Osterwa w 1938 r. Kameralne przedstawienie z autentyczną hrabiną w roli głównej (Maria Brydzińska) wygrało wszystkie półtony przeżyć ludzkich, zasłaniając może nieco obszary ogólniejszych znaczeń, problematykę kultury, sprawę poezji.

Nie są to na pewno sprawy minione i obce — jak nie jest nam dalekie nowatorstwo tego teatru, jego poetycki charakter, jego niezmiernie bogactwo słowa i wzruszenia.



C. Norwid: Szkic piórkami

CENA 2 zł 50 gr

W przygotowaniu

ALFRED DE MUSSET
ŚWIECZNIK

Przekład Tadeusza Boga-Żeleńskiego
Reżyseria: Olga Koszutska
Scenografia: L. Jankowska i A. Tośta

*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
P O W R Ó T O D Y S A

z okazji 50 rocznicy śmierci autora

Reżyseria: Irena i Tadeusz Byrscy
Scenografia: Stanisław Byrski
Muzyka: Zbigniew Turcki

KIEROWNICTWO TEATRU I. i T. BYRSCY

2036. RSW „Prasa”, Kielce. 2.000 egz. A5. W-3

