

tk

**TEATR POLSKI – WROCŁAW**

**scena kameralna**

**sezon 1973/1974**

**DYREKTOR: MARIAN WAWRZYNEK**

**KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MAREK OKOPIŃSKI**

**KIEROWNIK LITERACKI: JÓZEF KELERA**

**Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH:  
JANUSZ KOZIOROWSKI**

**Cyprian Kamil Norwid**

**MIŁOŚĆ CZYSTA  
U KĄPIELI MORSKICH**

**NOC TYSIĄCZNA DRUGA**

**REŻYSERIA: MARIA STRASZEWSKA  
SCENOGRAFIA: ZOFIA PIETRUSIŃSKA**



**PREMIERA 29 WRZEŚNIA 1973**



**OBSADA:**

„Miłość czysta u kąpiel morskich”

JULIA . . . . .	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
MARTA . . . . .	ANNA KOŁAWSKA
FELIKS SKORYBUT . . . . .	JANUSZ PESZEK
ERAZM HRABIA FLEGMIN . . . . .	ROMUALD MICHALEWSKI
SŁUŻĄCY . . . . .	***

„Noc tysięczna druga”

ROGER Z CZARNOLESIA . . . . .	JANUSZ PESZEK
DAMA PODRÓŻUJĄCA . . . . .	MARTA ŁAWIŃSKA
DOKTOR JEJ . . . . .	ERWIN NOWIASZAK
LUCIO, OBERŻYSTA . . . . .	ANDRZEJ MROZEK
ASYSTENT REŻYSERA . . . . .	ANNA KOŁAWSKA



C. Norwid.

Zofia Trojanowicz

## NORWIDOWE SZKICE Z ZAKRESU PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ

*Noc tysięczna druga* i *Miłość czysta u kąpeli morskich* nieraz już sąsiadywały z sobą na deskach teatru. Jaki jest sens ich wspólnego wystawienia, złączenia w jednym spektaklu teatralnym? Pytanie to trzeba postawić, jako że sam Norwid nigdy ich formalnie razem nie związał, nie stworzył z nich jednej całości. Więcej, obie jednoaktówki powstawały zupełnie niezależnie od siebie i to w dużym odstepie czasu. *Noc tysięczna druga*, opatrzona datą 1850, była pisana przez poetę młodego, jeszcze nie trzydziestoletniego. *Miłość czystą* stworzył Norwid na przełomie lat 70-tych i 80-tych, w ostatnich latach życia. Dzieli więc obie komedie szmat czasu, dzielą lata dojrzałej i świetnej twórczości, ewolucji koncepcji dramatycznej, lata niepowodzeń i rozczarowań. Co zatem je łączy? Obie komedie — mimo oczywistej różnicy stylu i nastroju — obracają się w kręgu tych samych problemów, podejmują zagadnienia, które zaliczylibyśmy dzisiaj do psychologii społecznej. To powoduje, że dobrze uzupełniają się i komentują nawzajem. Przyjrzyjmy się każdej z osobna, w takiej kolejności, w jakiej powstawały.

Badacze Norwida dawno już stwierdzili, że *Noc tysięczna druga* operuje postaciami i sytuacjami mającymi swoje odpowiedniki w biografii poety, zwłaszcza w jego perypetiach uczuciowych związanych z osobą legendarnej Marii Kalergis. Tę ostatnią poznał Norwid we Włoszech w roku 1844, kiedy podróżowała po Europie w towarzystwie córki generała, Marii Trębickiej. W ciągu kilku najbliższych lat Norwid widywał obie panie, a jako młody człowiek będący wówczas „w modzie”, uważany za świetnie zapowiadającego się artystę, był zapewne traktowany jako element dekorujący orszak wielkiej damy. Dość, że przez parę lat pani Kalergis darzyła go niewątpliwą sympatią, tam wszakże się kończąca, gdzie poeta „miał niedość idealne pojęcia o przyjaźni” (określenie z listu Norwida). I choć przesadą byłoby twierdzić, że Roger z Czarnolesia to Norwid, a Klaudia to Maria Kalergis, to przecież nie ulega wątpliwości, że czołowy bohater *Nocy tysięcznej drugiej* został wyposażony w cały szereg rysów samego Norwida, że pierwowzorem Klaudii była Maria Kalergis.

Jak Norwid, jest Roger nieszczęśliwie zakochanym poetą i to zakochanym w kobiecie światowej, wielkiej damie. Również oczywiste jest podobieństwo Marii Kalergis do nieobecnej bezpośrednio w komedii, choć tak ważnej w niej Klaudii. Papier listowy, opatrzony własnoręcznym i wymownym rysunkiem Norwida, darowany Kalergis i pozostawiony przez nią w hotelu berlińskim w książce do Norwida należącej, czyż nie przypomina połowy listu Rogera lekkomyślnie



przez Klaudję zarzuconej? A jej list do Rogera? Włącznie z konwencjonalnie światowym „mille tendresses — mille amitiés... etc.” zdaje się być pastiszem nielicznych listów, jakie Norwid otrzymywał od Kalergis. Oto jedyny, jaki ocalał, w polskim przekładzie:

Drogi Panie,  
oto książka, którą proszę zachować na pamiątkę mojej osoby, aby zastąpić tę (zgubioną) z płaszcza.

Chciałabym napisać do Pana dłużej, ale nie ma sposobu, żeby znaleźć chociaż jedną minutę w tym gwarze i wirze światowym.

Niech Pan napisze do mnie wkrótce, możliwie najrychlej — wie Pan przecież, że Pańskie listy dobrze na mnie działają\*\*).

Bardziej kłopotliwie niż w przypadku Rogera i Klaudii wygląda sprawa pierwowzoru Damy podróżującej. Zenon Przesmycki dowodził przed laty, że za osobą Damy kryje się Maria Trębicka, powiernica zmartwień Norwida. I ona przeżyła podobny dramat uczuciowy związany z Ksawerym Branickim. Jej to — „najbliższej nierodzonej” — dedykował poeta *Noc tysięczną drugą*, jej też — po dwuletniej przerwie w korespondencji — wysłał w roku 1850 rękopis komedii. Inne źródło dla postaci Damy zaproponował ostatnio Juliusz W. Gomulicki. Jego zdaniem Dama i wspomniany przez nią mąż — to nawiązanie do małżeństwa Emmy i Georga Herweghów. W ich paryskim salonie Norwid bywał w roku 1849. Zaprzyjaźniony z panią domu, znał dobrze jej przeżycia wywołane przez romans Georga Herwegha, znanego poety niemieckiego, z żoną przyjaciela, Natalią Hercen. Wydaje się, że

\*) List Kalergis cytuję za J. W. Gomulickim, który go zidentyfikował, przełożył i ogłosił (zob. C. Norwid, *Miniatury dramatyczne*. Warszawa 1962, s. 18—19).

oba domysły są równie prawdopodobne, nie sposób rozstrzygać — a bodaj i nie ma potrzeby — który bardziej. Zapewne było tak, że i Maria Trębicka, i Emma Herwegh, udzieliły swych rysów Damie podróżującej. W całej tej sprawie, składającej się na genezę *Nocy tysięcznej drugiej*, istotne jest to, że w najbliższym otoczeniu Norwida znajdowały się osoby borykające się z problemami uczuciowymi podobnymi do jego własnych. Dzięki temu problem jednostkowy nabierał wymiaru szerszego, stawał się typowy i przez to interesujący, wart interpretacji. Rzecz osobista dawała się w tym kontekście rozumieć jako znamię epoki. Tak właśnie jak w *Nocy tysięcznej drugiej*.

Bohaterowie tej komedii — w ciągu jednej, niezwyklej dla nich nocy, niezależnie od siebie — przeżywają we wspomnieniu historię własnej nieszczęśliwej miłości. Norwid wyraźnie akcentuje to, co w obu historiach jest paralelne. Więc i Roger, i Dama są ludźmi dużej wrażliwości, zdolnymi do głębszych uczuć, potrzebującymi w tej sferze spełnienia. Oboje obdarzają swymi uczuciami osoby o znacznej inteligencji, efektowne, wysoko w kręgach towarzyskich stojące, ale pozbawione pewnej głębi emocjonalnej, przez ubóstwo uczuć w jakimś sensie kalekie. To właśnie brak słuchu dla spraw serca czynił Klaudię i męża Damy niewrażliwymi na cudze uczucia. Lekkomysłność, z jaką Klaudia potraktowała list Rogera, jej odpowiedź umieszczająca w jednym szeregu zapomniany tom Jean Paul Richtera, transport klaczy, błogosławieństwo papieskie i wyznanie wieloletniej miłości Rogera, są takim samym dowodem niewrażliwości jak pożegnanie Damy przez jej męża („Kogoż tak pożegnano, jak mnie pożegnano, mówiąc zarazem o koniach swoich wyścigowych, o sercu moim i o psach myśliwskich”). W momencie, w którym poznajemy Rogera i Damę, są oni ludźmi złamanymi przez nieszczęście, skoncentrowanymi wyłącznie na nim, próbującymi zrozumieć jego przyczyny.

Ani słowa, Norwid w sposób oczywisty zabiega o to, by w losach bohaterów komedii wyeksponować powtarzalność, ułożyć je w schemat należący do reguły epoki. Przypomnienie w tym kontekście werońskiej historii sprzed lat, historii Romea i Julii, uwypukla tylko Norwidowskie rozumienie konfliktów uczuciowych ludzi z połowy XIX wieku. Dawniej, w poprzek uczuciom stawały okoliczności zewnętrzne, współcześnie — tak jak w *Nocy tysięcznej drugiej* — w grę wchodziły nowe przeszkody: wewnętrzne, psychiczne. Te, które oddaliły Klaudię od Rogera, męża od Damy. Przeszkody różnie motywowane przez bohaterów komedii, ale zawsze sprowadzające się do jednego: „gonimy się — ścigamy się tylko — do widzenia”. W słowach Rogera — „... ten dramata serc stał się dramatem czasu...” — zawarta jest również Norwidowa interpretacja problemu, przekonanie, że niemożność porozumienia się w sferze uczuć należy do reguły epoki.

A jednak wydarzenia *Nocy tysięcznej drugiej* ostatecznie kończą się pomyślnie. Roger i Dama odnajdują się wzajemnie, na gruzach uczuć starych rodzi się nowe, lepiej rokujące. Więc niby wszystko dobrze, ale nie całkiem. Aby Roger i Dama mogli się zrozumieć, trzeba było przypadku, *qui pro quo*, kompromitacji Rogera, jego żalonych



wyjaśnić. Zakończenie, choć dla bohaterów komedii dobre, choć dla nich to *happy end*, jest pomyślnie jakby na przekór sugestiom autora komedii. Bo nie jest optymistyczną sugestią, że zrozumienie dwojga ludzi zawisło od przypadku, że typowe losy ludzkie układają się współcześnie inaczej, wyjątkowe tylko kończą się dobrze. Gdyby nie ów przypadek finały obu historii zapewne byłyby inne. Roger i Dama pozostaliby sami ze swoimi nieodwzajemnionymi uczuciami, być może — po pewnym czasie — staliby się ludźmi „praktycznymi”, podobnymi do bohaterów *Miłości czystej u kąpiel morskich*.

Bohaterowie drugiej komedii to właśnie ludzie w norwidowskim znaczeniu tego słowa „praktyczni”. Ludzie przystosowani do świata zminimalizowanych i okrojonych uczuć. Ludzie poprzestający w tej sferze na małym. Tytuł — *Miłość czysta u kąpiel morskich* — ma sens wyraźnie ironiczny. Znając poglądy Norwida trudno przypuścić, by aprobował światek przedstawiony w komedii. Zapewne, najbardziej oczywistym reprezentantem ludzi „praktycznych”, obojętnych na cudze reakcje i potrzeby, jest hrabia Erazm. Czy tylko on? Ironia zdaje się tu dotyczyć również pozostałych uczestników nadmorskich wydarzeń, trójkę niedoszłych samobójców. Podlega jej Marta pragnąca za wszelką cenę zdobyć Erazma, a kiedy to okazuje się niemożliwe — wybierając, bez zastanowienia, nowego partnera. Nie jest od niej uwolniony także Feliks, pięknie mówiący o swoich uczuciach, kochliwy, wciąż zmieniający obiekty swych westchnień. I wreszcie Julia, bodaj naj-

ciekawsza w tej galerii, usiłująca dociec prawdy o swoich uczuciach, uświadamiająca sobie nagle przepaść między sobą a Erazmem. Wszakże ta dociekliwość daje jej wyłącznie satysfakcję poznawczą, w nikłym tylko stopniu zakłóca jej poprzednie zamiary. To Julia w zakończeniu sztuki przywołuje Erazma, w rozmowie jest wprowadzicie nieco oficjalna, ale znów — jak dawniej — kokieteryjna. Najprawdopodobniej — zaręczyny odbędą się.

*Miłość czysta*, podobnie jak *Noc tysięczna druga*, kończy się happy endem. Ostatnia scena przywraca zachwianą poprzednio równowagę. Feliks i Marta podają sobie ręce, Julia i Erazm zachowują się niemal tak jakby nic między nimi nie zaszło. Jest w tym zakończeniu wydarzeń coś nagannego, a równocześnie niesłychanie zwyczajnego, powszedniego. Wywołanie takiego wrażenia leżało chyba w zamiśle autora komedii. Wyjątkowo dobrym komentarem zdaje się tu być pisana w tym samym mniej więcej czasie nowela Norwida *Tajemnica lorda Singelworth*. Tytułowy bohater noweli podejmował codzienne wycieczki balonem, wznosząc się ponad wielkimi miastami różnych kontynentów. Plotkom i domysłom na temat celu owych aeronautycznych wypraw nie było końca. Obywatele Wenecji postanowili wreszcie wysłać delegację do lorda i prosić o bliższe wyjaśnienia. Oto parę fragmentów jego odpowiedzi:

„Przyczyną główną codziennego używania aeronaucji jest moje pojęcie o czystości. Celem jest czystość.

Szlachetni panowie i cała społeczność pojmujecie czystość jako zaprzeczenie nieczystości. Odpowiednia doza perfum gdy staje w przeciwieństwie względem dozy odpowiedniej rozkładowego fetoru, jest to dla was czystym oddechem, bo taki już macie nerwów ustrój [...]

Pojęcia więc wasze o czystości, jakkolwiek być one mogą jedynie możliwymi na teraz, albo koniecznie niezmiennymi ... coż stąd? jeżeli mnie one nie wystarczają! [...]

Ludzie nie są jeszcze czystsii... Są dopiero perfumowani...”

Być może — bohaterowie *Miłości czystej*, podobnie, jak dawniej Klaudia i mąż Damy, nie ponoszą pełnej winy za kształt swoich uczuć. Być może — winien jest tu przede wszystkim wiek XIX, w którym przyszło im żyć. Ale Norwid — romantyk — zdaje się mówić jak lord Singelworth: „...coż stąd? jeżeli mnie wasze pojęcia nie wystarczają!”

VI.

## W WERONIE

Nad Kapuletich i Montekich domem  
S'pulkant deszorem, poraszone gromem,  
Łagodnie oko b'żkita;

Patry, na gruzy nieprzejmianych grodów.  
Na rozwalone bramy do ogrodów  
I gwiazdę z ryma re rzytu —

Cypriusy mówią, że to dla Julietty  
Że dla Romea, ta Tra, a nad planety.  
Spada, i groby porcieka:

A ludzie mówią i mówią uciec  
Że to nie Tra są, ale nie kausenie  
I — że nikt na nie, nie uleka!



C. K. Norwid

## [MAŁŻEŃSKA RECEPTA]

Tak małżeńską receptę pisze mądrość zdrowa,  
Że niech się z mądrą głową żeni mądra głowa;  
Lecz gdy ich jest brak wielki, każe przykład mnogi,  
By z mądrymi nogami poszły mądre nogi;  
A gdy los miesza członki przez mądrość surową,  
Niech nogi wiodą głowę lub rządzą się głową.  
Lecz z ludźmi zwykle bywa, mówiąc bez przymówki,  
Że złożyć jedną głowę muszą dwa półgłówki.

C. K. Norwid

## MÓJ PSALM

Maryj rozlicznych (a tych nigdy dosyć!),  
Jasnych Magdalen z bujnymi włosami,  
Roztropnych Zofij — i genialnych Teres,  
I dnie, i noce nie ustawam prosić,  
Żeby raz skończył świat z in t e r e s a m i!...

Ta jest modlitwa ma — i ten interes,  
Żeby raz ludzkość weszła do okresu,  
Który jej z dawna należy logicznie,  
Gdzie już żadnego nie ma interesu  
I gdzie już nic się nie robi praktycznie.

I o to święte proszę, które noszą  
Grzebień z promieni, i łzę mają w oku,  
I z Weroniką od lkań się zanoszą  
Na purpurowym obłoku — —

Irena Sławińska

## „KOBIE TA ŻYWA“ W KOMEDIACH

C.K. Norwida

Postać dramatu jako rola aktorska — to problem bardzo trudny i nie przetarty. Pewnych inspiracji metodycznych mogą dostarczyć trzy książki Descotes'a o rolach teatru Corneille'a, Racine'a i Molière'a. Książki te wypełnia w większej części historia sceniczna takich postaci, jak Fedra czy Berenika. Różnorodność interpretacji aktorskich tej samej roli staje się walnym argumentem na rzecz jej bogactwa.

Tej metody nie można by jeszcze zastosować do Norwida z tego prostego względu, że dzieje sceniczne jego dramatów są tak krótkie i nie dają materiału do zestawień. Co najwyżej wolno stwierdzić, że postaci te sprawdziły się na scenie!

Wypadnie więc przyjąć inny sposób postępowania: skupić się na samych postaciach, i to tylko na postaciach kobiecych, powołując się na *explicite* wyłożony program Norwida — stworzenia kobiety żywej. Wiemy (z kontekstu, w którym się pojawia), że przymiotnik ten stawia postulaty estetyczne. Jakże mianowicie, trudno stwierdzić pozytywnie, łatwiej negatywnie, przez przypomnienie fragmentów, w których Norwid wydrwiwa Aldonę czy Zosię Mickiewiczowską. Kobieta żywa ma być tylko „profilem dużym” (schematem, szlachetnym, lecz martwym, ideałem, pozbawionym własnego życia (p o t o c z n e g o życia), konkretnym. W literaturze polskiej kobiety są tylko „... przegrywkami w antraktach opery poza ich udziałem dziejącej się”. Oczywiście apel o istotny, nie zaś dekoracyjny czy epizodyczny, udział skończonej kobiety w dramacie.

Przyjrzyjmy się kobietom Norwida, biorąc za punkt wyjścia program twórczy samego poety: skończoność — — odejście od schematu, profilu; bogactwo postaci; prawdziwy udział w dramacie; wprowadzenie żeńskiego języka. Oczywiście wyminiemy od razu tzw. charakterystykę postaci, reprezentatywność społeczną, funkcje znaczeniowe itp. [...]

Bogactwo postaci — to także wielka rozpiętość cech i możliwości: dziecinne kłamstewka współistnieją w tych wielkich dramach z „kulą refleksji głębokiej”, z bystrą inteligencją, z przenikliwością, której nie brak nawet tak surowo osądzonym i negatywnym w ogólnym rysunku kobietom, jak Lia czy Palmyra. Wielka amplituda obejmuje także odległość między beznamiętnym okrucieństwem i zdolnością do całkowitej ofiary z życia (Hrabina Harrys). [...]

Wielka amplituda możliwości i przeżyć, gwałtowne, paradoksalne zestawienia i kontrasty sprawiają, że kobiety te stanowią jakąś zagadkę czy tajemnicę. Łatwo sklasyfikować Lię czy Palmyrę, ale już Hrabina Harrys, zwłaszcza zaś Kleopatra wymykają się wszelkiej kla-

syfikacji. Otwiera się możliwość bardzo różnej interpretacji aktorskiej — z przesunięciem akcentu w stronę jednego lub drugiego bieguna ich osobowości. Mimo całego bogactwa postaci — a może właśnie wskutek niego — pozostaje jakies niedookreślenie, przemilczenie poetyckie, powstałe z dostrzegania w każdym człowieku jedynej i niepowtarzalnej tajemnicy. Wolno mniemać, że jest to nieodzowny pokład każdej wielkiej roli...

Czy tylko szczególna perspektywa dzisiejszości sprawia, że postaci te wydają się nam tak bardzo stylowe — i bardzo nowoczesne zarazem? Stylowe — już w odczuciu samego poety zapewne. Norwid umie spojrzeć z dystansu na salon i jego wytwór cywilizacyjny, wielką damę. Stylowość ta obejmuje konwencję towarzyską, bardzo sztywną, choć pozornie swobodną — i wymaga od aktorki utrzymania się z wielką lekkością i wdziękiem w rygorach liturgii towarzyskiej XIX wieku. (Widzieliśmy już na scenie do czego prowadzi niezajomość tego stylu!) Stylowość tę podtrzymuje kostium, „fałd szaty”, rekwizyty (wachlarz), cała scenoplastyka, przewidziana przez poetę, lśniąca posadzka, kandelabry... Właśnie dlatego, że salon jest współaktorem, nie zaś tylko tłem wizualnym, nie sposób pomyśleć o inscenizacji, która wyrzekłaby się tego partnera, np. na rzecz sceny arenowej. Młoda kobieta w sportowym swetrze nie byłaby oczywiście Hrabinią Harrys ani Palmyrą, owocem XIX wieku.

Rola stylowa — zgoda! Ale czy Klary i Aniele nie są również stylowe? Postaci Fredry, Korzeniowskiego, Bałuckiego? Wielkie damy Norwida są zupełnie inne, doskonale to czujemy — właśnie: nowoczesne. Nie mają nic ze słodyczki tamtych. Są ostre, drapieżne, czasem — okrutne, czasem — cyniczne, mimo całego swego zakłamania — świadome. I ten stopień świadomości sprawia, że w wielkiej damie Norwidowskiej jako roli — ani śladu staroświeczyny, żadnych skojarzeń ze starą kanapą!

Jakież to *emplois* przewidział Norwid w swoim teatrze? Czy myślał tymi kategoriami? Spróbujmy przyłożyć do kobiet Norwidowskich terminy powracające w krytyce teatralnej II połowy XIX wieku: *l'ingénue* — pierwsza naiwna; bohaterka tragiczna; amantka do komedii salonowej, bohaterka salonowa *moderne* (w końcu wieku), liryczna artystka. Rejestr to oczywiście bardzo niepełny, ale wybrany z myślą o komedii salonowej. Czy któreś z tych *emplois* pasuje do wielkiej damy Norwida? Chyba nie. Jej *emploi* — ironicznie przez poetę traktowanym — jest właśnie rola wielkiej damy na scenie życia, rola przez nią samą i jej otoczenie pojęta teatralnie, jako maska społeczna. W każdym razie ta dojrzała i świadoma kobieta (przeważnie wdowa) najdalej jest od pierwszych naiwnych, od tradycyjnych amantek polskiej komedii XIX wieku [...]

Przy różnych okazjach mówiło się już o wskazówkach, których nie szczędzi Norwid przyszłym odtwórcom swoich postaci. Wskazano też na wielką pomoc metaforyki w tym względzie — dla teatralnej konkretyzacji postaci. Wydaje się, że odtwórczynie kobiecych ról winny w nią wniknąć ze szczególną uwagą.





Kilka dramatów Norwida nosi w tytule imię kobiety czy wyraźnie na nią wskazuje: *Wanda*, *Pierścień wielkiej damy*, *Kleopatra*; może i imię Palmyry miało reprezentować komedię. Czy więc jednak nie teatr gwiazdorski, na benefis jednej aktorki? [...] w dojrzałym teatrze Norwida nie ma ról nie znaczących, postaci mniej eksponowane uzyskują też własne życie i nieraz ważną funkcję. Zdolność ukazywania jednych postaci nie tylko na tle drugich, ale jakby poprzez nie, przez ich przeżycia i reakcje dodatkowo potwierdza zasadę zespolowości. Zanim sami zobaczymy Hrabinę Harrys, poznamy ją bardziej dzięki emocjom niż słowom trzech postaci: Mak-Yksa, Szeligi i Salome. Pierwsza wielka dama w teatrze Norwida, Klaudia, nie ukaże się w ogóle na scenie: zaprezentuje ją tylko jej własny list (rozcięty na dwie części tak, by nowa prawda o Klaudii objawiła się później) oraz mocne przeżycie Rogera, ujawnione w ironicznej interpretacji listu, w komentarzu. [...]

Ironiczny portret wielkiej damy, bardzo zróżnicowany zresztą, jest rolą niezmiernie bogatą i ciekawą. Norwid potrafił jednak wyjść poza to *emploi* w wielu swoich kreacjach kobiecych: i w postaci Kleopatry, i w postaciach wielu kobiet, towarzyszących damie. Tradycyjną *confidente* potrafił też uczynić kobietę żywą, obdarzoną własnym temperamentem i osobowością. Cienkim piórkiem naszkicował postaci służących czy służebnych: wszystkie mają jakąś emocję do życia, nie tylko kwestię do wypowiedzenia [...] Próba stworzenia żeńskiego języka — i to na różnych poziomach społecznych — języka wyposażonego w wielki podtekst uczuciowy, staje się też ważną wskazówką przy interpretacji roli. Język ten jest „rozległy w swej gamie” — pełen finezyjnych złośliwostek (Magdalena, Maria, Kleopatra), niewinnych kłamstewek, celnie odparowanych cięć, zawołowanych wyznań i prowokacyj (Magdalena), wreszcie poetyckości sformułowań („Człowiek jest niemową niewysłowionych rzeczy”). Potrzeba by oddzielnego studium, by te uroki przedstawić.

[Fragment książki *Reżyserska ręka Norwida*,  
Kraków 1971]



LVI.

## CZUŁOŚĆ

\*  
Czułość, bywa jak pełny wojen krzyk;  
I jak oziębłych źródeł prąd  
I jako wtór pogrzebny...

\*  
I jak plecionka długa z włosów błęd  
Na której wdowiec nosić wyjeżdż  
Legarek srebrny — — —

C. K. Norwid  
TRYLOG

(I)

1

Jak fontanna tak wstawała,  
Z tymi swymi warkoczami,  
Z tymi swymi półsłówkami,  
Co kropliła, odkraplała,  
Co dzwoniła, co szeptała...

2

A ja miałem skrzydeł cztery,  
Dla niej jednej cztery skrzydeł,  
I latałem przez Etery,  
Do tej mojej, do nieszczéréj,  
Do tej Jasnej-pani sideł...

3

Od-kraplałem na nią słowa —  
Te, dzwoniące najzabawniej,  
I szeptałem: „N a d z m y s ł o w a!  
Jak my bliscy, jak my dawni,  
Jak ta przyjaźń już nie nowa...”

4

Aż poznałem!... że tak nowa!

(II)

1

N a d z m y s ł o w a bo też była  
Onegdajsza tamta pani,  
I nie taka jak ta miła,  
Com zapomniał pierwszej dla niej...  
Ani do niej się umyła!

2

Jak zatęskni — to niesztucznie;

Słowem, okiem, takim okiem,  
Co wyrzuca włóczęgią w włóczęgię;  
A zapłacze — to potokiem...  
A zaśmieje się — to hucznie...

3

Bodaj szepnę jej te mocy,  
Co olbrzymią pierś i ramię —  
Że wylatasz jakby z procy;  
Ból się łamie, grom się łamie!...  
Tak — jej szepnę o północy...

4

Aż poznałem znów, że kłamię...

(III)

1

Mniejsza o to... bardzo ładnie...  
Najżyczliwszym jestem sługą:  
Jak wypadnie, tak wypadnie,  
Przecudownie czy szkaradnie,  
Zawsze pewność — że niedługo.

2

Przy księżycu dziś herbata?  
Z dawna miłe mi księżyce...  
A zieloność jak sałata;  
Dziki także okolice?...  
— Burze — bębny — błyskawice.

3

Bardzo ładnie — owszem — służę —  
Romantycznie albo z grecka,  
Z tym wszech-śmiechem, co w naturze,  
Socjalistka czy szlachecka,  
Kanoniczka albo świecka?

(4)

Bardzo ładnie... owszem, służę.

C.K. Norwid

## BIAŁA TRAGEDIA I WYSOKA KOMEDIA

(ze wstępu do „Pierścienia Wielkiej Damy“)

Zda mi się, że

idzie dziś o dzieła dramatyczne, które by nie mniejszy dla osobnego czytania i dla gry scenicznej przedstawiały interes.

Dziś nie dość jest ubawić na chwilę nie mających co począć z wieczorem jednym gości, ani też i tak nazwane fantastyczno-filozoficzne pisać dramata, częstotliwie raczej niedokończone niżli głębokie. Wyrażam to z przyczyny, że gdybym określić nie umiał, czego chce sztuka? — nie okazałbym sam szerszej kompetencji oprócz tej, co w łóżach i krzesłach teatru skupia się.

Co do moralnego zadania, mniemam, iż strona święta, budująca, religijna starożytnej tragedii nie ustała wcale ani może ustać, ale że gdzie indziej pośród utworów dramatycznych główne obrała miejsce swoje.

Myślę, że ten rodzaj, na nazwanie którego nie mamy polskiego wyrazu (bo rzeczy jeszcze nie ma), 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 obojętnej — się — społeczności całej, i z jej najślusniejszej wyżyny, na samą siebie.

Calej!... mówię, społeczności: bo tu nie jak w komediach buffo (które po mistrzowsku kreślone są przez hr. Fredrę),

warstwa jedna społeczna, przyglądając się drugiej, postrzega oną w jej śmiesznościach, lecz cywilizacyjna — całość — społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się.

Arcytrudna to jest robota z tej przyczyny, iż samo nagie, wielkie Serio zastępuje tu te wrażliwe momenty, które tragedia ma możność krwią ubroczyć wyraźną i czerwoną. Za takowym nastrojeniem idzie, że i wszystkie cieniowania niesłychanie być muszą subtelne. Język zaś wykwiutnego dialogu potocznego wcale tak obrobionym nie jest, jak to się w codziennym obcowaniu wydawać może! Jeżeli nawet ten dramatyczny rodzaj komediami wysokimi zowią, to jedynie dlatego, dłaczego Dante zwie komedią swój utwór, czyli z przyczyny nie groźnego, ale wesołego rzeczy zamknięcia, a które jeszcze tym subtelniejszego dramatycznego cieniowania w ciągu sprawy wymaga. Jakoż dopiero u pracy takiej natrafia się na niewystarczalność interpunkcji, lubo używam w tekście podkreślenia wzmocnianych lub szczególnie zalecających się artyście dramatycznemu wy-



razów i zwrotów mowy. Tu następnie idzie wzmiankowanie i tego, że wygłaszanie mowy, dla niejakiego braku życia społecznego, jest nieumiejętnym. Z wyjątkiem przyzwyczajenia określonym, rzecz można, iż nie umieją czytać głośno. Zaradzić tak żmudnemu brakowi nie jest trudno. Wystarczy dać parę głównych i stanowczych zaleceń, jako to:

wygłaszanie rymu zależy od umiejętności czytania krementów. Kto krementu czytać nie umie, nie wygłasza piękności wiersza. Wiersz bez-rymowy wymaga poprawniejszego czytania, dlatego że i w pisaniu musi być od wiązanej poprawniejszym. A to z tej

przyczyny, iż można by powiedzieć: że bez-rymowy wiersz rytmuje się na całą swą długość, nie zaś w końcowym jednym zebrzmieniu wyrazów! Do szeregu tych to trudności technicznych policzyć godzi się, że jakoby zupełnie o tym zapomniano, iż w dnie stanowczej próby wszyscy dramaturgowie znamienici, przytomnymi bywając onemu, że tak się wyrażę, przymierzeniu nowo uzupełnionej sukni, nie pozostawiali przechodzących dzieł na scenę bez tych a owych niewielkich ostatecznych zlepzeń — i że częstotliwie coś o mało zdłużyć lub niewiele uskąpić, coś wypadło domocnić lub ulżyć. Ostatecznej tej dla autora, a dla aktorów pierwszej pracy świadomi są wszędzie, gdzie, że tak znowu wyrażę się,

nie chodziło się arcydługo w szatach pierwej dla kogo innego utrafiionych!...

Trudnościom powyżej nadmienionym jeden utwór i jedne nie poradzi pióro, ale utwór jeden i pióro pojedyncze otworzyć, i wskazać, i uprzykładnić kierunek nie tylko że mogą, lecz powinny. Aliści i to jeszcze łatwiej się sprawuje we społecznościach, w których do wazenia i używania prawdy nawykawszy, rozeznawać na pierwszy oka rzut umieją kapitalną różnicę, jaka trwa pomiędzy naśladownictwem a zbudowaniem. Drugie, będąc obowiązującym i w ład-postępu wchodzącym, a przeto początkującym pożądanym i pomocnym, gdy pierwsze, to jest naśladownictwo, przeciwnym będąc samej nawet ducha-naturze, przeciąża zarazem naśladowanego i naśladowującego w konieczny wprowadza obłęd. Zaś dostrzegając daje się, że

im mniej jakie społeczeństwo jest żywe, tym nie jaśniejsze 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 żądać indywidualności —

i od onej jeszcze wszystkiego i wszelakiego początkowania wymagając, a z żadnego statecznej korzyści nie odnosząc — aż nareszcie i same one źródła niweczą.

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 pomnę starożytnych) przedstawują w niewiastach Dante, Calderon, 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 tymi po szczególe uwagami, które się spotyka, gdy się robi.

Sługa rzetelny  
C.N.

1872 r.

## LXXXIV. CZEMU.

\*  
Próbo się będziesz przeklinać i zwodzić  
I wiadro tomist. zawzięciu własnemu -  
Pówrócisz do niej - będziesz, w progi wchodzić  
I drzał: ile, może nierastaniesz?... czemu!

\*  
Sam sobie będziesz stawać <sup>kiem</sup> jedynem skłodzić  
Niepowinnośm, proaz tobie jednemu  
Będiesz się bez niej, z nią klócić - i godzić  
I wócić wzięjęc ay rastaniesz... czemu!

\*  
Suzylini pinydę, jak na domiar stemu:  
Kotem ośiędę ja - chwilkę niebędzie  
By, westchnąć szereze... ah! czemu i czemu  
Poyšli suzylini? rozparli się wrozdzie  
Wrozdzie usiedli z rottem rozjawnionem -  
Dom napotaili - stali się Legionem!...

Przeklekar wygotkich?... to, dlaczego ci rostanie  
A jeden w progu jeneru ma pytanie  
I choć ma zegar pojorawny się sroży;  
Ty - nanykwaśtes' jui nieufać jemu -  
Wróci, i nowu kapitulę potory  
I oskaniarki pdejnie jeneru - - czemu?

\*  
Aż chwila przysidzie, gdy wyści? lepiej maury  
Nineli zostac' po obojętnemu;  
Wstaniesz - i pojedziesz kamienny z rozparcy  
I nieratrymasz się, przez idąc - - czemu?

\*  
A kinyze będzie jak od dwickow, niemy,  
Gwiarda się radna z miejsca nieporawny -  
Patnyc na ciebie owyma skłistemi  
Takby niebyło w Niebie żywiec duszy:  
Takby niemiłowit nikt Niewidzialnemu  
Że, trochę niżej, tak wiele katuszy!  
I nikt, przed Bogiem, niepomysłit: czemu?

# Leopold Kielanowski

## TEATR NORWIDA

Twórczość Norwida niepodobna do wszelkich tradycyjnych utworów, pełna jednak zdumiewających nieoczekiwanych spięć dramatycznych i olśniewających scen, niepokoi ludzi teatru, każe im o niej ustawicznie myśleć, zapładnia wyobraźnię. Jedno z najbardziej pasjonujących zadań, jakie stoją przed współczesnym polskim teatrem, to znalezienie dla Norwida właściwego wyrazu scenicznego. Poszukiwania nie mogą iść po żadnej ze znanych, tradycyjnych dróg teatru polskiego czy europejskiego. Nie sposób łączyć formę jego wypowiedzi ze znanymi historycznymi czy współczesnymi stylami. Norwid nie mieści się w żadnej określonej epoce, nie można go też połączyć z żadnym znanym prądem estetycznym. Dzieło jego stoi samotnie i dlatego wymaga tylko jemu właściwej szaty scenicznej. Oto problem do rozwiązania.

„Wysokie komedie” Norwida nie mieszczą się w stylu komedii obyczajowej ani fars „buffo”. Jego „białe tragedie” nie mają wspólnej formy z tragedią grecką czy z francuskim teatrem Racine’a lub Corneille’a.

To zjawiska nowe, odrębne, a powlekanie ich w tradycyjne pokrowce niszczy tylko właściwe im kształty. Użyjmy słów Norwida: „Nie należy chodzić w szatach pierwej dla kogo innego utrafiionych.”

Na szczęście posiadamy dwa klucze do TEATRU NORWIDA. Pierwszy odnajdujemy w rozważaniach teoretycznych o sztuce, przede wszystkim w *Promethidionie*, oraz we wstępach do poszczególnych utworów, jak np. obszerniejsze studium o teatrze załączone jako wstęp do *Pierścienia Wielkiej Damy*, a także w rozmaitych wypowiedziach, dotyczących estetyki teatru i sztuki aktora, rozsianych w jego pismach. Wypowiedzi te przybliżają nas do poznania założeń dramatu Norwida.

Pojęcie „białej tragedii” broni nas przed patetycznością słów; podkreślenie znaczenia „ciszy jako znaku algebraicznego dramatu” każe odróżnić moment ciszy scenicznej od przerwy czy pustki. „Tędy drama w rzeźbę przechodzi” mówi o ciszy Norwid. Swoje „wysokie komedie” przeciwstawia on „komediom buffo, które po mistrzowsku kreślone są przez Hr. Fredrę, gdzie jedna warstwa społeczna, przyglądając się drugiej, postrzega onę w jej śmiesznościach”. „Wysoka komedia” to gdy „cywilizacyjna całość społeczna jako sumienia z wrotem pogląda na się”. Tragedia zaś „to uwidocznienie fatalności historycznej albo socjalnej narodu albo wiekowi jakiemu wyłącznie właściwej...” „dlatego powagę mieć mogła i musiała, nieledwie obrządkową”. Aktor może usłyszeć od Norwida wiele prawideł swej sztuki, jak choćby tę zawartą w *Tyrteju*: „Zaprawdę — człowiek odpowiada całym sobą pierwej niżeli folgę dawa słowom”.

Te i inne wypowiedzi Norwida nie stwarzają jednak podstaw do znalezienia stylu scenicznego jego sztuki. Kierują one tylko myśli w

XXIX.

OBOJĘTNOŚĆ.

Jeżeliś zdradzony w życiu kilka razy  
Oh! jakże to wielki ból...  
Współuję skargę twoją, pro nad wyprawy:  
Lecz moich; tyś Pan, tyś król!

Lev: skoro, w roku zdradził cię ludzka  
Troyta = sresidiciasty = raz?...  
Serca mi niestac i byłbym w obudwie  
Niedługo guchym, jak gitar.

Im mniej kto zdradzał ten swojej zdradzony!  
Lev, kto wiedział jak zdrad:  
Męczeńskich wiedzieć mu palm i korony,  
Nad które, co? dawa świat...



stronę właściwą, zmuszają do odrzucenia wszelkiej tandety i szablonu, pleniących się gęsto w inscenizacjach sztuk rzekomo poetyckich.

Drugim i głęboko sięgającym kluczem do poznania praw, rządzących teatrem Norwida, jest jego poezja liryczna. Wiersze Norwida to jakby skondensowane dramaty, rzeźbione tragicznym rylcem kamee, których stężała lawa ukrywa dramatyczny los człowieka czy ludzkości. W liryce Norwida, z jej wieloznacznością i ironią, z oszczędnością słowa i przemilczaniem i z jej szczególnymi akcentami rytmicznymi — musimy szukać wzoru dla struktury jego dramatów. W konsekwencji musimy przyjąć metaforę poetycką jako najistotniejszą więź strukturalną całej twórczości Norwida. Jego wypowiedzi liryczne układają się w dramat, ale równocześnie istotą jego utworów dramatycznych jest struktura liryczno-poetycka.

Fabula dramatu jest tylko rozszerzoną metaforą. Nie ona jest dominantą utworu. Myśl przewodnia kryje się często w rytmie wiersza, w wieloznaczności wypowiedzi, lub w nagłych skojarzeniach poetyckich. Na scenie więc — mówiąc słowami Norwida — „niekoniecznie musi się coś odbywać, wystarczy, by się działo”.

W utworach dramatycznych Norwida DZIEJE SIĘ zaś bardzo wiele. Ale wszystko dzieje się w człowieku. Człowieka zaś wyraża autor i określa poprzez metaforę. W tym podejściu lirycznym do dramatu tkwi oryginalność dramatów Norwida [...]

Zamiast tryumfalnych blach, puzonów i trąb bijących w niebo, dziesiątek smyczków wyplakujących żale — Norwid dysponuje kamealnym zespołem instrumentów, którym nałożył jeszcze tłumiki. Chciałby wypowiedzieć najwyższą prawdę, nie zagłuszając jej żadnym mocniejszym akcentem, przede wszystkim nie zamykając jej w żadną jednoznaczność. Trzeba więc usuwać w cień fabułę jego utworów z całą jej bogatą wieloznacznością. Nie należy też „obrysowywać jej grubymi liniami” ani sprowadzać do tak zwanej „prawdy psychologicznej” w jakimkolwiek pojęciu artystycznym. Jedynie w utrzymaniu wieloznacznej fabuły Norwidowej — tej rozszerzonej metafory lirycznej — leży najwłaściwsza droga do teatru Norwida. Mówi on o tym w *Aktorze*:

..... Jest ból  
Iż chcąc przystępnym być, trzeba uczucia  
Malować, jak się szyldy maluje na ścianie  
Z podpisem pod butem, że to sklep obucia!  
Malować pędzlem z bujnej szczeciny ulitym!  
Z złoconymi literami i z taryfą przytem!...

„Złoconych liter” nie jest skłonny Norwid używać. Im mniej złota, im bliższe litery, tym głębszą i prawdziwszą treść kryją słowa. A im mniej słów, tym prawdziwsza wymowa dramatu. Znów bowiem mówi w *Aktorze*:

Nie było słowa w zdaniu, a była osnowa,  
Dialogu nie było, a była rozmowa,  
Jednym przelśkiem oka, nie ujętym w dramę,  
Zamieniały się myśli bez wykrzyknienia... same.



Przemilczanie, ekonomia wyrazu posunięta do ostatecznych wrażliwych granic, posługiwanie się środkami ekspresji w najmniejszych dawkach to podstawa estetyki Norwida, którą rozważa i głosi w rozprawach teoretycznych i którą posługuje się w budowie swych utworów [...]

Teatr Norwida wymaga nowej formy, wysnutej z jego utworów. Będzie to teatr rządzony prawami liryki. TEATR LIRYCZNY, a mimo to najistotniej dramatyczny. Symbolem dramatu był dla Norwida krzyż. Przecięcie pionu — wszystkiego co boskie, spływającego na ziemię, i wszystkie co ludzkie, tęskniące w niego — z linią poziomą, obejmującą w swe władanie tylko ziemię.



Na przecięciu tych dwu linii, między którymi nigdy nie może być zgody — leży dramat człowieka. Może on być wyrażony krótkim wierszem, lub w długiej wieloaktowej tragedii.

[Rozdział pt. *Błyszcząca nieobecność*  
fragment z książki *Norwid żywy*, Londyn 1962]

## C. K. Norwid VADE MECUM

### I

Klaskaniem mając obrzękle prawice,  
Znudzony pieśnią, lud wołał o czyny;  
Wzdychały jeszcze dorodne wawrzyny,  
Konary swymi wietrząc błyskawice.  
Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno  
I już ni miejsca dawano, ni godzin  
Dla nieczekanych powieć i narodzin,  
Gdy Boży-palec zaświtał nade mną:  
Nie zdając liczby z rzeczy, które czyni,  
Żyć mi rozkazał w żywota pustyni!

\*

Dlatego od was... — o! laury — nie wziąłem  
Listka jednego, ni ząbeczka w liściu,  
Prócz może cieniu chłodnego nad czołem  
(Co nie należy wam, lecz — słońca przyściuu...).  
Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy,  
Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalej,  
Prócz ziemi, klątwą spalonej i nudy...  
Samotny wszedłem i sam błądzą dalej.

\*

Po-obracanych w przeszłość niepojętą,  
A uwielbioną — spotkałem niemało!  
W ostrogi rdzawe utrafiąłem piętę  
W ścieżkach, gdzie zbitych kul sporo padało.  
Nieraz Obyczaj stary zawadziłem,  
Z wyszczerzonymi na jutrznię zębami,  
Odziewający się na głowę pyłem,  
By noc przedłużył, nie zerwał ze snami.

\*

Newiast, zaklętych w umarłe formuły,  
Spotkałem tysiąc — i było mi smętno,  
Że wdzięków tyle widziałem — nieczuły! —  
Żrenicą na nie patrząc bez-namiętą.



Tej, tamtej rękę tknąwszy marmurowe,  
Wzruszyłem faldy ubrania kamienne,  
A motyl nocny wleciał jej nad głowę,  
zadrżał i upadł... i odeszły, senne...

\*

I nic — nie wziąłem od nich w serca wnętrze,  
Stawszy się ku nim, jak one, bezwładny,  
Tak samo grzeczny i zarówno ż a d n y,  
Ze aż mi coraz szczęście niepojętsze!  
— Czemu? dlaczego? w przesytu-Niedziele  
Przyszedłem witać i żegnać tak wiele?...  
Nic nie uniósłszy na sereu, prócz szaty —  
Pytać was — nie chcę i nie raczę: k a t y!...

\*

Piszę — ot! czasem... piszę na Babilon  
Do Jeruzalem! — i dochodzą listy.  
Albo nie?... piszę — pamiętnik artysty,  
Ogryzmołony i w sobie pochylon —  
Oblędny!... ależ — wiele rzeczywisty!

\*

Syn — minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku,  
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)  
Za panowania Panteizmu-druku,  
Pod ołowianej litery urzędem —  
I jak zdarzało się na rzymskim bruku,  
Mając pod stopy katakomb korytarz,  
Nad czołem słońce i jaw, ufny w błędzie,  
Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz,  
Ale on spomni mnie... bo mnie nie będzie!



---

KIEROWNIK TECHNICZNY:  
MIROSŁAW DZIKI  
BRYGADIER SCENY:  
ANTONI KOŁACZEK  
KIEROWNICY PRACOWNI:  
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:  
WANDA PRECKAŁO  
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:  
JERZY HELAK  
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:  
ZOFIA HEJNE  
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:  
MIECZYŚLAW WOJCZYŃSKI  
SZEWSKIEJ:  
MIKOŁAJ BRATASZ  
MODELATORSKIEJ:  
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI  
STOLARSKIEJ:  
MICHAJ PRAJSNER  
MALARSKIEJ:  
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI  
TAPICERSKIEJ:  
RYSZARD TKACZYK  
ŚLUSARNIA:  
KAZIMIERZ BABIEC

---

#### UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89.

Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów	norm.	ulgowe
I strefa	21 zł	15 zł
II strefa	17 zł	12 zł
III strefa	13 zł	9 zł

---

Cena zł 5

W.D.Kart. A/929/73, 4000, N-6/911

REDAKTOR PROGRAMU: HANNA SARNECKA-PARTYKA  
OPRACOWANIE GRAFICZNE: WANDA GOŁKOWSKA

Cyprian Kamil Norwid

MIŁOŚĆ CZYSTA  
U KĄPIELI MORSKICH

•

NOC TYSIĄCZNA DRUGA

REŻYSERIA: MARIA STRASZEWSKA

SCENOGRAFIA: ZOFIA PIETRUSIŃSKA

PREMIERA 29 WRZEŚNIA 1973

EGZEMPLARZ  
BEZPŁATNY

W.D.Kart. D/1044/73, 4000. (N-6)