LISTY TEATRU POLSKIEGO

58

WARSZAWA SEZON 1961—1962

Na okładce
Cyprian Norwid, Muza XIX wieku
Rys. ołówkiem

Pierścień wielkiej damy na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego reżyserował Kazimierz Braun, scenografię projektowała Krystyna Zachwatowicz. Obsadę stanowią: Hanna Stankówna (Hrabina Maria Harrys), Henryk Boukołowski (Mak-Yks), Alicja Pawlicka (Magdalena Tomir, poufna Hrabiny), Mariusz Dmochowski (Graf Szeliga), Maciej Maciejewski (Sędzia Klemens Durejko), Zofia Komorowska (Klementyna, żona Sędziego), Stanisława Kostecka (Salome, odźwierna), Ryszard Piekarski (Majster ogni sztucznych), Zygmunt Kęstowicz (Komisarz policji), Stanisław Żeleński (Stary sługa), Ryszard Kubiak (Nowy sługa), Mirosława Wyszogrodzka (Służąca), Zygmunt Rzuchowski (Gość pierwszy), Czesław Bogdański (Gość drugi).

LISTY TEATRU POLSKIEGO
zeszyt pięćdziesiąty ósmy
wydany z okazji premiery

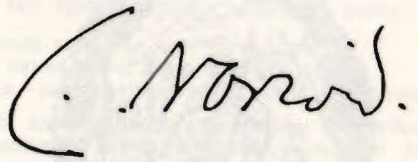
PIERŚCIENIA WIELKIEJ DAMY

CYPRIANA KAMILA NORWIDA

na Scenie Kameralnej
dn. 6 kwietnia 1962 r.

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

C. Norwid, Autoportret
Rys. piórkiem (tuszem) z r. 1851 lub 1852



C. N. zasłużył na dwie rzeczy od Społeczeństwa Polskiego: to jest, ażeby oneż społeczeństwo nie było dlań obce i nieprzyjazne.

(Poeta w liście do Z. Radwanowej, r. 1883)

Cyprian Norwid:

...jestem z narodu, w którym od lat blisko stu każda książka wychodzi za późno, a każdy czyn za wcześnie. TO JEDNO POPRAWIWSZY MOŻNA ZBAWIĆ NARÓD — il n'y a rien de plus facile ——*

Dalej —— z tej samej przyczyny pochodzi i to, że żaden artysta polski nigdy nie jest w stanie przekazać potomności rysów — pięknych żadnego męża w jakimkolwiek zawodzie, zasłudze i kierunku... nigdy!!... MAMY TYLKO ZGRZYBIAŁE PORTRETY I MASKI UMARŁYCH, DLATEGO ŻE NIGDY NA NIKIM W PEŁNOŚCI SIŁ JEGO POZNAĆ SIĘ I UZNAĆ GO NIE UMIELIŚMY. Nikt nie zna portretu Skargi, portretu pięknego Malczewskiego i Mickiewicza etc. — zawsze tylko te stare profile boleścią i wiekiem, KTÓRYCH UNIKALI GRECY, A KTÓRE JEDYNIE NAM POLAKOM ZOSTAJĄ, BO NA 33-LETNIM ALEKSANDRZE MACEDOŃSKIM NIKT SIĘ U NAS NIGDY NIE POZNAŁBY!

(Z listu do Karola Zamoyskiego, 1867 r.)

* Nie ma nic łatwiejszego (przyp. Red.)

Rys. C. Norwid. Nowy Jork, r. 1853

Jan Zygmunt Jakubowski:
Prof. Uniwersytetu Warszawskiego

NORWID BLISKI I WSPÓŁCZESNY

Był czas, gdy twórczość Cypriana Kamila Norwida pozostawała jakby na marginesie żywych tradycji polskiej poezji. Losy jego życia i twórczości należą do najbardziej dramatycznych rozdziałów literatury narodowej. Spróbujmy więc najpierw ogarnąć w najogólniejszym skrócie dzieje trudnego życia poety i jego tak długo niedocenianej a wielkiej spuścizny.

Norwid urodził się 24 września 1821 roku niedaleko Warszawy, we wsi Laskowo-Głuchy pod Radzyminem. Uczył się w Warszawie, najpierw w gimnazjum, później w szkole malarskiej. Jego zamiłowania twórcze ogarniały od początku różne dziedziny sztuki — był poetą, malarzem, rysownikiem i rzeźbiarzem. W roku 1842 opuścił ojczyznę udając się na dalsze studia artystyczne do Włoch i Francji. Do kraju już nie wrócił. Życie miał trudne. Jego poezja była przez współczesnych niezrozumiana. Poeta nie mógł znaleźć nakładcy na swoje najpiękniejsze wiersze i dramaty. Zgnębiony obojętnością rodaków i nękany nieustanną nędzą, poeta wyjechał w roku 1852 do Ameryki. Podejmował się różnych prac — między innymi ten wielki artysta malował... kajuty okrętowe. Po półtora roku wrócił do Paryża i tu przebywał do śmierci, która nastąpiła w przytułku dla starców 23 maja 1883 roku. Nie znamy dziś grobu poety, zwłoki jego spoczęły bowiem w mogile wspólnej, gdzie chowano najuboższych. Spełniła się w ten sposób gorzka refleksja poety:

> Żałuję tylko, że być może,
> Iż nawet grobu mego mieć nie będę
> Tak, jak prosiłem o to mych przyjaciół.

Po latach zapomnienia zaczęto na początku naszego stulecia wydawać dzieła Norwida, zarówno jego wiersze liryczne, jak dramaty (*Aktor, Kleopatra, Pierścień wielkiej damy*) oraz piękną, lapidarną prozę (*Czarne kwiaty*, gdzie Norwid opisał swoje spotkania z Mickiewiczem, Słowackim i Chopinem). Jeszcze dziś nie potrafimy w pełni ogarnąć piękna i mądrości poezji Norwida. Zaliczamy ją do największych tradycji literatury narodowej, stawiamy obok spuścizny Kochanowskiego, Mickiewicza i Słowackiego.

Norwid był inny od poetów romantyzmu. Jego poezja nie rozrzuca tak obficie „błyskawic", „ognia", „złota"

i „róż", jest bardziej wstrzemięźliwa i oszczędna w wyrazie. Norwid miał słuszność, że jego utwory pozostają w opozycji do ówczesnego rozumienia poezji. Rozpoczął swoją twórczość w okresie triumfów wielkich romantyków. Nie chciał jednak być ich naśladowcą.

Nie wziąłem od was nic, o, wielkoludy...
Samotny wszedłem i sam błądzę dalej.

Liryzm poezji Norwida zawiera się często nie w bezpośrednim wyznaniu, lecz w niedopowiedzeniu i niepokoju, w odkrywaniu nowych obszarów piękna w przedmiotach i zjawiskach, uważanych przez dawną poezję za niepoetyckie. „Są, którzy uczą — pisał Norwid — iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne. Poezja ta, co, ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów nie suchych i czeka na wdzięczne, nie należy do mojej kompetencji." Jego liryka jest odmienna od romantycznej poezji, która była przede wszystkim językiem uczuć. Norwid bowiem wydobywał siłę poetycką z myśli, z precyzowania znaczenia słów, z zestawienia pojęć:

Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty, poezjo, i ty, wymowo,
Jeden — wiecznie będzie wysoki:
Odpowiednie dać rzeczy słowo.

Jest to rzeczywiście poezja filozoficzna, która jakby konfrontuje różne sądy o życiu i próbuje przeniknąć złożoną prawdę ludzkich uczuć i myśli. Jest to poezja myśli, poezja, która potrafi wydobyć historyczne uogólnienie i wzruszenie ze spraw codziennych. Oto widok „pani idącej kupić talerz" budzi refleksję poety na temat przemijania narodów i ich cywilizacji:

Są pokolenia i miasta, i ludy
Smętne i stare —
Które podały nam nie żadne cudy,
Lecz garnków parę.

Wiersze Norwida są często reakcją na ważne zdarzenia społeczno-polityczne i kulturalne. Oto na przykład na wieść o wyroku na przywódcę Murzynów amerykańskich pisze Norwid wstrząsający prawdą i siłą poetycką wiersz *Do obywatela Johna Browna*. Spod jego pióra wyszedł jeden z najpiękniejszych wierszy sławiących bohaterstwo, utwór o bohaterze polskiego powstania listopadowego 1831 roku i Wiosny Ludów — *Bema pamięci rapsod żałobny*. Norwid złożył również głęboko przejmujący hołd męstwu i ofiarności walczącej o wolność Warszawy. Dziś, po tragicznych doświadczeniach ostatniej wojny, jeszcze z głębszym zrozumieniem odczytamy pełen tragicznej prawdy dwuwiersz poety:

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

Norwid utrwalił w świadomości narodu piękno postaci i muzyki Chopina w utworze pt. *Fortepian Szopena*.

Czytanie wierszy Norwida uczy szacunku dla dobrej poezji. Oczywista, są w jego spuściźnie również utwory, które należą już tylko do historii. On sam miał tę świadomość, gdy pisał:

Ja wiem, że z pieśni mej
odleci wiele.

Ale jest w tej wielkiej poezji wiele utworów, które nie straciły blasku, które odznaczają się jasnością i precyzją.

Poezja Norwida nie jest nigdy pusta, przeciwnie, jest dojrzała i nasycona głębokim przeżyciem trudnych spraw moralnych. Przemawia z tych wierszy Norwid-moralista, który wartość człowieka ocenia na podstawie jego zachowania się w sytuacji stawiającej go jakby poza prawem, sytuacji, w której ludzka moralność podlec musi najcięższej próbie. W życiu gromady żyjącej w nędzy i w obliczu śmierci na lichym okręcie odkrywa Norwid wiarę w człowieka. Z zachowania się owej gromady wyprowadza poeta wielkie uogólnienie moralne. Kto wobec grożącej śmierci i walki o istnienie dzieli się kawałkiem chleba i życzliwym słowem z bliźnim, kto zostaje wierny ludzkiej godności, ten przeszedł najcięższą próbę i ocalił swoje człowieczeństwo. I w tym głębokim humaniźmie jest Norwid nam bliski i współczesny.

Rys. C. Norwid. Nowy Jork, r. 1853

C. Norwid, Autoportret
Rys. piórkiem (atramentem) z r. 1851 lub 1852

Wacław Borowy:

WICHER HISTORII I CZŁOWIECZEŃSTWO

Można by powiedzieć, że w całej poezji Norwida czuje się jakiś wicher historii. Same wyrazy „historia", „dzieje" i ich pochodne należą — obok wyrazu „prawda" — do najczęściej u niego powracających, a zarazem najbardziej poetycko naelektryzowanych. Każdy, kto jest zżyty z jego twórczością, na pewno pamięta wiersze takie, jak: „Z wysokości dziejów patrzę — na rzecz ludzką" (*To rzecz ludzka*), „Dzieje jak szczenna na złężeniu lwica" (*Do władcy Rzymu*), „Czujesz dzieje, jak idą niby stary na wieży zegar" (*Do Bronisława Z.*); wyrażenia takie, jak o „wielkiej historii zniewadze" (*O sztuce dla Polaków. Dedykacja*), o „potopach historii" (*Promethidion*), o „dziejów pracy" (*Czasy*), o „dziejów zaciągu (*Bohater*), o „historii oklasku" (*Polka*), o „zmarmurzającym się tomie historii" (*Wczora-i-ja*), o „mszy dziejów" (*Co robić?*). Występują te wyrażenia w akompaniamencie rozmaitych uczuć. Towarzyszy im często wielki patos. Czasem jednak łączy się z nimi „filozoficzny" uśmiech, jak w słowach *Lauru dojrzałego:* „A co w życiu było s k r z y d ł a m i, nieraz w dziejach jest ledwo piętą" albo w gorzkich wierszach *Epos naszej:*

A śmiech? — to potem w dziejach — to potomni
Niech się uśmieją, że my tacy mali,
A oni szczęśni tacy i ogromni...

I kiedy chodzi o wyrażenie uczuć właściwych momentom historycznym, ekspresja Norwida jest niemylnie przenikliwa i silna. Weźmy na przykład choćby kilka wierszy z cyklu *Salem*, pisanego w r. 1852:

Apokalipskie spięły się rumaki,
A od narodu lecą do narodu
Spłoszonym stadom l e g e n d y i z n a k i...

To słowa wyrażające atmosferę lat po zawiedzionych nadziejach Wiosny Ludów. A oto z niewiele wcześniejszego czasu słowa Polaka o własnej ojczyźnie (wypowiedziane w *Pieśni od ziemi naszej):*

Więc mamże nie czuć, jaką na wulkanie
Stałem się wyspą, gdzie łez winobranie
I czarnej krwi?...

Tak pisze poeta, któremu często zarzucano abstrakcyjność. A jakież u niego wyraziste obrazy przemian obyczajowych, jakie oddawanie kolorytu historycznego. Oto np. wstęp do poematu *Emil na Gozdawiu:*

To nie czas twardych w żelazie Mieczników,
Zamczysk, sterczących nad sioła i chaty,
Chrzęstów chorągwi, sprawowania szyków,
To nie epoka Lechickiej Krucjaty —
Wstrzymano hordy wschodnich najezdników!...
Ludy i ludzkość w nowe cele mierzą,
Zamki maleją do wpół rozebrane,
Pałace na nich z udawaną wieżą,
Wały się w parków zamieniają ścianę,
Śród których sarny nie płoszone leżą.

Przykładów takich można by cytować bez liku. I nietrudno zauważyć, że te obrazy tła obyczajowego, atmosfery historycznej mają u Norwida zawsze znaczenie dużo więcej niż dekoracyjne. To jest bowiem znamienne dla niego, że — nawet kiedy mówi o wielkich postaciach historycznych — nigdy nie zacieśnia swojej uwagi artystycznej do ich indywidualnych dramatów. We wszystkich jego dziełach wchodzą w grę wielkie masy, wielkie siły społeczne, wielkie prądy cywilizacyjne. Porównywano Norwidowską *Kleopatrę* i *Cezara* z Szekspirowskim *Antoniuszem i Kleopatrą*. Jakaż naczelna różnica? U Szekspira mamy dramat kilku wielkich indywidualności wmieszanych w sprawy historyczne; Norwid ukazuje nam przede wszystkim ciśnienie tradycyj, obyczajów, wierzeń, interesów politycznych, socjalnych itd. zarówno na masy, jak i na wielkie jednostki. W *Quidamie* każda postać jest reprezentantką jakiejś formacji cywilizacyjnej swoich czasów. Mamy tu wrażenie obcowania przede wszystkim z ruchami gromad, a dodatkowo tylko z działaniami indywiduów. Podobnie w *Tyrteju*. Odmiennego sensu nabiera u Norwida podanie o Wandzie przez zespolenie jej dziejów z wielkim przełomem od pogaństwa do chrześcijaństwa. Rytygier, Skald, Żyd i inni stali się tu — podobnie jak bohaterowie *Quidama* — wyrazicielami różnych kierunków swojej epoki. Rakuz i Krakus, bohaterowie drugiego dramatu mitycznego, to też nie tylko dwie odrębne jednostki, ale i dwa odrębne typy kultury. Nie inaczej jest i w tych utworach Norwida, których akcja rozgrywa się w czasach poecie współczesnych: uczucia są ogólnoludzkie, ale sytuacje i konflikty uwarunkowane są przez moralno-obyczajową atmosferę epoki. Dotyczy to i *Nocy tysięcznej drugiej*, i *Miłości — czystej*, i *Pierścienia wielkiej damy*, i *Za kulisami*, i wszystkich drobnych liro-epickich utworów, zarówno w wierszu, jak w prozie. Same nawet Norwidowskie definicje tragedii i komedii jakże są znamienne. Tragedia — czytamy w uwagach do *Krakusa* — to „uwidomienie fatalności historycznej albo socjalnej, narodowi albo wiekowi jakowemu wyłącznie właściwej". *Haute comédie* — informuje nas wstęp do *Pierścienia* — to utwór, w którym „cywilizacyjna całość społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się". W komedii *buffo* (jak czytamy tamże) jest o tyle inaczej, że tam jedna warstwa pogląda na drugą. Mniejsza tu o słuszność tych definicyj, ale jakże uderzający jest akcent położony w nich na czynniku historycznym.

*

Szeroki jest zasięg człowieczeństwa w poezji Norwida. Dominuje ono nawet wielokrotnie nad przyrodą. Cóż dopiero mówić o sprawach ludzkich! Nawet w przedstawieniu miłości człowiek góruje u Norwida nad kochankiem. Kiedy zwłaszcza poeta mówi o miłości nieszczęśliwej (a o takiej mówi prawie zawsze), mniej słyszymy od niego o fatalnym mijaniu się uczuć niż o grzechach przeciwko człowieczeństwu: o uczuciach kłamanych, o oschłości duszy, o nieposzanowaniu ludzkiej godności. Wspomnijmy o *Trylogu*, o *Szczęsnej*, o *Nocy tysięcznej drugiej*, o *Miłości - czystej*, o *Pierścieniu wielkiej damy*, o płaskich projektach małżeńskich w *Assuncie:* kłamstwo, cynizm, wyrachowanie, lekceważenie człowieka, brutalność... Jakże rzadkie wypadki miłości harmonijnej; i te albo skazane są na tragiczne rozejście się (w *Wandzie*, w *Kleopatrze i Cezarze*, a wedle prawdopodobieństwa i w nieznanym nam w całości *Tyrteju*), albo przecięte rychłą śmiercią (w *Assuncie*).

A i w szczęśliwej miłości człowieczeństwo u Norwida dominuje. Mógł Mickiewicz napisać: „Kochanko moja! na co nam rozmowa?" W erotyce Norwida takie słowa są nie do pomyślenia, nawet jako żart. U niego (tu jeszcze jeden jego związek z Balzakiem) rozmowa stanowi najbardziej istotną część stosunku pomiędzy mężczyzną a kobietą, choćby to była (paradoksalnie) rozmowa z milczeniem jak w *Assuncie*. I dramatyzm miłości norwidowskiej dlatego tak często wyraża się w niezestrojonej rozmowie. I szczególną poetycką ekspresję mają te jego utwory, w których przedstawia paradoksalną postawę człowieka, co w toku takiej rozmowy ostro, krytycznie widzi, a przecież ulega fascynacji jak np. *Malarz z konieczności:*

Siądźże — i włosy twe grzebieniem zbierz,
Gdy ja — przylegnę na progu
I będę jak do f e o d a l n y c h w i e ż
Śpiewał: nieznanej i Bogu. —

Wszakże podobnie jest i z Szeligą w dużej części *Pierścienia wielkiej damy;* podobną sytuację przedsta-

wia Norwid i w wierszu *Co jej powiedzieć?* i gdzie indziej. Taka jest wymowa większości tych utworów, w których ten poeta człowieczeństwa jest, jak się mówi, poetą salonu, życia towarzyskiego i flirtu. Ta postawa jest genezą najcelniejszych jego wierszy charakterologicznych, jak np. o owych bliskich (w cyklu *Vademecum, L*), co to „znają cię, jak się litery — zna, pókiś ku nim zwrócony... — i póki twarzą w twarz przestajesz z nimi, — zaś ani chwilę już potem", albo o owych „osobach", o których Szeliga mówi (w *Pierścieniu wielkiej damy*, III, 1), że kiedy od nich odchodzimy, „ziemia nam przestaje być okrągłą, — niesłychanie płaszczy się a płaszczy... — słońce ma ckliwy blask i mosiężny... — zieloność jest jak na bilardzie — sukno czyste, równe i porządne". Stąd się wywodzą i owe rady dla artysty w *Sonecie* do Gujskiego (z 1871 r.), aby przedstawiał kobietę tak, żeby i iluzje męskie były w portrecie uwidocznione: winna ona być „sobą i ową, jak ty poglądałeś na nię: — nieustannym zjawiskiem! ona i nie ona!"

Tak to liczne i rozmaite aspekty ma u Norwida człowieczeństwo. Z głębokim nurtem jego poezji łączą się ironiczne słowa z *A Dorio* o spostponowaniu znaczenia wyrazu „człowiek" na określenie kogoś zależnego i niższego. Wydała też na siebie wyrok w jego świecie poetyckim ta cywilizacja, w której uczucie współczłowieczeństwa zacieśnia się tak, że obejmuje tylko granice ojczyzny i prowadzi do tego, że wszystkie ludy wydają się — każdy sobie — „nad wszystkie pierwsze" *(Vanitas*, w cyklu *Vade-mecum*, XXXIV). Życiorys Norwida w encyklopedii Brockhausa, przez niego samego inspirowany, słusznie twierdzi, że „pierwsze poruszenie ducha jego jest jako Człowieka, drugie jako Polaka". Poświęcił wiele utworów sprawom swojego narodu: jego dziełom heroicznym, jego dorobkowi cywilizacyjnemu, jego cierpieniom, dowodom jego godności; ale Polak to dla niego przede wszystkim człowiek, a sprawa Polski to część ogólnej sprawy Ludzkości.

(Fragmenty pracy *Główne motywy poezji Norwida*, druk „Zeszyty Wrocławskie", nr 1/2 z 1949 r. — Przedruk w tomie: W. Borowy *O Norwidzie*, Wyd. PIW, Warszawa 1960. — Tytuł fragmentów od nas.)

C. Norwid, Autokarykatura. Za Norwidem Mefisto
Fragment satyrycznego szkicu piórkiem z r. 1846

ŚLEPOTA KRYTYKI

Książki, obok których współcześni przeszli obojętnie, mają zwichnięte życie, nawet największa sława u potomności nie wróci wiosny, która je ominęła. W rocznikach literatury zapisały się długim szeregiem imiona autorów lekceważonych i zapomnianych w swoim czasie, jak Słowacki i Norwid. Ich późniejsze triumfy nie powetowały strat, jakie wyrządziło wzgardzenie ich twórczością wtedy, gdy była świeża i gorąca od żaru swojej chwili dziejowej. Nierozpoznane i nieprzyjęte piękno, to zasypane źródło. Norwid wstający z grobu w pół wieku później, owinięty w komentarze, jak wskrzeszony Łazarz w całuny na starych obrazach, nie mógł w rozwoju poezji i myśli polskiej dokonać tego, czego by dokonał swymi dysonansami w epoce spiżowych wierszy Mickiewicza i dzwonów Zaleskiego. [...]

Lecz co tutaj najbardziej uderza, to ślepota krytyki. Nie ma surowszego sądu o krytyce polskiej jak ten, który sama o sobie wydała nie zauważywszy Słowackiego i Norwida.

(Fragment z książki *Alchemia słowa*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1951 r. — Tytuł fragmentu od nas.)

CYPRIAN NORWID
O KRYTYCE I RECENZENTACH

Nie z krytyki sztuka, ale z prawdy.

(W odpowiedzi na *IX List z Poznania* w „Gazecie Polskiej", r. 1849)

*

Zadaniem krytyki jest wszystko postawić na właściwym miejscu i otworzyć okno — pozostawiając resztę światłu i czasowi — nic więcej!

(W liście do J. B. Wagnera, r. 1881)

*

Niech [...] wie krytyka, że bezpośrednio nic dla sztuki nie jest w stanie uczynić — jedno przez sprawienie publiczności.

Że się do tego przystępuje tą drogą, którą szedł Winckelmann*, jedyny krytyk użyteczny [...], albowiem myśl jego*, że tak powiem, rozpłynąć się musi w atmosferę połączającą piersi widzów z tym, co widzieć przychodzą, a co z sztukmistrza piersi wyszło. Może tragików greckich chóry przepowiedzeniem tego były!

(Z pracy *Krytycy i artyści*, r. 1850)

*

Bez sztuki z pojęcia narodowego wywiniętej, szanowni panowie, zobaczycie, jak to będzie trudno i do pewnego stopnia niepodobna pracę ręczną powiązać z pracą umysłową; to jest pracę mającą za punkt wyjścia siły fizyczne z pracą mającą za punkt wyjścia umysłową potęgę.

Ważniejsze to od wielu filantropijnych formuł.

(Z *pamiętnika*, r. 1851)

*

SPÓŁCZEŚNI

(Fragment)

Posłuchaj stylu krytyk i przyznaj mnie: czyli
Gazet korespondenci, te tłumu wyrocznie,
Z historii się rzemiosła swego pouczyli?
Wieńce ich czy są wawrzyn? ich ciosy — czy włócznie?

—

Nie! Recenzent w natchnieniu częściej przypomina
Podstarościego z zacnych czasów pańszczyźnianych,
Gdy wesół jest i słowem samym upomina
Lub trzonem bata z lekka krzepi zadyszanych...
Jego żarty, głębokość uwag, prac ocena
Są też same — i tylko odmienioną scena.[1]

---

[1] Wszyscy krytycy i recenzenci estetyczni spółcześni we wszystkich dziennikach europejskich drugiego rzędu i wszyscy polscy we wszystkich pismach periodycznych polskich są tejże głębokości, tegoż tonu i tejże jowialnej dezynwoltury. —

---

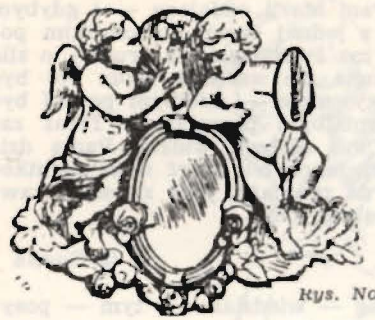
* Znakomity uczony niemiecki, twórca historii sztuki antyku (przyp. Red.)

* krytyka (przyp. Red.)

Żyjemy w epoce, w której człowiek przyzwoity ma słuszne prawo być w części artystą, żołnierzem, teologiem etc... ależ W CZĘŚCI! Lecz jak można np. pisać kilka kart o rzeczach sztuki [...], wchodzić w kwestie techniczne ideału, wyrokować o nich, nie uczywszy się nic w rzeczach sztuki! Wprawdzie wystarcza być bankierem, konspiratorem albo dużym właścicielem dóbr, aby wszystko umieć; ale poczekawszy parę lat, czas to sprawdza. (Przypis Norwida)

(W liście do Bronisława Zaleskiego, r. 1874)

C. Norwid, Poeta przed sądem krytyki
Karykatura



PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY

Rys. Norwid, 1853

Cyprian Norwid:

Z LISTÓW DO MARII TREMBICKIEJ

Maria Trembicka, córka Stanisława, generała wojsk polskich, który zginął w Powstaniu Listopadowym, wnuczka Antoniego, członka Kołłątajowskiej „Kuźnicy" i obrońcy Ustawy 3-go Maja, wraz ze swą przyjaciółką, słynną pięknością Marią Kalergis, podróżowała po Europie i znała wraz z nią wiele wybitnych osobistości. Łączyła ją wieloletnia przyjaźń z Cyprianem Norwidem, który tragicznie zakochany był w Kalergis, „wielkiej damie", późniejszej żonie Muchanowa, prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych. Trembicka wyszła za mąż za poetę Felicjana Faleńskiego. — Dzieje związków uczuciowych Norwida z dwiema Mariami odsłania jego korespondencja do Trembickiej, bogata w tajemnice myśli i poglądy moralne, społeczne i literackie ich autora. Korespondencja ta jest ważnym dokumentem do genezy powstania *Pierścienia wielkiej damy*.

[Berlin, 1845]

Ja umiem się spodziewać — czego dowodem w c z o r a j — będę się jeszcze więcej, wiele więcej, spodziewał. Niech Pani chce być przekonana, że jestem tak spokojny i tak we wszystkim pełen myśli pogodnej i wesołej, ile to się należy, spotykając na świecie za każdym prawie krokiem życzliwe mi osoby — ku czemu zwłaszcza żadnych zasług nie umiałem położyć. Przykro

mi widzieć Panią od Pani Marii oddaloną — i gdybym nie był przekonanym, z jednej strony, o szerokim pojęciu obowiązku, jakie ma Pani Maria, z drugiej, o sile Jej humoru, jaki sprawia, że wszędzie może Jej być wesoło, a musi być przyjemnie — miałbym powód być smutnym i wtedy cierpiałbym prawdziwie. Teraz zaś proszę tylko pozwolić mi, ażebym widział Panią dziś wieczór, a jeśli to w czymkolwiek ulżyć może smutkowi, pamiętać czasem i na przyjaźń, jaką zawsze i zawsze dla swojej dobrej siostry ma

le Gamin

Do widzenia za chwilę — wiedziałem o tym — posyłam chustkę i Calderona.

*

[Paryż, 1852]

Zacny list Pani zastał mię w stanowisku, z którego tyle tylko mogę i śmiem Pani odpowiedzieć. Boleść, wiek, doświadczenie nauczyły mię, iż p r z y j a ź ń w moim i Pani wieku jest niepodobieństwem. Słowo Pani, i ż o d e m n i e t y l k o o m n i e d o w i a d y w a ć s i ę m o ż n a, dało mi raz jeszcze zaufanie...

Powiem więc mało, bo praca, epoka, myśl nauczyły mię skąpstwa w mowie. Powiem —

ż e o d P a n i w s z y s t k o z a l e ż y —
m o g ę j u ż o d d a ć t y l k o w s z y s t k o,
c o j e s t n i e s t e t y m n i e j n i ż
m a ł o — a l b o n i c.

Ufam charakterowi Pani, iż w razie przeciwnym list ten milczenie i płomień ognia strawi — i że odpowiedź o tym będę mieć, bo bez tej n i e m ó g ł b y m s w o b o d n y m b y ć... I, nareszcie, dodaję, że nie jestem wolny od nieprzyjaźni ludzkich, bo to może być potrzebną wiadomością — czekam w Zbawicielu ufny jak zawsze

N.

Z panem R. dzieli nas świat cały — ja najsamotniej żyję.

*

[New York, 10 kwietnia 1853]

[...]
Cokolwiek piszesz, Pani — Pani jesteś
Dobra — a owoc jest tak jako drzewo.
Co do mnie, rzecz jest inna; ja to jestem

C. Norwid, Autoportret
Rys. piórkiem (tuszem) z r. 1846

Na świecie jako w trupie doskonałej
Nad-kompletowy aktor — jeśli kiedy
Czyje mi zrobi miejsce zaziębienie,
To dobrze — albo jeśli kochanek się spóźni,
Lub duch nie na czas włos sobie rozwieje,
Lub piorun winien uderzyć przechodnia...
To już są moje w dramie specjalności!
— Są to zabawne historie... dla gości.
A — nie myśl, Pani, abym żółcią pisał.
O nie!... żałuję tylko, że być może,
Iż nawet grobu mego mieć nie będę,
Tak jak prosiłem o to mych przyjaciół.
Lecz cóż? — cóż kiedy brakło mi na świecie
W słowach?... Na wszystko czekałem dopóty,
Aż pękło serce jak organ zepsuty.
To któż wie?... również będzie z grobem moim...
[...]

*

A + Ω

Powinienem i pragnę powiedzieć Pani kilka słów dotyczących r o z s ą d n y c h listów moich, które wszelako, jeżeli Pani z niewieścim geniuszem czytałaś, nie będą w zupełnej sprzeczności z tym, co tu zamieszczam. Przekonałem się, że to, co lat temu wiele w y p ł a k a ł e m w B e r l i n i e n a r ę c e P a n i, jest moją śmiercią i życiem moim — w chwili tamtej wypowiedziałem był Pani *a* i *z* istoty mojej. Przechodziłem niezwykle koleje i trudy nie znane ludziom, i nieoparty o nic krom prawdy, ile zasługuję na nią życiem, mogę często widzieć jasność rzeczy. Otóż w i d z ę, ż e i l e k o l w i e k z d a r z y ł o m i s i ę p r z y j a ź n i e w i d z i e ć k o b i e t, t o o t y l e t y l k o i t a k t y l k o, i l e o d p r o m i e n i a ł y m i s ł o w e m, ż y c i e m, s t o s u n k i e m, s p o ł e c z n o ś c i ą n a w e t, j e d n ą i j e d y n ą. Pani, nie potrzebuje dodawać, pierwszą byłaś w tym chórze n a j b e z i n t e r e s o w n i e j s z e g o e g o i z m u mojego. Jeżeli w epoce najboleśniejszego wszechzasłużania wyciągnąłem ku Pani rękę, to p i s a ł e m n a w e t, aby jak Danta cienie mawiać wieczorami... jako dawniej. Owóż byłem się zapomniał, rozsądny byłem!... i tego zrealizowania mi nie wolno. Próżno! — jużci tak jest, że kocham kobietę, k t ó r e j w s p o m n i e n i e j e s t m i s i l n i e j s z y m u c z u c i e m n i ż m i ł o ś ć, p r z y j a ź ń i o b e c n o ś ć r e a l n a d r u g i c h, a k o c h a m d l a t e g o, ż e t o j e s t k o c h a ć. Zdaje mi się, że to j a s n o — j a s n o jak piorun.

Przebacz mi, Pani, że śmiałem się oprzeć o ramię Pani na chwilę jedną — człowiek upadający z wieży gdyby obłamał gałązkę topoli zielonej, drzewko nieme

przebaczyłoby mu tę niedelikatność... chwilową... i ocieniło grób... natura jest tak grzeczna...

To do wszystkich przyjaznych mi kobiet i do najbliższej z nich — do Pani — ale nie do Tej, którą, nie wiem, czy kiedy już zobaczę.

C. K. N.

1853 New York

[...]

Umierałem już — rozsądkiem — zapomnieniem, a najwięcej z n u ż e n i e m — o s t a t n i m, i spokojnie mi było.

Ale — podobało się komuś włożyć mi rękę w serce i zatargnąć — to nic — ja to znoszę jak dawny, znany chleb codzienny! Wszelako dotknięto mi t e j s t r u n y s e r c a, k t ó r e j j a s a m n i g d y nie chciałem już naruszyć, p r z e c h o d z ą c n a p a l c a c h k o ł o s i e b i e s a m e g o pod tym względem... której, nie wiem, czy komu wolno...

*

15 września 1856, Chaillot 107

[...] Znałem ci ja Fryderyka Chopina, co tak na zabawkę poszedł bez-serdecznym i płaczącym nad nim konwencjonalizmom! To już lepiej rzymskich niewolników traktowano, w sztuki szczerze ich rąbiąc i karpie w sadzawkach pasąc nimi. Pieśń jest nie tylko sztuka i kwiat, ale i dzieło — wiem ci ja, że w każdym zobowiązaniu jest pewno proporcja niedelikatności — ale to niedelikatność najświętsza — proszę o nią — a są niedelikatności takie, co z Olimpu pogańskiego, gdzie już bogi tylko a boginie nie z poczciwego towarzystwa... Mówiłem mu: można i największego liryzmu sięgać, ale trzeba przy tym w sandałkach chodzić albo boso i z kijem w ręku,[1] bo inaczej suchoty cię spalą, a potem ślicznie nad tobą płakać będą i postawią ci haniebnie rzeźbiony pomnik, udający kobietę, co płacze z lirą w ręku. Tak postawiono Fryderykowi tę kobietę, co tam płacze. — Aż następnie Teofil *, lekcję literatury dając, przychodzi do mnie i czyta mi skrypt swój o Tassie i Cerwantesie, i o Camoensie — i tam dalejże na i r o n i ę powstawać. Dopieroż ja jemu:

„Mój bracie, nie wiesz, co jest ironia z człowieka, a co i r o n i a r z e c z y — l u d z k i e j, i bajesz mi androny. Oto tak jest: wychodzisz na ulicę i dbasz o odzienie swoje i o kapelusz swój, przeto iż z wizytą idziesz — śpieszysz się — w zaułku — traf!... człowiek

[1] Liryzm jest zawsze ascetyczny — ascetyzm jałowy, bierny, bez ofiary za coś, jest samobójstwo. (przypis Norwida)

* Poeta Teofil Lenartowicz, przyjaciel Norwida (przy. Red.)

niosący trumnę uderzył cię w ramię i kapelusz ci zrzucił... czyjaż wina? że ironia rzeczy ludzkich miejsce tu miała — skarż że na człowieka może najpobieżniej ciężar żałobny on niosącego, na siebie, na żywot nieboszczyka, którego nigdy nie widziałeś, na kapelusz twój... Tak to jest z bezwłasnowolną ironią, i to jest Cerwantesa, właśnie sprawa. Któż albowiem równy Chrystusowi? próżno! już ci dosyć tobie, jeśli podobny jesteś Mistrzowi. A jak każde złe i fałsz każdy piosenkami się zasypuje i ceruje, i zarabia, a unika się sądu, to potem serdeczny ból na powrót w lirę wraca. Słowo ma kwiat, bo wszystko, co ma owoc, ma i kwiat, ale nie puch łabędzi... jeno kwiat. Toteż, chwała Bogu, coraz będziecie mieć innego Teofila, i już coraz zmienia on kierunek, ów prześliczny, wyręczający czytelnika od współpracy. Kochać nie zakrywając sobie oczu, to dopiero sztuka! Wszelako niechże Pani raczy zrozumieć, że tu się nic nie ujmie temu stanowisku, jakie najsłuszniej Teofilowi dziś należy, tak iż w pewnym względzie jedynym w Europie lirykiem dziś jest. Chciałem tylko Pani raz na zawsze określić, w czym zupełnie jesteśmy od siebie oddaleni. Teraz co do młodego poety, o którym Pani mi znów z utworami jego wspomina. Rzecz jest taka:

Gdybym na miejscu Pani był, wzbudziłbym w nim, aby postarał się też zrobić to, czego żaden jeszcze ani poeta, ani sztukmistrz polski (i tylko polski) nie dokonał: to jest typ kobiety — tak, iż to jedyna na świecie literatura piękna bez kobiety — w monologu cała — i dlatego to dramy nie ma jeszcze, bo kobiety nie ma (wiadomo, iż kobieta jest jedynym realnym węzłem między pojedynczą osobą a zbiorową). — *Maria* Malczewskiego jest propozycją idealną, nie wytrzymującą ani periodu małżeństwa, ani macierzyństwa, ani nawet rozwiniętej fazy uczucia — słowem, jest to moment jeden i zgon. Aldona jest nic a nic albo jest to karykatura Rafaelowskim pociągiem pędzla skreślona — która człowiekowi, gdy wiek i świat cały na nim ciążą, mówi (nie pokazując się, bo nie uczesana): „Bądź mi wielkim i sławnym, i potężnym, ale daj mi pokój, nie chcę cię znać i widzieć, i szklanki wody ci nie podam, niech cię licho weźmie" — tak, iż nie wiem, do czego ona się tam modli, ta chrześcijanka — bo to ani Marta, ani Magdalena! O innych nie ma i co mówić — słowem, najbogatsza literatura piękna na świecie nie jest w stanie typu kobiecego mieć. Dante, Shakespeare, Calderon, Goethe, Byron etc. etc. — wszyscy inni byli w stanie tego dopiąć. Kiedyś to dopiero rozstrzygnięte będzie, co to znaczy ten fenomen.

Kończę, lubo mam wiele do mówienia. Ale każda chwila teraz mi jest ważną realnie. W historii de Stendhal, o której pisałem, jest mnóstwo fałszów przy mnóstwie genialnych pomysłów, uważnie więc

czytać trzeba. Pani Rzyszczew.[ska] była, ale jej nie widziałem — nigdzie nie bywam i nikogo nie widuję, bo to jest niepodobieństwo zupełne, kto z pracy żyje, a swego *intérieur** nie ma. Ją jednak, jak wróci, zobaczę, bo ja ją kocham. Robiłem po raz pierwszy do Florencji, co mię ucieszyło, bo z tamtej akademii wyszedłem; będę robił do południowej Francji, robiłem do Rzymu i do Konstantynopola. Może kiedyś o schyłku życia będę miał jaką robotę do kościoła jakiego nawet i w Polsce.

Cyprian N.

*

[Paryż, 1857]

Odebrałem bileciki Pani przez Brodow.[skiego] i Jul. Kossaka — nic nie szkodzi nieświadomość adresu, albowiem tak mnie zwykle kochają portiery i portierki, że zdarza mi się odebrać z trzeciego mieszkania list przyniesiony przez portiera. Kiedy wróciłem do Europy i zaszedłem do starego portiera, skąd wyjechałem na podróż — zastałem u niego robioną różę zatkniętą za ramy obrazu mego, który mu zostawiłem na pamiątkę — tak dalece mam w nich przyjaciół, a od nich zależy list źle adresowany przesłać, przenieść. Ale co mi jest smutno donieść, to to, że dla samego utrzymania się muszę dbać o zdrowie moje, a teraz doszedłem do tego w nerwach przez kilkanaście lat pracy i wesela życia mojego, iż literalnie, jak dotykam palcami list kobiecy, dreszcz mię przechodzi, że zaś to mi jest zakazane, bo owszem, winienem spokojny być, zwłaszcza że przy tym pracować trzeba, więc muszę unikać korespondencji żeńskiej. Musi to być moja wina także, zapewne jakie wielkie braki serca, umysłu, charakteru, cierpliwości, stałości, czasu i fortuny — nie wiem — ale tak jest, że muszę to donieść, i łączę słowa przyjaznego błogosławieństwa.

Cyprian

Daję tylko Pani słowo honoru, którego nigdy nie złamałem, iż wszelki kobiecy list równie mi jest wstrętny, nie wyjmując w tym żadnej kobiety na świecie tym.

C. N.

* życie domowe

P i s a ć można tylko procent od życia i czynów.
M a l o w a ć tylko procent od uczucia kontemplacji.
R z e ź b i ć tylko procent od historii.

C. N.

Proszę się za mnie nie modlić, ale za powodzenie prawdy w społeczeństwie.

C. N.

(Po raz pierwszy listy C. Norwida do M. Trembickiej — korespondencja nie pełna, obejmująca 48 pozycji z lat 1845—1857 — ogłoszone zostały w t. VIII „Chimery" z 1904 r., w opracowaniu Stanisława Kossowskiego.)

C. Norwid, Sapho
Rysunek piórkiem, kolorowany akwarelą, według fresku w Herkulanum

NERWY

Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu —
Trumienne izb oglądałem wnętrze;
Noga powinęła mi się u schodu
Na nieobrachowanym piętrze!

Musiał to być cud — cud to był,
Że chwyciłem się belki spróchniałej...
(A gwóźdź w niej tkwił,
Jak w ramionach k r z y ż a!...) — uszedłem cały!

Lecz uniosłem pół serca — nie więcej;
Wesołości?... — zaledwo ślad!
Pominąłem tłum, jak targ bydlęcy;
Obmierzł mi świat...

Muszę dziś pójść do Pani Baronowej,
Która przyjmuje bardzo pięknie,
Siedząc na kanapce atłasowej —
Cóż powiem jej?

...Zwierciadło pęknie,
Kandelabry się skrzywią na r e a l i z m,
I wymalowane papugi
Na plafonie, jak długi,
Z dzioba w dziób zawołają: „S o c j a l i z m!"

Dlatego: usiądę z kapeluszem
W ręku — a potem go postawię...
I wrócę milczącym faryzeuszem
— Po zabawie.

Z LISTU DO J. BOHDANA ZALESKIEGO

19/9 1872

Drogi Panie Bohdanie!
Dwa dni leżałem w bolach — samotnie.
Dziś skończyłem mój jeden dramat we 3 aktach — *haute-comédie** — polskiego słowa nie ma, bo nie ma rzeczy, trzeba było ją naprzód zrobić. Tudzież nie ma dlatego, że się społeczeństwo jeszcze własnymi oczyma na siebie nie obejrzało, a przeto *la haute-comédie* tłumaczy się francuskim mianem.
— Brakuje mi pół ostatniego aktu do mojej ukochanej tragedii, którą po Shakespearze długo wahałem się był pisać: *Kleopatra i Cezar*, w 3 aktach. Ale że u Shakespeara jest tylko *Antoniusz*, przeto pozwoliłem sobie tej zbrodni stanu, aby po nim przedmiotu dotykać.

* Dosłownie: wysoka komedia (przyp. Red.)

C. Norwid, Z książką spać do ogrodu
Rys. piórkiem

Cyprian Norwid:

...W pięty poruszeniu,
W końcu trzewika duszę widzieć, jak zadziała, —
To dramaturgia! ——

(*Aktor*, a. I. sc. 1.)

Irena Sławińska:

NORWIDA DOŚWIADCZENIA I PROTESTY TEATRALNE

W rozprawie pt. *«Ciąg scenicznych gestów» w teatrze Norwida* * Irena Sławińska szkicuje rozwiązanie formuły Norwida dotyczącej „gestu scenicznego", z wielką troską zapisywanego przez poetę w scenariuszach utworów dramatycznych. Pod tytułem *Pierścień wielkiej damy* zaznaczył: „Tragedia w trzech aktach — z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów — i ze wstępem". *Kleopatrę* zaś nazwał: „tragedią historyczną ściśle w równi do grania, jako i do odczytów napisaną, z uwydatnieniem gestów dramatycznych i onych ciągu". — Sławińska udowadnia, że określenia „sceniczny" względnie „dramatyczny gest" mają znaczenie szersze i dotyczą nie tylko gestu psychologicznego postaci, ale i intonacji słowa i rytmu dialogu, dalej „gestów obrzędowych", usytuowania i ugrupowania postaci, ruchu w przestrzeni scenicznej, wykorzystania i, mówiąc gwarą zakulisową, „ograniа" rekwizytu itd.

Zagadnienie wielu doświadczeń teatralnych Norwida, w kraju i zagranicą, oraz jego oryginalnej estetyki teatralnej musi być dopiero przedmiotem dalszych badań naukowców i praktyków. Z bardzo interesującej, pionierskiej choć dyskusyjnej rozprawy prof. Sławińskiej przytaczamy fragmenty dotyczące stosunku Norwida do

* W zbiorze studiów o dramacie pt. *Sceniczny gest poety*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960 r.

panujących wówczas prądów teatralnych w Paryżu, jako najbliższych i najliczniejszych doświadczeń teatralnych autora *Pierścienia wielkiej damy*.

Konwencja krzykliwych, rozdzierających melodramatów jest Norwidowi obca, z wielką tragedią romantyczną łączą go „bezmowne chwile dramy" — posągowe milczenia. Sam powołuje się na Schillera, rozwijając teorię białego kwiatu, którą w ogóle trzeba tu zachować w pamięci. Wyraża ona przecież świadomy protest przeciwko teatrowi romantycznemu, teatrowi ze schyłkowych lat tego kierunku, reprezentującemu już *le bas romantisme** na bulwarach. Ten epigoński romantyzm utrzymuje się przecież jeszcze w teatrach bulwarowych, w grze aktorskiej Mélingue'a — *jeu à panache** i *Théâtre Historique*. A. Dumasa-ojca (1847—1851). Jednocześnie jednak zaczyna się już wielka przemiana zarówno w repertuarze, jak i w inscenizacji.

Przypomnijmy błyskawicznie pewne pozycje repertuarowe — i daty. A. Dumas-syn, przyszły apostoł teatru społecznego, występuje z *Damą kameliową* 1852, *Półświatkiem* 1855, *Synem naturalnym* 1858. Przebojem sezonu staje się wkrótce E. Augier (*Gendre de M. Poirier* 1856, *Les lionnes pauvres** 1858... itd.). Dopiero teraz do teatru dostaje się Musset (*Caprice* 1847, *Carmosine* 1859, *Bettine** 1851...). Komedia społeczna uzyskuje już zdecydowaną przewagę; na jej peryferiach krąży wodewil, farsa, komedia historyczna (Scribe, Legouvé, Labiche, Sardou).

Oto tło historyczne dla wysokiej komedii Norwida — i dla estetyki teatralnej, w niej zastosowanej. Przestrzeń sceniczną zamykają trzy ściany „salonu pięknie umeblowanego" ze stereotypowym rozkładem drzwi i okien, który to rozkład wykreśla kierunek ruchu scenicznego. Determinuje go też w dużym stopniu ogólna sytuacja sceniczna. Dla spotkania postaci szukają autorzy motywacji realistycznej: znajdują to uzasadnienie w balu, wizycie, recepcji. Stąd powtarzający się schemat wizyt w komedii tego okresu — i rytuał towarzyski z tym związany. Decyduje nie tylko myśl o motywacji realistycznej, ale i pokusa widowiskowości, która ze sceny balu pragnie zrobić popisowe widowisko, połączone z muzyką, tańcami i pokazem strojów.

Inscenizacji patronuje wszędzie wówczas głoszony realizm. Wyraża się on w hasłach: *nature, verité*, w literaturze teatralnej zaś — *ilusion*. Terminy te*

* niski, płaski romantyzm
* styl gry buńczucznej
* *Zięć pana Poirier* i *Biedne lwy*
* *Kaprys, Karmozyna* i *Bettina*
* natura (właściwość przyrodzona); prawda; iluzja

C. Norwid, Dolce far niente
Autoportret rysowany piórkiem prawdopodobnie w latach 1845—1846

znamy od dawna — słychać je też często w okresie romantyzmu, po prostu jednak w każdym okresie co innego oznaczają i do czego innego wzywają. W latach, o których teraz mowa, w terminologii tej chodzi o zgodność obyczajową i psychologiczną scenografii, kostiumu, języka, mimiki z epoką i postacią odtwarzaną. Dlatego to ówczesne podręczniki aktorskie zalecają aktorom *„l'etude de l'homme dans toutes les conditions et á tous les degrés sociaux... L'etude de l'histoire [...] l'etude de la langue[...]"* * W polskich podręcznikach mówi się wprost o prawdzie czasu, miejsca i obyczaju.

Jakież z tych wszystkich założeń konsekwencje dla gestyki w ówczesnym teatrze?

Przede wszystkim scena kameralna przybliża aktora do widza, pozwala na efekty mimiczne, na zagranie szczegółem w miejsce wielkiego gestu. Postulat prawdy psychologicznej, wiernego oddawania uczuć w zachowaniu postaci, skłania do większego cyzelatorstwa. Dopiero teraz tak wielką uwagę — w literaturze teatralnej — skupia np. spojrzenie aktora. Zalecenia na ten temat powtarzają wszystkie podręczniki: oczy są najważniejszym instrumentem aktora, musi na nim umieć zagrać. *„A bas les mains!"* — woła Lelion-Damiens — *„dessinez de l'oeil, de la lèvre, des ailes du nez, des airs de tête."* * Stale też powtarza się przepis, że aktor ma zwracać się twarzą ku publiczności, przynajmniej *en trois-quarts.** *Effets du dos** są dopuszczalne tylko wyjątkowo.

Zbliżenie aktora do widza uwydatnia wszystkie zalety i braki fizyczne. Uroda jest więc warunkiem niezbędnym i stale podkreślanym przez wszystkie podręczniki: jesteśmy przecież w epoce gwiazdorstwa! Ciekawe, że dla kultu urody szuka się argumentów prawdy psychologicznej. *„Le public croit toujours á l'amour d'un amant quand l'objet est séduisant, mais les adorations adressées á une femme laide ne produisent qu'un mauvais effet."* *

Estetyka gry aktorskiej tego okresu żąda już większego cieniowania, ekonomii, wstrzemięźliwości. Głosy takie rozlegają się stale; spotykamy je we wspomnianym już podręczniku z r. 1858 i słynnej książce Coquelina z r. 1894. Ale w Polsce jeszcze w r. 1898 padają sarkastyczne uwagi o szkole „powściągliwej czyli Koźmianowskiej".

---

* „studiowanie człowieka we wszelkich warunkach życiowych i na wszystkich szczeblach społecznych... studiowanie historii... studiowanie języka..." — L. E. Lelion-Damiens, *Le bréviaire des comédiens, publié en 1858*, cyt. wg. wyd. z r. 1883.

* „Precz z rękami! Zarysujcie postać przy pomocy oczu, ust, nozdrzy, poruszania głowy." — ib.

* na trzy czwarte

* ruchy ramion

* „Widownia wierzy zawsze w miłość kochanka, gdy przedmiot tej miłości jest uroczy, ale hołdy składane brzydkiej kobiecie wywołują chybiony efekt." — ib.

Praktyka aktorska długo jeszcze miała być inna: wystarczy przestudiować ryciny z tych lat. Jeszcze w latach 1849—1850 i nawet późniejszych pełno patetycznych *attitudes:** przegięcie kibici w melodramatycznym zemdleniu, czołganie się na kolanach, groźne wyciągnięcie ręki z wskazującym palcem utkwionym w przeciwniku. W takiej pozie zastyga jeszcze Rachel w *Adrienne Lecouvreur* w r. 1849. Interesujący zestaw tych *attitudes* spotkamy jeszcze w książce A. Trapszy z r. 1899: „Ręka przed piersią z jednym palcem ukazującym przedstawia nakaz, ostrzeżenie lub zagrożenie [...] Ręka zaś wyciągnięta z palcem wskazującym wyobraża nakaz energiczny, z wytknięciem osoby, przedmiotu lub miejsca, gdzie działanie ma być zwrócone." *

Z gestyką wiąże się ściśle kostium i rekwizyt. Wyraźna już u autorów podręczników świadomość uzależnienia gestyki np. od kostiumu, zwłaszcza historycznego. Ogromną wagę przywiązuje też teatr ówczesny do rekwizytu; rekwizyt ma (tanim kosztem!) poręczać prawdę epoki, ma imitować życie, zatrudniać ręce postaci. Panienki wyszywają więc na tamburynach, damy na balu nie wypuszczają z rąk wachlarza czy karnecika. Rękawiczki, laska, cylinder wkraczają odtąd na scenę. Ludzie piszą listy, palą fajki, czytają gazety. Kobiety płaczą z chustką przy oczach.

Gdy do tych wszystkich konwencji przyłożymy wysokie komedie Norwida — doznajemy lekkiego zażenowania. Tak jest! Wszystko się zgadza! Tak samo scena pudełkowa, salon pięknie umeblowany, recepcja i bal, szczegółowo zapisana gra spojrzeń, zawsze ukochana kobieta jest wyjątkowo piękna, z gestyką wiążą się podobne rekwizyty...

Więc wypadnie zakończyć wnioskiem o całkowitym posłuszeństwie Norwida wobec konwencji współczesnej?

Zanim podpiszemy ten wniosek, spójrzmy na stosunek poety do tych konwencji. Istotnie — sytuacja na pozór banalna: maskarada, wizyty wielbicieli, balik dla panienek, scena „u wód". Ileż jednak ironii w stosunku do tych sytuacji i jaki z nich użytek! Bal maskowy staje się wielką metaforą, „maskaradą żywota"; sztywny rytm kolejnych wizyt w *Palmyrze* odsłania przerażający, tępy mechanizm życia społecznego, o którym mówi wiersz *W pamiętniku:* „Tam uczuć nie ma, tylko ich sprężyny." Wreszcie balik pensjonarski w *Pierścieniu* — ironiczną, zgrzytliwą wolą poety — doprowadza do wstrząsającej sceny straszliwego poniżenia człowieka.

Wielka dama jest istotnie piękną kobietą: dobrze też umie tą pięknością operować — i niszczyć ludzi. Jej piękność jest złą, destruktywną siłą. Kto wie zresztą, jaki w tej formule: „piękna dama", udział jej bogactwa,

---

* póz

* *Podręcznik sztuki dramatycznej dla aktorów i amatorów*, Kraków 1899 r.

sztuki, wspaniałych strojów, po prostu wyniesienia społecznego? Widzimy ją przecież nieraz na tle jej towarzyszki, kobiety społecznie niżej stojącej. Zresztą w pojedynku z Magdaleną piękna kobieta przegrywa na rzecz na pewno mniej efektownej rywalki. Jest w tym świadomy sprzeciw wobec konwencji, nie zaś posłuszeństwo. Zdecydowanie też odrzuci Norwid obowiązujące wówczas *emploi*, określane fachowo jako *jeune premiére*. „Pierwsza naiwna" nigdy się w komediach jego nie zjawi, wiemy dobrze — na podstawie różnych wypowiedzi — dlaczego.

Bunt przeciw konwencji uwydatni się jeszcze wyraziściej w ujęciu męskich partnerów. Zraniony miłością artysta nie ma nic wspólnego z „amantem" (*jeune premier*) — ani z jego „męskimi" zaletami. Najjaskrawszym przykładem jest Mak-Yks; niezręczny, nieefektowny, popychany przez Durejkową; pozostawiony na chwilę sam — chwyta ciastka. Trudno o sytuację i gestykę bardziej sprzeczne z konwencją!

Z ripostą w stosunku do Hrabiny łączy on gest pospolity: szuka kapelusza, zamiast przyłożyć rękę do serca i patrzeć w oczy ukochanej. Uchyla tę konwencję Norwid także i w stosunku do innych postaci: usuwa rodziców panny, ciotki i wujaszków. Zburzenie tradycyjnych układów postaci będzie miało oczywiste konsekwencje także i w zakresie gestyki.

Rekwizyty w komediach Norwida pospolite, to prawda. Ale użytek niepospolity!

Komedie Norwida nie mieszczą się więc w konwencji współczesnej. Przekraczają tę konwencję we wszystkich wymiarach i kierunkach: bogactwem pomysłów scenicznych, bogactwem znaczeń, użytkiem dramatycznym z gestu czy rekwizytu, przede wszystkim zaś stopniem świadomości — dystansem poetyckim, który przeobraża się w ironiczny grymas. [...]

U Norwida możemy się doczytać nie tylko określonej koncepcji dramatu, ale i wielkiej świadomości teatralnej. Nieprzypadkowo padają w związku z teatrem słowa: rzemiosło, metoda, sztuka. Określają one — w rozmowie Jerzego z Gotardem * — zasób wiedzy i doświadczenia aktorskiego, naukę teatru. Otóż sztuka teatru wchodzi dość wcześnie w orbitę zainteresowań, przemyśleń — i programu estetycznego Norwida.

Bardzo wiele wypowiedzi pozwala nam ten program zrozumieć: rozważania w pismach estetycznych, takich jak *Białe kwiaty* czy *O sztuce*, rozmowy w dramatach (*Aktor*), urywki poematów (*Rzeczywistość*), różne drobne nieraz aluzje... Jest to materiał, z którego może i powinno wyrosnąć osobne studium. Przekona nas ono, jak świadomy i programowy był protest Norwida przeciw epigońskiemu teatrowi romantycznemu, melodramatom bulwarowym; przeciw „okropności", przeciw nieporozumieniom r e a l i z m u w teatrze. Ono wreszcie pozwoli związać twórczość teatralną poety z jego programem i teatrem współczesnym.

Poeta dostrzegał puste miejsce we współczesnej kulturze europejskiej: brak prawdziwego dramatu. Chyba wolno dopowiedzieć: także i brak teatru. Wzywał swoich rodaków do pracy. Osobistym wkładem chciał powiększyć udział swej ojczyzny w cywilizacji świata. „Ciąg scenicznych gestów" wyprowadza poza rampę ku tak odległym perspektywom.

(Tytuł fragmentu rozprawy J. Sławińskiej od nas.)

C. Norwid, Kapitalista
Karykatura piórkiem. Była własnością Władysława Mickiewicza, syna Adama

* W komedii *Aktor* (Przypisy autorki i nasze)

„Narodowy artysta organizuje wyobraźnię jak, na przykład, polityk narodowy organizuje siły stanu"... — postulował Norwid w *Promethidionie*. — „W normalnym stanie rzeczy służy ku temu najlepiej dobrze prowadzony TEATR" — uzupełnił swą tezę w liście do Rządu Narodowego po powstaniu narodowym 1863 roku.

Sam zaś Norwid miał wyobraźnię — rzec można — teatralną. Nawet jego wiersze liryczne dramatyzują się i dzieją. W twórczości poetyckiej i w listach prywatnych sięga jakże często po porównania z życia teatru. Dla Norwida, gdy „rzeczywiste, potoczne i naturalne życie wynaturzonym tylko fałszem" się staje, wówczas „sztuka equacją (wyrównaniem) jest postępu, postępu nawet moralnego". Odwołuje się do przykładu z *Hamleta:* „Kiedy albowiem cały obyczaj familijny i powszednia jego rzeczywistość brudną stały się maską, wtedy maska teatru zamieniła się tylko w rzeczywistość, nieskończenie godniejszą wyboru i pierwszeństwa. Przyjęła nawet siłę akcji i jakoby prawdą stała się".* Programowe zadania sztuki teatru łączył Norwid z dużą znajomością rzemiosła teatralnego i postulatami nowatorstwa formy. Program i wskazania teoretyczne wspierała praktyka dramaturga.

Chciał być grany na ojczystej scenie. Zachowały się w papierach po Norwidzie dokumenty świadczące, że usiłował zainteresować teatr warszawski i lwowski *Aktorem*. Prezes ówczesnej dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych A. Hauke podpisał list do poety, by przysłał sztukę, a dyrektor A. Miłaszewski przyznawał, że będzie rzeczą słuszną, by „komediodramat pod tytułem *Aktor* na scenie lwowskiej przedstawiony był". I więcej, dotąd, nic na ten temat nie wiemy. Rękopis *Aktora*, nie pełny, dochował się gdzie indziej.

Pierścień wielkiej damy wysłał Norwid w roku 1872 na krakowski konkurs dramatyczny. Sąd konkursowy, w którym zasiadali: Anczyc, Belcikowski, Estreicher, Kłobukowski, Koźmian, Mann, Szukiewicz, Witte, Zamoyski, nie przeznaczył tego utworu nawet do wspólnego czytania. To również jury niewątpliwie ma poeta na myśli, gdy latem roku 1874 w liście do Bron. Zaleskiego notuje: „Nagradzać tylko ci umieją i mają prawo, którzy o d d a j ą sprawiedliwość. A to trudna jest nauka."

Rękopis *Pierścienia* zaginął. Utwór długie lata był zupełnie nieznany. Dopiero w latach trzydziestych prof. Ignacy Chrzanowski w papierach po Teofilu Lenartowiczu odnalazł inny rękopis *Pierścienia*, powierzony przyjacielowi przez Norwida do wydrukowania czy wystawienia.

Nie dane więc było Norwidowi sprawdzić się na scenie wtedy, gdy jego dramaturgia była — jak mówi Parandowski — „świeża i gorąca od żaru swojej chwili dziejowej". Nawet w druku ujrzał tylko drobiazg komediowy *Auto-da-fé* (1859) oraz „monologię" *Zwolon* (1851), o którym we wstępie pisał, że takiego „różnogłosego dotąd monologu na żadnej jeszcze scenie nie widziano." *Zwolon* był przez krytykę prześmiewany. Julian Klaczko, chwaląc jeden z wierszy Lenartowicza, wybrzydzał złośliwie: „To prawdziwy fenomen w czasach, które tylko wydają *Promethidiony, Zwolony* i inne androny." (Patrz autokarykatura Norwida na str. 16.)

Gorzkie i bolesne były teatralne doświadczenia Norwida.

Pierwszym człowiekiem teatru, który poważnie zainteresował się jego dramaturgią był Stanisław Wyspiański. Poznał poetę z lipskiego, Brockhausa, wydania *Poezji* (z r. 1863), wśród których znajdował się dramat *Krakus*, oraz z publikacji Miriama-Przesmyckiego w „Chimerze", gdzie w roku 1904 ukazała się tragedia *Kleopatra*. „Po parku Norwid z nami chodzi" — zanotował w raptularzu Wyspiański o rozmowach z Miriamem w Krakowie we wrześniu tegoż roku. A gdy w kilka miesięcy później przygotowywał się do objęcia dyrekcji teatru krakowskiego i planował repertuar oraz jego inscenizacje, obok Szekspira (m. in. *Król Lear*) i *Irydiona* Krasińskiego, szczególnie zainteresowała go Norwidowa *Kleopatra*, która, wedle świadectwa W. Feldmana, miała inaugurować teatr Wyspiańskiego. Zachował się zarys pomysłu układu tekstu i inscenizacji *Kleopatry*, studiowanej 19 kwietnia 1905 r.

I to przymierze artystyczne Wyspiańskiego z Norwidem nie spełniło się.

Debiut teatralny Norwida odbył się w Teatrze Miejskim w Krakowie w dwadzieścia pięć lat po jego śmierci. Ludwik Solski wystawił *Krakusa, księcia nieznanego* w reżyserii Józefa Sosnowskiego, w dekoracjach Franciszka Siedleckiego, z muzyką Bolesława Raczyńskiego. Premiera odbyła się 6 czerwca 1908 roku. Były jeszcze tylko dwa powtórzenia, o co Feldmanowska „Krytyka" miała pretensje do teatru, że nie umie kształtować publiczności. Ze szczupłych prasowych uwag na temat samej inscenizacji, a zwłaszcza z recenzji A. E. Balickiego na łamach „Przeglądu Polskiego" wynika, że przedstawienie miało „styl" ówczesnej konwencji grania dramatów Wyspiańskiego. Nic dziwnego, skoro wszyscy główni realizatorzy Norwida byli bliskimi współpracownikami lub wyznawcami autora *Wyzwolenia*. W obsadzie aktorskiej m. in. byli: L. Bończa, S. Stanisławski, A. Mielewski, J. Sosnowski, M. Jed-

* Cytaty z rozprawy: *O sztuce (dla Polaków)*

nowski, M. Węgrzyn, J. Węgrzyn i późniejszy reżyser Teatru Polskiego K. Borowski.

Pierwszą w Warszawie prezentacją Norwida był pokaz Szkoły Aplikacyjnej przy Warszawskich Teatrach Rządowych, na którym we wrześniu 1908 roku wykonano *Noc tysięczną drugą*, komedię w jednym akcie dedykowaną „najbliższej nierodzonej" — Marii Trembickiej.

Naprożno choćby Bolesław Leśmian, w recenzjach teatralnych sprzed pięćdziesięciu blisko laty, domagał się grania przez czołowe sceny warszawskie Norwida. „O, gdyby Słowacki, Wyspiański lub Norwid doczekali się kiedykolwiek takiego zrozumienia, takiej śmiałości i samodzielności twórczej, takiego odgłosu i oddźwięku w duszach!" — jak przedstawienia sztuki... Zapolskiej.

Dopiero Teatr Praski w Warszawie 7 maja 1916 roku zagrał *Noc tysięczną drugą* w reżyserii K. Tatarkiewicza. To więc przedstawienie można uznać za pierwszą warszawską premierę Norwida, graną przez zespół zawodowy.

Fragmenty *Zwolona* pokazała 21 marca 1925 roku warszawska Szkoła Dramatyczna w reżyserii W. Radulskiego.

Warszawska „Placówka Żywego Słowa" 5 października 1928 roku wystąpiła z premierą *Wandy* w reżyserii J. Górskiej i M. Szpakiewicza, w dekoracjach J. i K. Golusów. Wandę grała Z. Małynicz, a spośród dzisiejszych aktorów Teatru Polskiego brali w tym przedstawieniu jeszcze udział J. Ciecierski i K. Dejunowicz. „Placówka Żywego Słowa" jako „scena robotnicza" mieściła się w sali Domu Kolejarza (dzisiejsze „Ateneum"). Boy-Żeleński w recenzji drukowanej w „Kurierze Porannym" z entuzjazmem pisał o ambicjach artystycznych „teatrów robotniczych". Ambicje te „muszą mieć swoje głębokie przyczyny i źródła. Istnieją *snadź*, sam mi się nasunął pod pióro ten miriamowski ozdobnik — pisze Boy — jakieś tajemne nici między robotnikiem polskim a najbardziej wysokim pojęciem sztuki, jest jakaś uparta, perwersyjna niemal *grandezza*, z jaką teatr robotniczy raz po raz wyręcza nasze teatry oficjalne w ich zadaniach". O Norwida scenach dramatycznych *Wandy* mówi Boy, że „są klejnotem słowa".

W roku 1933, w pięćdziesiątą rocznicę śmierci poety, skróconą *Kleopatrę* nadało Polskie Radio, z udziałem: M. Modzelewskiej i S. Jaracza. We Lwowie 19 grudnia 1933 roku zrealizował *Kleopatrę* Wilam Horzyca w swoim układzie tekstu, w reżyserii K. Tatarkiewicza, w scenografii Andrzeja Pronaszki. Rolę tytułową grała I. Eichlerówna, Cezara — T. Białoszczyński, Antoniusza — W. Krasnowiecki, Hera — S. Jaśkiewicz.

W tymże roku jubileuszowym ukazał się drukiem odnaleziony rękopis *Pierścienia wielkiej damy*. Wydał go Miriam-Przesmycki. Utwór wywołał poważniejsze zainteresowanie i ciekawe sądy, choć często dyskusyjne. Tadeusz Sinko w rozprawie (drukowanej w „Przeglądzie Współczesnym" w roku 1934) zalicza *Pierścień* do komedii romantycznej typu mussetowskiego. „Zdobyczą komedii romantycznej była zdobycz treściowa, polegająca nie tylko na oparciu jej o przeżycia osobiste (to było już u Moliera), ale na kształtowaniu osób komedii na obraz i podobieństwo samego poety, na wypowiadaniu przez ich usta nie tylko poglądów, ale i uczuć osobistych twórcy." W *Pierścieniu* — pisze dalej Sinko — „teatr polski otrzymuje brylant o dziwnie misternym szlifie. Tu Norwid wyspowiadał się najotwarciej ze swego »urazu psychicznego« a w tej spowiedzi odtworzył doskonale tragikomedię biednego poety zakochanego w wielkiej damie".

Zdaniem Sinki, obok takiego „klejnotu" teatru polskiego" jak *Fantazy* Słowackiego „staje teraz godnie *Pierścień* Norwida, który wreszcie otworzy mu sceny, niepomyślne dotąd dla *Kleopatry*, a zamknięte dla *Wandy* i *Krakusa*".

Prapremierę *Pierścienia wielkiej damy* w sześćdziesiąt cztery lata po jego napisaniu dała „Reduta" w Warszawie w tzw. „katakumbach" (sale w podziemiu gmachu dzisiejszego CRZZ przy ul. Kopernika) dn. 26 marca 1936 roku. Jak głosił afisz, praca nad *Pierścieniem* była zespołowa pod kierunkiem M. Limanowskiego i J. Osterwy (synteza i analiza). Urządzenie wnętrza — St. Rzecki, kierownictwo pracy — Z. Mysłakowska, tekst i budowa wiersza — K. Jeżewska, portret Hrabiny Harrys (a właściwie M. Brydzińskiej — hr. Potockiej) — J. Tyszkiewicz.

Obsadę aktorską stanowili: Hr. Harrys — M. Brydzińska-Potocka (później B. Zielińska), Magdalena — H. Parysiewicz i H. Bełkowska, Szeliga — J. Osterwa, Mak-Yks — K. Wilamowski, Klementyna — L. Lubicz-Rawicka, Durejko — L. Wołłejko, Salome — A. Rostkowska, Majster ogni sztucznych — J. Cornobis, Komisarz policji — H. Modrzewski, Stary sługa — A. Thiel, Nowy sługa — W. Mrozowski, Służąca — M. d'Alphonse, Goście — M. Bay-Rydzewski, B. Oranowski, Panienka z pensji — R. Birtusówna.

Przedstawienie wywołało liczne, ale bardzo rozbieżne oceny, od szyderczych do entuzjastycznych. Dokładną bibliografię recenzji znajdzie nasz Czytelnik w pracy Zdzisława Jastrzębskiego *Sceniczne dzieje Norwida*, „Pamiętnik Teatralny", z 2, r. 1960; tamże informacje o pozawarszawskich przedstawieniach utworów Norwida. Interesujące wspomnienie K. Wilamowskiego, charakteryzujące styl przedstawienia i metody pracy „Reduty", drukował „Teatr" nr 18 z 1958 r. — Tu przytaczamy przykładowo końcowy fragment artykułu Kazimierza Wyki z „Gazety Polskiej" (z 13.VI.1936), w którym m. in. przeprowadził tezę, że zagadnieniem,

jakie pragnął Norwid rozwiązać w tej *haute-comédie*, jest „sprawa kobiecości, kobiety prawdziwej, żyjącej śmiałym życiem uczuć". Inny problem utworu — to wyrażona przez Mak-Yksa „stała u Norwida skarga na bezkierunkowość i bezcelowość epoki". Kończy Wyka artykuł uwagami:

„*Pierścień wielkiej damy*, aczkolwiek najbardziej sceniczny z dramatów Norwida, jest trudny do zagrania. Nie ma w nim ani jednej sceny, która by się sama zagrała. W której wystarczy wybałakać kwestię, a już coś się na scenie stało. Dramat wymaga, by aktor naprawdę głęboko rozumiał i czuł, co oznaczają jego słowa, bo żadne zderzanie się słów z powiedzeniami drugich postaci mu nie stworzy; z drugiej zaś strony konieczne jest bardzo świadome i ustawiczne współgranie zespołu, inaczej bowiem będzie się plątać po scenie szereg obcych sobie osób. Kto, jak piszący, miał sposobność obserwować pracę Juliusza Osterwy nad przygotowaniem *Pierścienia*, mógł ocenić, jak doskonale Osterwa wszedł w intencje Norwida, te dwie zasadnicze cechy dramatu usilnie wpajając zespołowi. Postacie w jego reżyserii żyją własnym życiem a jednocześnie uwikłane są w misterną siatkę współgrania, zainteresowania ze strony reszty zespołu. Dla miłośnika Norwida był to widok wzruszający i oby podobnie zagrany *Pierścień wielkiej damy* przysporzył Norwidowi miłośników, z żywym dziełem obcujących, a nie na wiarę badaczy powtarzających, że był to prawdziwy mistrz wiersza i sceny polskiej."

Horzyca, przeszedłszy ze Lwowa do dyrekcji Teatru Narodowego i Nowego w Warszawie, wystawił 4 lutego 1939 roku na scenie Teatru Nowego jednoaktową *Miłość czystą u kąpieli morskiej* we własnej inscenizacji (ze względu na brak oficjalnych „kwalifikacji" reżyserskich Horzycy na afiszu widniało nazwisko Al. Zelwerowicza jako reżysera), rozplanowanie sceny i dekoracje A. Pronaszki, muzyka H. Gadomskiego.

Następny w Warszawie Norwid — to dopiero rok 1959, ostatnia praca inscenizacyjno-reżyserska Wilama Horzycy z pośmiertną, w dn. 14 marca 1959 roku, premierą fantazji dramatycznej *Za kulisami*, poprzedzonej *Miłością czystą u kąpieli morskiej*. Opracowanie i reżyseria Horzycy, scenografia: J. Przeradzka i Al. Jędrzejewicz, muzyka: A. Bloch. Było to powtórzenie Horzycowego opracowania *Za kulisami* i *Tyrteja* zrealizowanego po raz pierwszy 21 grudnia 1946 roku w Toruniu.

Jako „próbę generalną" niezrealizowanego publicznie spektaklu, a przygotowywanego przez „Scenę 58" dla Telewizji, można było 4 maja 1959 roku zobaczyć w Warszawie *Aktora, Noc tysięczną drugą* i *Miłość czystą u kąpieli morskiej* w reżyserii B. Jędrzejowskiej i w scenografii Z. Pietrusińskiej. Z aktorów naszego Teatru w tej imprezie brali udział: K. Dejunowicz (Ba-

Pierścień wielkiej damy, wystawiony w r. 1936 w „Reducie", Warszawa. Reżyseria zespołowa pod kier. M. Limanowskiego i J. Osterwy. Urządzenie wnętrza — St. Rzecki. Na fot. akt III

ron) i T. Jastrzębowski (Chłopiec) w *Aktorze;* K. Dejunowicz (Lucio) w *Nocy 1002* i T. Jastrzębowski (Erazm) w *Miłości czystej.*

Aktora, wystawionego w charakterze prapremiery przez Teatr Wybrzeże w Gdyni 20 grudnia 1959 roku, w reżyserii T. Żukowskiej i w scenografii J. Banucha, oglądała Warszawa w lutym następnego roku w czasie występów tego teatru w sali prób Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy.

Drugą z kolei realizacją *Pierścienia wielkiej damy* była dopiero premiera w Teatrze im. S. Żeromskiego, Kielce—Radom, 9 stycznia 1958 roku w reżyserii Olgi Koszutskiej, scenografii M. Gostyńskiego, z muzyką M. Niziurskiego.

Reżyserka odrzuciła „biograficzny" stosunek do utworu i rozważania, w jaki sposób w głównych postaciach i w rozwiązaniu utworu przejawia się prawda przeżyć i przemyśleń Norwida (Mak-Yks i Szeliga) do Marii Kalergis (Hrabina) i Marii Trembickiej (Magdalena). Ześrodkowała swą uwagę na samodzielnym życiu postaci, które — jak to w rozmowie z podpisanym określiła — pomiędzy nadzieją a zwątpieniem, miłością i cierpieniem, poezją i konwenansem, w ciasnocie zaścianka szukają swojej drogi do szczęścia, do prawdziwych, głębokich, ludzkich uczuć, do prawdy życia, szukają swego miejsca na ziemi, tak jak każdy człowiek na przestrzeni dziejów, tak jak każdy z nas. Tym ludziom z utworu Norwida dawała reżyserka, wraz z zespołem aktorskim, własny wykonawców kształt sceniczny, własną wykonawców prawdę i życie.

Przedstawienie cieszyło się olbrzymim powodzeniem. Grane było w Kielcach i Radomiu około stu razy. Zdobyło też sympatię i pozytywne oceny recenzentów, zwłaszcza dla oryginalnej formy poetyckiej całości. Przedstawienie przekazało widzowi ludzkie bardzo sprawy bohaterów i piękno Norwidowej poezji. Wzruszało masowego widza.

Fragmenty z *Pierścienia* włączone były do wieczoru Norwida opracowanego pt. *Dialogi miłości* przez M. Kotlarczyka w krakowskim Teatrze Rapsodycznym w roku 1947, a powtórzonego w zmienionej nieco wersji w listopadzie 1960 roku w inscenizacji M. Kotlarczyka, scenografii M. Garlickiego, z muzyką Z. Jeżewskiego, plastyką ruchu Z. Pieńkowskiego.

Podjęta przez nas praca nad *Pierścieniem wielkiej damy* będzie trzecią dopiero realizacją teatralną tego utworu, a pierwszą próbą wprowadzenia Norwida do programu działalności Teatru Polskiego.

Tragizm polskiej kultury teatralnej polega na tym, że podstawowe jej dzieła sceniczne — z wyjątkiem znacznej części pisarstwa Fredry i Wyspiańskiego — nie były realizowane w epoce ich powstania, że — jako utwory literatury — nie sprawdziły się wówczas scenicznie, a tym samym nie odegrały najwłaściwszej dla

Pierścień wielkiej damy w „Reducie", r. 1936. Maria Brydzińska w roli Hrabiny Harrys

Pierścień wielkiej damy w „Reducie", r. 1936. Juliusz Osterwa w roli Grafa Szeligi

siebie roli zdrowego kształtowania i nawarstwiania zjawisk sztuki teatru. Stąd trudności dla ludzi teatru, gdy teksty lepiej znane ogółowi z lektury niż ze sceny, teksty pisane w innej konwencji chcą wyrazić w nowej epoce i w nowej formie, bez możności odesłania widza (a także i siebie) do doświadczeń poprzednich, które się wykorzystuje, uzupełnia, nadbudowuje lub z którymi ostro się polemizuje. Trudności te w polskiej kulturze trwają nadal, bo dzieła polskiej twórczości teatralnej nie są częstą pożywką problemową i materiałem artystycznych poszukiwań i dokonań teatrów naszego kraju.

Stąd szczególne troski i niepokoje przy pracy nad Norwidem, którym się zająć trzeba.

Jeżeli byłoby nonsensem, w imię fałszywej wierności autorowi, uzupełnianie i sprawdzanie w teatrze rozpoczynających się dopiero badań nad jego teatralnymi walorami przez archaiczne odtwarzanie „woli" poety; jeżeli stylistyka romantycznego teatru monumentalnego Schillera i Horzycy nie jest właściwa dla piekielnie ironicznej dramaturgii Norwida; jeżeli należy przeciwstawić się sądom o „mussetowskim" charakterze jego *Pierścienia*, jak i polemizować z „legendarnym" już, bo „pionierskim" przedstawienim Osterwy charakterystycznym dla werystycznej, psychologiczno-obyczajowej konwencji „Reduty" nie wartościującej zagadnień w spektaklu i nie dającej uogólnień czy metafor; jeżeli chce się być uczciwie i mądrze wiernym Norwidowi a równocześnie związać go emocjonalnie z młodym zwłaszcza pokoleniem „odbiorców", dla których jest lub może być odkrywczą niespodzianką, bo zjawiskiem bliskim, dzięki mądrej a ludzkiej dociekliwości, drążenia zagadek i konfliktów wewnętrznych człowieka, dzięki ironicznemu dystansowi i paradoksom, artystycznym propozycjom formalnym — należało powierzyć bezpośrednią pracę nad premierą ambicjom i pasji młodych i najmłodszych. Ich odszukanie siebie w Norwidzie — będzie czymś dla Norwida najcenniejszym. Dla instytucji Teatru również.

Najważniejszym dziś — po Miriamie-Przesmyckim — znawcą, odkrywcą twórczości Norwida i jego edytorem jest historyk literatury, badacz kultury Warszawy i eseista Juliusz W. Gomulicki, syn zasłużonego dla Warszawy poety oraz miłośnika jej zabytków i obyczajowości, jednego z pierwszych badaczy Norwida. Gomulicki przygotowuje m. in. rozprawkę o tragizmie *Pierścienia* i jego walorach literackich i teatralnych. W życzliwych i z pasją przez Gomulickiego z kierownictwem Teatru i reżyserem prowadzonych rozmowach poszerzaliśmy swą wiedzę i sprawdzali nasze teatralne „odczytanie" utworu. Prawdomówność każe zaznaczyć, że w niektórych punktach jesteśmy polemistami.

(swb)

Pierścień wielkiej damy wystawiony w r. 1958 w Teatrze im. S. Żeromskiego, Kielce—Radom. Reżyseria — O. Koszutska, scenografia — M. Gostyński, muzyka — M. Niziurski. Na fot. górnej — akt I: Maks-Yks — S. Niwiński; na fot. dolnej — akt III

Fot. F. Myszkowski

Kazimierz Braun:

NIEKTÓRE PROBLEMY FORMALNE «PIERŚCIENIA WIELKIEJ DAMY»

Spory wokół dramaturgii Norwida zaczynają się od kontrowersji: czy dramaty Norwida należy traktować jako utwory literackie, a w konsekwencji realizacyjnej próbować szukać form recytacyjnych, czy jako utwory teatralne, które w realizacji oparte są na wydobyciu akcji, na rozgrywaniu zdarzeń scenicznych. Najuczciwiej jest oddać najpierw głos autorowi.

Norwid niejednokrotnie wypowiadał się w sprawie „teatralności" lub „literackości" dramatu. We wstępie do *Pierścienia wielkiej damy* napisał: „Zda mi się, że idzie dziś o dzieła dramatyczne, które by nie mniejszy dla osobnego c z y t a n i a jak i dla gry s c e n i c z n e j przedstawiały interes"; poniżej zaś tytułu *Kleopatry*: „Tragedia historyczna ściśle w równi do grania jako i do odczytów napisana: z uwydatnieniem gestów dramatycznych i onych ciągu." Te dwie wypowiedzi, a także szereg innych wskazują, że zdaniem autora tekst jego dramatów zawiera wartości dwojakiego typu: literackie i teatralne, dwojakiego typu elementy: po pierwsze elementy literackie, to jest takie, które myśl autora przekażą czytelnikowi, pozwolą myśl odczytać, p r z e k a ż ą m y ś l ś r o d k a m i l i t e r a c k i m i, myśl autora będzie napisana — powiedziana; po wtóre elementy teatralne, to znaczy takie, które myśl autora przekażą widzowi teatralnemu, pozwolą myśl rozegrać, p r z e k a ż ą m y ś l ś r o d k a m i t e a t r a l n y m i, myśl autora wyniknie z rozegranych na scenie zdarzeń. Stwierdzenie „ściśle w równi do grania, jak i do odczytów" nie określa zapewne procentowej zawartości elementów literackich i teatralnych utworu, ale wskazuje, że zarówno z zagrania, jak i z odczytania dramatu wyniknie jedna i ta sama myśl. Nie byłoby w tym nic zastanawiającego i zdanie takie odnosiłoby się do każdego dramatu o pewnych wartościach literackich, gdyby wyróżnienie przez Norwida dwóch nurtów, dwóch zespołów środków wyrazowych w dramacie było roboczym tylko lub analitycznym rozdziałem elementów — praktycznie nierozdzielnie związanych. Jest zaś odwrotnie. Norwid zwraca uwagę na fakt, że w jego dramatach środki wyrazowe, literackie i teatralne, nurty literacki i teatralny są częstokroć rozdzielone, niekiedy biegną oddzielnie. Inne więc wartości artystyczne okaże dramat Norwida czytany lub słuchany — a inne rozegrany

na scenie. W każdym dramacie posiadającym wartości literackie, siłą nośną dla tych wartości jest akcja. W dramatach Norwida nie wszystkie wartości literackie ożywione są teatralną akcją. Wielu zdaniom daleko jest do zdarzeń. To pierwsze znamię specyfiki dramaturgii Norwida i pierwsza trudność. Bo przecież tylko te słowa, które zostały na scenie powiedziane w scenicznym zdarzeniu, są w ogóle naprawdę słyszalne dla widza. Teatr musi wyszukiwać najstaranniej tę odległą od słów akcję, zrekonstruować lub zgoła zbudować teatralne zdarzenia; poprzez rozegranie ich przekazać widzom myśli autora.

Spory ludzi teatru, których zainteresował teatralny nurt dramaturgii Norwida, ogniskują się wokół dwóch pytań. Pytanie pierwsze dotyczy kwalifikacji stylistycznej dramaturgii Norwida; kwalifikacji stylistycznej poszczególnych jego dramatów. Pytanie drugie, pochodne od pierwszego: jakie teatralne środki wyrazowe właściwe są poszczególnym dramatom Norwida. Rzecz jasna, odpowiedź na drugie pytanie zależna jest od stanowiska w sprawie pierwszej; a także zmienna historycznie, pytamy bowiem zawsze: jakie teatralne środki wyrazowe właściwe są Norwidowi d z i s i a j, w tej, a nie innej chwili historii teatru. Na oba te pytania dotychczasowe realizacje Norwida odpowiadały w sposób różny. Wilam Horzyca, będąc tu zgodny z Leonem Schillerem (jak wskazują niektóre wypowiedzi tego ostatniego) kwalifikował dramaty Norwida do romantycznego nurtu polskiego teatru monumentalnego, wizyjnego. Swoje tezy wyłożył praktycznie w realizacjach *Za kulisami* i *Kleopatry*, a teoretycznie w „Teatrze" nr 4—5, 1947. Wizyjna, monumentalna koncepcja Horzycy, kładąca przy tym nacisk na tekst, a nie na akcję, w realizacjach scenicznych w pełni nie przekonała. Argumenty przeciw wizyjnemu traktowaniu dramaturgii Norwida próbowałem zgromadzić w „Teatrze" nr 1, 1961. Horzycy realizacje *Miłości czystej* z braku materiału nie były „wizyjne", jednak konsekwentnie w jego ujęciu były zdecydowanie nierealistyczne.

Na drugim biegunie interpretacji dramaturgii Norwida stanął Juliusz Osterwa, odczytując *Pierścień wielkiej damy* jako dramat antyromantyczny, realistyczny. Używając słowa „realizm" rezygnuje się zawsze z precyzji, słowo to bowiem było i jest interpretowane różnorako. Uściślenie, konieczne jednak, wypływa tu po pierwsze z opozycji: wizyjność, fantastyka — realizm; po drugie opisując fakturę *Pierścienia wielkiej damy* wymienimy elementy, które uznajemy za „realne": socjologiczne określenie środowiska i poszczególnych postaci, wskazywanie w scenariuszu na realne rekwizyty, realistyczne opisy wnętrz, potoczne, „życiowe" działania i czynności wpisane w tekst lub opisane w didaskaliach autorskich, zachowanie realnych następstw czasu działania się kolejnych zdarzeń, wreszcie realistyczny rysunek psychologiczny postaci. Na podstawie tych danych J. Osterwa uznał *Pierścień* za utwór realistyczny. A reżyserując go zastosował środki naturalistyczne. Środki te okazały się jednak anachroniczne, a równocześnie nie były dość „nośne", nie otworzyły całej sztuki.

Przyjmując ogólną trafność antyromantycznej, realistycznej kwalifikacji *Pierścienia*, a dwojakie doświadczenia norwidowskie mistrzów teatru polskiego traktując jako przestrogę, rozumiemy, że z arsenału teatru realistycznego należy wydobyć dla *Pierścienia* środki, które nie podporządkują go takim czy innym używanym konwencjom realistycznym, lecz wydobędą specyfikę i osobność realizmu norwidowskiego. Niektóre elementy tego realizmu to: rozgrywanie działań w szczególnie silnym oparciu o rekwizyt, wyostrzanie tekstu „znaczącymi" czynnościami i sytuacjami (Norwidowski „ciąg gestów"), nacisk na konkretność najbliższego otoczenia aktora — rekwizyt, pokarm, mebel, przy równoczesnym zatarciu konturów otoczenia dalszego, co służyć ma uogólnieniu ponadnarodowemu i ponadczasowemu. Na przykład bardzo konkretnie nazwaną i opisaną willę Hrabiny Harrys ustawia Norwid „w XIX wieku" gdzieś w Europie. Celowo akcentuje jedne realia a zaciera drugie.

Całą sztukę cechuje oscylacja, wzajemne przenikanie się i kontrastowanie ostrego i brutalnego nawet konkretu (Durejkowie!) z uogólnieniem, niedopowiedzeniem i symbolem; efektów komediowych z dramatycznymi — tragicznymi (akcentowany przez Norwida związek jego tragedii z tragedią starożytną w jej aspekcie, jak mówi: „świętym, budującym, religijnym", jest zapewne kluczem do teatralnego odczytania sceny przemiany Hrabiny w finale sztuki). Sam Norwid nazywał *Pierścień* to „wysoką komedią", to „białą tragedią", zdając sobie dobrze sprawę ze złożoności swego dzieła. I dlatego może wyczuwamy bliskość *Pierścienia* z podobnie złożonym rodzajem dramatycznym, znanym nam z najnowszych lektur i widowisk, który określa się np. jako „komedie tragiczne".

Jakiejkolwiek nie przydać *Pierścieniowi* nazwy decydująca jest obecność w nim dwu zasadniczych, kontrastowych żywiołów. Na ich walce oparta jest konstrukcja tego dramatu.

P. S. Stanisław Kolbuszewski ubolewał kiedyś, że Norwid ma „szczególne szczęście do wielbicieli wzniosłych".

DWA PORTRETY NORWIDA

Znam trzy różne postaci Norwida. W rozmowie, nawet przy pewnym zaniedbaniu, pod koniec, około siebie — to najwykwintniejszy światowiec, tryskający dowcipem, znakomity w towarzystwie rozmówca. W zamyśleniu — wspaniały wygląd myśliciela, pięknem i głębią myśli ocieniona głowa. Raz spotkałem go na ulicy — i prawie nie poznałem: szedł szybko, wyglądał, jakby śpieszył do chóru Derwida, tylko mu harfy brakło; broda rozwiana, wzrok w nieskończoność rzucony albo w siebie; nikogo nie widział. Nie wiem, dokąd szedł ani po co. Nigdy go takim nie widziałem ani przedtem, ani potem.

(M. Geniusz w liście do Miriama-Przesmyckiego)

•

Gałganami okryty taki Norwid, ale zbliż się, przypatrz, jaki nadęty szatan pod tym łachmanem siedzi i szklane oczy, niby łzami zaszłe, przewracając z najsłodszą miną, ugryzie cię i zwinie się w kłębek.

(T. Lenartowicz w liście do Darowskiego w r. 1881)

NORWID O KOREKCIE DRUKARSKIEJ

W liście do Henryka Mierzbacha, polskiego poety, publicysty i księgarza, posyłając mu *Rzecz o wolności słowa:*

Jako poeta zgadniesz drukarskie wykolejenia i pomyłki, czytając rzecz. Tych uniknięć wcale — jest jeszcze u nas niemożliwym — drukarnie się kształcą dopiero... a tacy barbarzyńcy są, że ostatniej nigdy nie ma korekty, bo im czcionki wypadają i oni sobie inne, jak chcą kładą. Raz, dawniej, w rymie, który brzmiał:

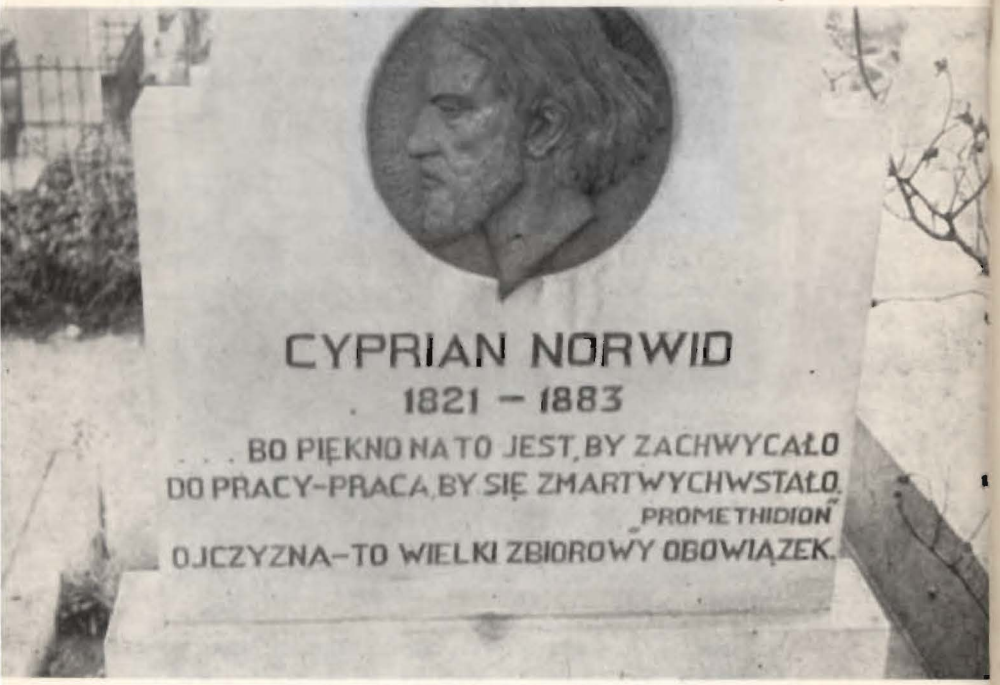
Zrazu cię zapał porywa,
A potem smutku!

oni — przez halucynację zecera śpieszącego się na obiad wydrukowali:

Zrazów cię zapach porywa,
A potem — wódki!

Może to lokalne, miejscowe, obyczajowe... Ale trudności stąd idą...

C. Norwid, Portret własny z r. 1877



Nagrobek Cypriana Norwida na zbiorowej mogile polskich emigrantów na cmentarzu Montmorency pod Paryżem

(Fot. swb)

Wydawca i Redakcja: Dyrekcja Teatru Polskiego
Warszawa, ul. Karasia 2

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 2018/c. H-24.

CENA ZL 4.50

TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Sezon: 1961–1962

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W piątek, dn. 6 kwietnia 1962 r. o godz. 19.30

Premiera

CYPRIAN KAMIL NORWID

PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY

Hrabina Maria Harrys	Hanna Stankówna
Mak-Yks	Henryk Boukołowski
Magdalena Tomir, poufna Hrabiny	Alicja Pawlicka
Graf Szeliga	Mariusz Dmochowski
Sędzia Klemens Durejko	Maciej Maciejewski
Klementyna, żona Sędziego . .	Zofia Komorowska
Salome, odźwierna	Stanisława Kostecka
Majster ogni sztucznych	Ryszard Piekarski
Komisarz policji	Zygmunt Kęstowicz
Stary sługa	Stanisław Żeleński
Nowy sługa	Ryszard Kubiak
Służąca	Mirosława Wyszogrodzka
Gość pierwszy	Zygmunt Rzuchowski
Gość drugi	Czesław Bogdański

Panienki z pensji. Policjanci

W akcie trzecim motywy *Taccaty d-mol* i *Fugi* J. S. Bacha

Scenografia: Krystyna Zachwatowicz

Reżyseria: Kazimierz Braun

Dwie przerwy 10-minutowe

5.III Scena Kameralna. Wieczór Klubu Miłośników Teatru, CPARA i Teatru Polskiego „Reflektory na scenę" – „Wzloty i upadki teatru dwudziestolecia. Dramaturgia dwudziestolecia." Prelekcja: H. Szletyński. Recytacje: A. Szczepkowski, K. Łaniewska (Teatr Dramatyczny), M. Wojciechowski (Teatr Powszechny).

8.III W Warszawskiej Fabryce Motocykli aktorzy Teatru Polskiego wystąpili z fragmentami sztuk: *Wesele*, *Nora*, *Pigmalion*, oraz recytacjami i piosenkami. W dyskusji na tematy społeczno-teatralne udział wzięli: S. W. Balicki, A. Krasicki, E. Barszczewska, M. Dmochowski, St. Jasiukiewicz, St. Jaśkiewicz, J. Kreczmarowa, St. Kostecka, Z. Listkiewicz, A. Raciszówna, A. Szczepkowski.

10.III Przyjazd delegacji Narodniho Divadla z Pragi z szefem dramatu J. Marszałkiem na czele.

14.III Zmarł Gustaw Buszyński, zasłużony aktor Teatru Polskiego. Na pogrzebie 20.III. w imieniu Kierownictwa i Zespołu T.P. przemawiał L. Pietraszkiewicz.

17.III Premiera *Króla Leara* W. Szekspira w reżyserii Z. Hübnera, scenografii K. Zachwatowicz, z muzyką K. Serockiego.

17.III W Ośrodku Dziennikarstwa przy Stow. Dziennikarzy Polskich na kursie specjalizacyjnym z zagadnień kultury S. W. Balicki miał wykład na temat „Zagadnienia widowni teatralnej". Po wykładzie odbyła się dyskusja.

19.III W CRZZ spotkanie kierownictwa i przedstawicieli Zespołu T.P. z sekretarzem CRZZ W. Kosem, Zespołem Upowszechnienia Kultury CRZZ, sekretarzem WKZZ E. Kopytem oraz sekretarzem Z.G. Zw. Zawod. Pracowników Kultury i Sztuki L. Rybarskim na temat działalności i doświadczeń T.P. współpracującego z kluczowymi zakładami przemysłowymi Warszawy. W spotkaniu wzięli udział: S. W. Balicki, A. Krasicki, E. Barszczewska, M. Dmochowski, S. Jasiukiewicz, A. Kowalczyk, Z. Listkiewicz, A. Raciszówna, M. Wyrzykowski oraz kier. działu upowszechnienia I. Szloskowa. Jak podaje PAP: „Sekretarz CRZZ W. Kos podkreślił m.in., że CRZZ wysoko ceni inicjatywę zespołu Teatru Polskiego oraz zapowiedział, że związki zawodowe zorganizują wkrótce krajową naradę na temat upowszechnienia kultury teatralnej wśród załóg."

19.III Scena Kameralna. Wieczór Klubu Miłośników Teatru, CPARA i Teatru Polskiego „Reflektory na scenę" – „Od Jamy Michalikowej do Qui Pro Quo". Prelekcja: J. Jurandot. Wspomnienia i występy: K. Krukowski, L. Sempoliński, K. Lubieńska (Teatr Klasyczny) i W. Gliński.

22.III Rozpoczęcie prób ze sztuki M. Pogodina *Kremlowskie kuranty*. Reżyseria J. Rakowiecki, scenografia J. A. Krassowski, asystent reżysera Z. Listkiewicz. Obsada: Lenin – M. Wyrzykowski, Dzierżyński – A. Kowalczyk, Rybakow – M. Łącz, Zabielin – T. Białoszczyński, Pani Zabielin – B. Ludwiżanka, Masza – B. Pietkiewicz, Głagolew – Sz. Baczyński, Handlarka lalek – Z. Życzkowska, Spekulant – Z. Szymborski, Duchowny – K. Pągowski, Człowiek w butach z cholewami – J. Kalita, Czerwonoarmista – Z. Rzuchowski, Przechodzień – L. Jabłoński, Kobieta – St. Kostecka, Ulicznik – J. Turek, Brodacz – J. Pichelski, Podręczny – Cz. Bogdański, Starszy – E. Kowalczyk, Dama robiąca na drutach – H. Czengery, Dama nastraszona – J. Sokołowska, Sceptyk – L. Pietraszkiewicz, Optymista – K. Dejunowicz, Zegarmistrz – T. Kondrat, Pisarz angielski – Z. Mrożewski, A. Szczepkowski, Sekretarz Lenina – A. Sirko, Przew. Komitetu Domowego – T. Jastrzębowski, Wojskowy – Z. Bończa-Tomaszewski, Praskowia – I. Obersko, Żebraczka – S. Broniszówna.

22.III Elektrociepłownia Żerań – Spotkanie z załogą. Fragmenty sztuk: *Lalka* B. Prusa, *Płaszcz* J. Tuwima, *Bandurka* L. Schillera, monologi i piosenki. Po długiej rozmowie z widzami zwiedzanie najważniejszych obiektów zakładu. Udział wzięli: S. W. Balicki, A. Krasicki, Cz. Bogdański, Sz. Baczyński, M. Dmochowski, H. Dunajska, W. Gliński, Z. Komorowska, T. Kondrat, R. Kubiak, Z. Listkiewicz, M. Łącz, M. Maciejewski, A. Raciszówna, B. Pawlik, Z. Rzuchowski.

KRONIKA TEATRU POLSKIEGO – MARZEC 1962 R.

26.III Spotkanie teatrów warszawskich w Prezydium Stoł. Rady Narodowej z okazji Światowego Dnia Teatru. Po przemówieniu wiceprzewodniczącej K. Kartasińskiej zabierali głos m.i.: S. W. Balicki i J. Romanówna.

27.III Światowy Dzień Teatru. Przedstawienia: *Król Lear*, *Wesele pana Balzaca* (dla młodzieży szkolnej), *Wysoka ściana*. Otwarcie w gmachu Teatru wystaw: Szekspir w Teatrze Polskim, Role W. Brydzińskiego, *Lalka* B. Prusa na scenie, Teatr Polski w Teatrze Narodów. W dniu tym Teatr odwiedziły delegacje: Liceum Pedagogicznego nr 1, Liceum im. E. Orzeszkowej, Polskich Zakładów Optycznych, Zakładów im. R. Luxemburg. Wśród życzeń i depesz nadesłanych do Teatru, znalazły się depesze Przew. Stoł. Rady Narodowej J. Zarzyckiego. Związków Zawodowych oraz teatrów zagranicznych.

29.III W Okręgowym Ośrodku Metodycznym na kursie nauczycieli-polonistów liceów S. W. Balicki miał wykład na temat „Współczesna dramaturgia polska".

DSP. Zam. 2445

Wystawy w gmachu Teatru Polskiego

SZEKSPIR W «TEATRZE POLSKIM»
z okazji premiery *Króla Leara*
(foyer parter)

ROLE WOJCIECHA BRYDZIŃSKIEGO
z okazji 85-lecia jego urodzin
(foyer pierwsze piętro, strona lewa)

«LALKA» B. PRUSA NA SCENIE
z okazji 50-ej rocznicy śmierci pisarza
(foyer pierwsze piętro, strona prawa)

«TEATR POLSKI» W TEATRZE NARODÓW
(w westibulu Teatru)

Reprodukcje ze zdjęć archiwalnych Teatru Polskiego
wykonał art. fot. Fr. Myszkowski