

T E A T R

IM. STEFANA ZEROMSKIEGO

IM. STEFANA ZEROMSKIEGO



T E A T R



PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA ŻEROMSKIEGO  
KIELCE - RADOM

---

CYPRIAN KAMIL NORWID

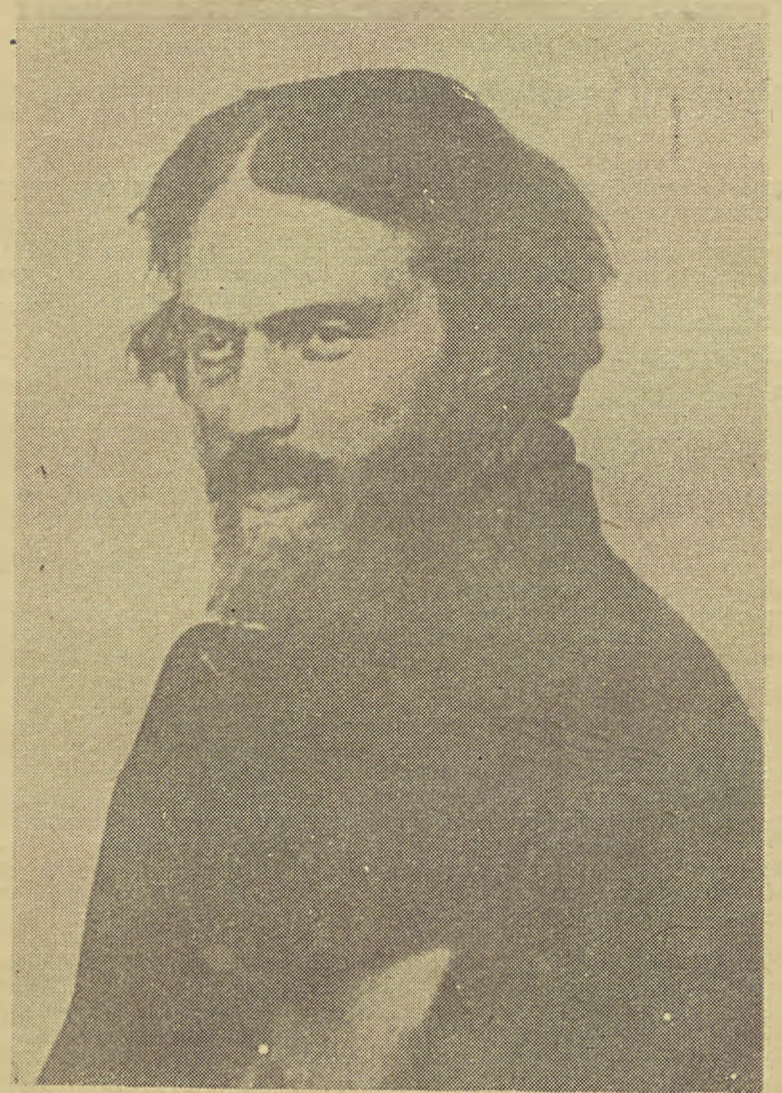
PIERŚCIEŃ  
WIELKIEJ DAMY

TRAGEDIA W 3 AKTACH

---

1958





CYPRIAN NORWID



## WSTĘP DO PIERŚCIENIA WIELKIEJ DAMY

Wstępy niektóre następcząj mnie bezumyślną pamięć pewnego zdarzenia następującej osnowy:

W miasteczku niejaki jeden księgarz, wywieszając ryciny Grandville'a do bajek Lafontaine'a, uwyraźnił takowe podpisami arcyczytelniemi, głosząc: liew znaczy potęgę, zajac — obawę, kuropatwa — prostotę, lis — chytryść, żaba — zarozumiałość, a małpa??... — i tu pozostawał próżny papier...

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

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

Mniemam, iż podobnież i co do wzmianek „Chowanny“ albo „Ojczyźniaka“ Trentowskiego, i niemniej co do pójzi Mickiewicza należy nie być osobistym w przyjmowaniu wrażeń scenicznych. Utwory, które są lub stawiają się na ostatecznych wyżynach popularności, należą przez to samo do krainy przysłów i stają się formami mówienia. Przymiotnikiem jest wyraz włoski **dantesco**, co znaczy: zawile, ciemno, po dantejsku!... Tak dalece (nie szukając już u Arystofana przykładów) wolno jest arcypopularnych sławności używać w mówieniu bez narażenia się na ostraszenie tych ciosów, które jeżeli sobie zadają aktorowie, to na tępo względem publicznego bezpieczeństwa.

Dołączyć nareszcie i to powinienem, co pod współczesny okres sztuki upatruję jako obowiązujące dla postępu zadanie. Wypowiadał przeto, iż zda mi się, że idzie dziś o dzieła dramatyczne, któreby niemniejszy dla osobnego czytania i dla gry scenicznej przedstawiały interes. Dziś niedość 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 starożytniej tragedii nie ustała wcale, ani może ustać, ale że gdzieindziej po-

śród utworów dramatycznych główne obrała miejsce swoje. Myślę, że ten rodzaj, na nazwanie którego nie mamy polskiego wyrazu (bo rzeczy jeszcze niema), to jest: **la haute - comédie**, głównie otwiera pole do budującego działania wobec chrześcijańskiego społeczeństwa. Tak przynajmniej zdaje się, że być winno, skoro ma to być periodem obejrzenia się społeczności całej i z jej najstuszniejczy 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 onę w jej śmiesznościach, lecz cywilizacyjna całość społeczna, jakoby ogólnego sumienia zwrotem, pogląda na się. Arcytrudna to jest robota z tej przyczyny, iż same nagie, wielkie **serio** zastępuje tu te wrażliwe momenta, które tragedia ma możność krwią ubroczyć wyraźną i czerwoną. Za takowem 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, dlaczego Dante zwie „komedią“ swój utwór, czyli z przyczyny nie groźnego, ale wesołego rzeczy zamknięcia, a które jeszcze tem subtelniejszego dramatycznego cieniowania w ciągu sprawy wymaga. Jakoż dopiero u pracy takiej natrafia się na niewystarczalność interpunkcji, lubo używam w tekście podkreślenia wzmacnianych lub szczególnie zalecających się artyście dramatycznemu wyrazów i zwrotów mowy. Tu następnie idzie wzmiankowanie i tego, że wygłaszanie mowy, dla niejakiego braku życia społecznego, jest nieumiejętnym. Z wyjątkiem, przyzwyczajoną określoną, 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 bezrymowy wymaga poprawniejszego czytania dlatego, że i w pisaniu musi być od wiążanego poprawniejszym. A to z tej przyczyny, iż możnaby powiedzieć, że bezrymowy wiersz rytmuje się na całą swą długość, nie zaś w końcowem jednym zebrzmieniu wyrazów!

Do szeregu tych to trudności technicznych policzyć godzi się, że jakoby zupełnie o tem przeponiano, iż w dnie stanowczej próby wszyscy dramaturgowie znamienici, przytomnymi bywając onemu, że tak się wyrażę, przymierzeniu nowouzupelnionej sukni, nie pozostawiali przechodzących dzieł na scenę bez tych a owych, niewielkich, ostatecznych zlepseń, 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 stworzyć, i wskazać, i uprzykładnić kierunek nie tylko, że mogą, lecz powinny. Alieści i to jeszcze łatwiej się sprawuje we społecznościach, w których, do ważenia i używania prawdy nawykawszy, rozeznać na pierwszy oka rzut umieją kapitalną różnicę, jaka trwa pomiędzy naśladownictwem a zbudowaniem. Drugie, będąc obowiązującym i w ład postępu wchodzącem, jest przeto początkującemu pożądanem i pomocnem, gdy pierwsze, to jest naśladownictwo, przeciwnem będąc samej nawet ducha naturze, przeciąża zarazem naśladowanego i naśladowującego w konieczny wprowadza obłąd. Zaś dostrzegać daje się, że im mniej jakie społeczeństwo jest żywe, tem niejaśniejsze ma ono pojęcie o różnicy pomiędzy zbudowaniem się i naśladowaniem. A uszczerbek z tego wielki bywa. Bowiem,



skoro nie umieją się budować, tedy muszą co niejaki period fenomenalnej pozadać indywidualności i od onej jeszcze wszystkiego i wszelakiego początkowania wymagając, a z żadnego statecznej korzyści nie odnosząc, aż nareszcie i same one źródło 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 pominę starożytnych) przedstawiają w niewiastach: Dante Kalderon, Shakspeare, 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 zaduszona czyli w trzęsawisku pogrążona.

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

1872 r.



C. NORWID Szkic piórkiem



C. NORWID: ROZPACZNA UCIECZKA





C. NORWID: MARIA KALERGIS • RYSUNEK

C. NORWID

## TRZY ZWROTKI

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

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

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



C. NORWID: JUDYT \* AKWARELA

## C. NORWID

★ ★ ★

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

★ ★ ★

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

★ ★ ★

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



CYPRIAN KAMIL NORWID  
PIERŚCIEN WIELKIEJ DAMY

Tragedia w 3 aktach

O s o b y

w kolejności ukazywania się na scenie:

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

PANIENKI Z PENSJI, GOŚCIE, STRAŻ.

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

Muzyka:  
MIROSLAW NIZIURSKI

Reżyseria:  
OLGA KOSZUTSKA

Scenografia:  
MARIAN GOSTYŃSKI

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



JÓZEF CZECHOWICZ

## dom świętego kazimierza

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

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

poranek płoty naprzeciw szyn kolejowych płatowisko  
dzwon gasnący z kościoła wśród nawałnicy drzew  
zakonnicy śpiew  
płacz dzieci chyba już wszystko

nie można chwilać się jak tamta sosna pod gwiazdą

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

kraju bliski tak bliski że całujesz  
setką ludzi ty chodzisz od skroni do skroni  
bocianich gniazd żałujesz  
i chleba kruszyny nie ronisz  
kraju  
fabryki ciepło ryczą do pracy łzę płoszą zaranną  
nie można chwilać się jak sosna pod gwiazdą źródłaną

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

przerwa przeczuwa finał

ubogim karawanem

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

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

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

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

wychodzą niespodziewane strofy  
wołają podnosząc dłonie  
chaosu dosyć  
linia koło koniec

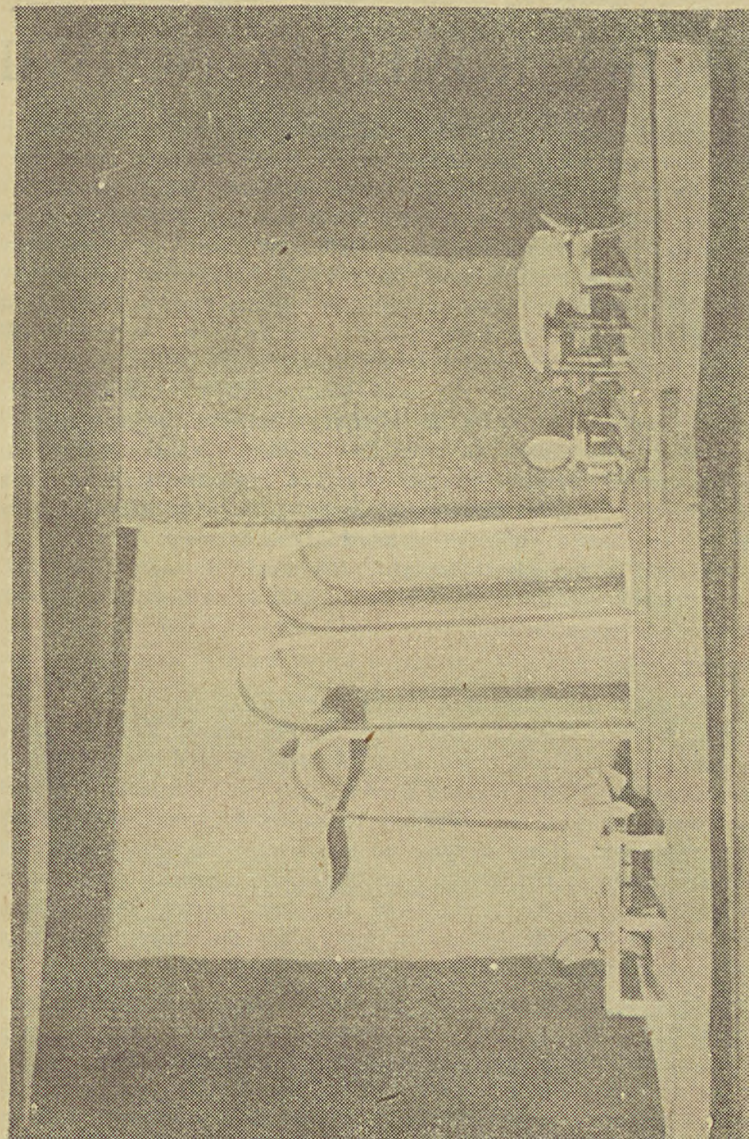
zrywają się

pamiętasz konie

na antycznym łuku wspinające się prychające brązem



spadają  
mleczy bruk  
także bez wieńców i wstąg  
leżą na kamieniach w krąg  
gruzy piorunami rozbite  
myśli ładu i spękanych rąk  
korabiami na falach błękitnych kartek  
jakże daleko stąd  
jakże daleko od lat 80-tych  
są źrenice na paryż otwarte  
bywa że pośród czadu czarnych lokomotyw  
gdy ludzie chcą ułożyć linię szyn bardzo prosto  
serafin schodzi z chmury z matowej pozłoty  
pomagać dłoniom pierwszym aniołowym siostronom  
pochyla się i blaknie to woła to i mus  
a gdy prostował się nad stałą  
rósł  
kolorem się zapalał  
pisząc na stolku w słońcu które ciosa izbę  
usłaną palce także siostry serafinów  
palce rozprute marzeniem ociekające przez liczbę  
ku dołom rozkopanym ku rudawym glinom  
linią inną  
ach patrz duch młot upuścił na szyny i szpały  
duch w skrzydłach jeczy z nagła taje w atmosferze  
przy dzwonie rękopisy polską obsiewały  
kto anioła wyzwolił z obłoku sam nie żył  
spokojnie miękko świeci chwila bez godziny  
ostrzą się na kamieniu zórz lotki jaskółkom  
bramo przytułku okna przytułku  
tej nocy łuski sekwany zabrząkną  
norwid  
brzęk wszerez niemieckiej krainy  
do wisły doleci  
a tam struny w fortepianach pękają



MARIAN GOSTYŃSKI: MAKIETA DEKORACJI DO III-go AKTU



## „WYSOKA KOMEDIA“ NORWIDA

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

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

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

## O NOWY DRAMAT.

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

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

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

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

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

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

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

## „CYWILIZACYJNA - CAŁOŚĆ - SPOŁECZNA“

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

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

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



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

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

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

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

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

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

#### KOMEDIA MIŁOSNA

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



MARIAN GOSTYŃSKI: PROJEKT KOSTIUMU



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

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

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

#### „DRAMATYCZNY CIĄG SCENICZNYCH GESTÓW“

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

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

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

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

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

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

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

*Pierścień wielkiej damy* tylko raz dotąd pokazano na scenie; podjął to zadanie Osterwa w 1936 r. Kameralne przedstawienie z autentyczną hrabiną w roli głównej (Maria Brydzińska) wygrało wszystkie półtony przeżyć ludzkich, zasłaniając może nieco obszary ogólniejszych znaczeń, problematykę kultury, sprawę poezji.

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



C. Norwid: Szkic piórkiem



CENA 2 zł 50 gr

W przygotowaniu

ALFRED DE MUSSET

## ŚWIECZNIK

Przekład Tadeusza Boya-Zeleńskiego  
Reżyseria: Olga Koszutska  
Scenografia: L. Jankowska i A. Tościa

\*

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

## P O W R Ó T O D Y S A

z okazji 50 rocznicy śmierci autora

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

---

KIEROWNICTWO TEATRU I. i T. BYRSCY

---

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



