PAŃSTWOWY TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

CYPRIAN NORWID

ZA KULISAMI

★

C. Norwid: Portret własny.

155. MARIONETKI

I.

Jak się nie nudzić, gdy oto nad globem
Milion gwiazd cichych się świeci,
A każda innym jaśnieje sposobem,
A wszystko stoi — i leci.

II.

I ziemia stoi, i wieków otchłanie,
I wszyscy żywi w tej chwili,
Z których i jednej kostki nie zostanie,
Choć będą ludzie, jak byli.

III.

Jak się nie nudzić na scenie tak małej,
Tak niemistrzowsko zrobionej,
Gdzie wszystkie wszystkich ideały grały
A teatr życiem płacony?

IV.

Doprawdy nie wiem, jak tu chwilę dobić;
Nudy mię biorą najszczersze.
Co by tu na to, proszę pani, zrobić?
Czy pisać prozę, czy wiersze?

V.

Czy nic nie pisać, tylko w słońca blasku
Siąść czytać romans ciekawy,
Co pisał potop na ziarneczkach piasku,
Pewno dla ludzkiej zabawy.

VI.

Lub jeszcze lepiej — znam dzielniejszy sposób
Przeciw tej nudzie przeklętej:
Zapomnieć ludzi, a bywać u osób.
Krawat mieć ślicznie zapięty...!

1861

CYPRIAN NORWID

TEATR BEZ TEATRU

Urywek

PIERWSZY OBYWATEL

Otóż i koniec. W ręce twoje, Żelisławie,
Ostatnią kroplę wina — co gdyby stało się
W Podzamczu jakiem, że już nie powiem w Warszawie,
Mniejbym, zaiste, o twym rozwodził się losie,
Kielichu próżny...!

TRZECI OBYWATEL

...Wstęp jest godny Cycerona.

DRUGI OBYWATEL

Przerwałeś.

PIERWSZY OBYWATEL

... Owszem, równie szczerze jak wymownie
Przedstawić jeszcze chciałem...

TRZECI OBYWATEL

... Mowa nieskończona...

PIERWSZY OBYWATEL

Przedstawić chciałem wiedzy szanownego grona,
Iż pierwej, aż zawezwan kupiec mój listownie
Stawi się ze szlachetnym płynem, będę niby
Wódz, który jedną ręką buławę już składa,
Gdy druga wstręt jej czyni — ergo, patrząc w szyby,
Że nie jedzie człowiek, słucham, co się gada...
(chwila milczenia ogólnego)

ŻELISŁAW

Cycero...

TRZECI OBYWATEL

...Żył za czasów, gdy tak nie goszczono...

DRUGI OBYWATEL

Owszem...

PIERWSZY OBYWATEL

... Rzymanie pili i bili.

DRUGI OBYWATEL

Wszelako
Mówić nie mogę, czy gdzie dobrze wyłuszczono
O Cyceronie, kiedy, co pijał i jako?

ŻELISŁAW

A jednak...

PIERWSZY OBYWATEL

Gdybym chociaż teatr miał tu jaki,
Albo muzykę...

ŻELISŁAW

... Jednak... pomnę, że to było,
Kiedy znad Eufratu przywieziono znaki
Wojsk Mitrydata, które Pompejusz zbił wielki.
Wszystko, co żyło w Rzymie i za Rzymem, piło.
Wtedy Cycero także, gdy aż do kropelki
Wychylił puhar, leżąc za Krassusa stołem,
Myślił o czymś (o przyszłym może konsulacie)
I bawił się z zgasłego kadzidła popiołem...
A był to czas szczególny...

PIERWSZY OBYWATEL

— Otóż teatr macie!

ŻELISŁAW

Bawił się, mówię, kreśląc po etruskiej misie,
Na której tle czerwonym mirra dogasała.
Twarz w twarz mu Klodjusz siedział, dalej postać stała
Bosa, w bezfałdowanym płaszczu, jak w kirysie,
A był to Katon. Krassus mówił coś na ucho
Pierwszemu z domowników i było tak głucho...
Kwirytów kilku weszło, a z nimi mniej znani
Męże. Naonczas Klodjusz, pawie wziąwszy pióro,
Dotknął się Cycerona, jak promień gra z chmurą.
I rzekł: „Co też ojcowie wyznaczą spisani
Pompejuszowi w formie triumfu?..."
„... Zaiste,
Pompejusz sam dotychczas może ani marzy,
Jakie obchody, w jakim stopniu uroczyste
Byłyby w smak Rzymowi i jemu do twarzy;
Człowiek bowiem, nie mniemam, aby, zwłaszcza w chwili
Zwycięstwa, znał, co za to powinni mu byli".
To rzekł i roztarł białą popiołu kruszynę.
Więc Klodjusz, swego pióra pawiego promieniem
Powietrze gładząc, rzecze: „Pompejusz z sumieniem?
Zagadki dwie — prędzejbym odgadł Katylinę!"

KAZIMIERZ WYKA

PREZENTACJA NORWIDA

(...) Najbardziej zapoznany za życia pośród największych poetów polskich, Cyprian Norwid (1821—1883), nigdy dotychczas nie doczekał się wydania zbiorowego pism. Nie mogło się to stać za jego życia, ponieważ — niezależnie od towarzyszącego Norwidowi — lekceważenia przez współczesnych, zaś odtrącenia przez opinię — takiego wydania nie mieli za życia swego również Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Nie doczekał się Norwid podobnego wydania także i po śmierci, chociaż od jego pozgonnego odkrycia przez znakomitego tłumacza erudytę i krytyka Zenona Przesmyckiego (Miriama, 1860—1944) dobiega lat siedemdziesiąt.

Jedyna próba takiej edycji sporządzona została przez Tadeusza Piniego (Dzieła, 1934) trzydzieści pięć lat temu. Nie było w niej listów poety, a nade wszystko roiła się ona od straszliwych pełnych tępej pogardy dla Norwida nieporozumień filologicznych i interpretacyjnych. Stała się też przedmiotem procesu sądowego wytoczonego Piniemu przez Przesmyckiego oraz kampanii prasowej przeprowadzonej przez klan norwidystów w jego ówczesnym składzie. Pisząc podówczas o edycji Piniego, orzekałem krótko: — niecały Norwid, całkowita kompromitacja. Cytuję dalej samego siebie: „Pini zaopiekował się Norwidem niczym dobrotliwy belfer, dla dobra krnąbrnego ucznia poprawiający

milczkiem błędy w jego zdaniu i kiwający z politowaniem głową nad prostotą Norwida".

Po wielu, naprawdę wielu latach nie jestem skłonny aż tak ostro sądzić. Jakby bowiem nie było, tylko poprzez ów brzydki tom Piniego dorobek Norwida dostępny był we względnej całości.

Przed rokiem 1939 dwukrotnie podejmowano pełne wydanie dzieł pisarskich Norwida. Dlatego powiedziałem pisarskich, ponieważ dorobek malarski jest przedmiotem konfuzji, złej rejestracji i wręcz fałszerstw, o których nie sposób mówić dokładnie. Podejmowano je w takich momentach historycznego kalendarza XX wieku, iż wśród norwidystów krąży anegdota, że przedsięwzięcie to wróży kolejną wojnę światową.

Bo, proszę! W roku 1912 Zenon Przesmycki ogłosił cztery woluminy zamierzonej edycji *Pism Zebranych Norwida*. Owe ułamkowe *Pisma Zebrane* po dzień dzisiejszy stanowią najpiękniejsze wydanie norwidowskie, a zarazem świadectwo onegdajszego, a dzisiaj nieosiągalnego polskiemu drukarstwu kunsztu poligraficznego oraz rozrzutnej dbałości ze strony zasłużonej firmy wydawniczej Jakuba Mortkowicza. Wydanie Przesmyckiego przerwała pierwsza wojna światowa. Jego tom kolejny oznaczony literą F, przeczekał na strychu krakowskiej oficyny wydawniczej Anczyca obydwie wojny światowe i dopiero w roku 1946 został puszczony do sprzedaży.

W ćwierć wieku później Przesmycki zaczął od nowa. Od roku 1937 począł wydawać *Wszystkie pisma Cypriana Norwida po dziś* w całości lub fragmentach odszukane. Nadeszła druga wojna świa-

towa, wydanie dokończone nie zostało. Było ono bardzo dziwne: nie obejmowało wierszy i poematów Norwida, lecz jego dorobek w innych gatunkach literackich. I co dalej?

Przepisuję teraz z Calendarium norwidowskiego, które J. W. Gomulicki dołączył do swojego wydania *Pism Wybranych*. Rok 1944, a więc znów ćwierć wieku wstecz od roku obecnego, od roku 1969: Dokładnie w przeddzień wybuchu powstania warszawskiego w paru księgarniach ukazują się pierwsze egzemplarze konspiracyjne wydanego zbiorku Norwida *Gromy i Pyłki* (oprac. J. W. Gomulicki), zawierającego jego wiersze rozproszone albo nieznane, zilustrowane reprodukcjami równie nieznanych rysunków tego artysty. Cały nakład przepada w płonącej introligatorni, do naszych czasów dochodzi jednak sześć egzemplarzy tego wydania. W pożarach Warszawy płonie również cały nakład siódmego tomu *Wszystkich pism*, który ocalał zaledwie w jednym egzemplarzu.

W szpitaliku powstańczym przy ul. Żurawiej umiera w dniu 17. X. chory i wycieńczony Zenon Przesmycki, zabezpieczywszy przedtem w piwnicy swego mieszkania przy ul. Mazowieckiej całe posiadane przez siebie archiwum norwidowskie.

Archiwum to, zbiór bezcenny dla poznania Norwida i wszelkiej nad jego dziełem pracy naukowej, w styczniu 1945 roku, jeszcze przed wyzwoleniem Warszawy, wydobyte zostało i zabezpieczone przez jedną z wypraw ratujących dobytek kulturalny spalonej stolicy. W świetle takich faktów złowróżbna anegdota krążąca

wśród norwidystów przestaje być anegdotą. Staje się groźnym potwierdzeniem słów samego poety. Potwierdzeniem dotyczącym jego losu dośmiertnego i skłonnym rozciągnąć się na los pośmiertny, a ten dotyczy głównie pisanej puścizny:

„jest ironia zdarzeń i jest ironia czasów".

Po raz trzeci w ciągu stulecia XX — takimi w przypadku Norwida należy posługiwać się miarami historii — wydanie zbiorowe jego dzieł, wydanie krytyczne co do tekstów i zaopatrzone w wyczerpujący komentarz, podjął Juliusz Wiktor Gomulicki. Syn poety Wiktora Gomulickiego (1848—1919), jednego z pierwszych przynależnych do klanu norwidystów, najwybitniejszy dzisiaj znawca, edytor, interpretator i miłośnik Norwida. Z wydania tego ukazały się dotąd tomy pierwszy i drugi zawierające to co dla Norwida najważniejsze: jego dorobek w zakresie wierszy. Co oznacza tego rodzaju wydanie krytyczne oraz komentowane, odpowiedzią niechaj będzie dokładny zapis bibliograficzny: Cyprian Norwid *Dzieła Zebrane*, opracował Juliusz W. Gomulicki. Tom pierwszy, Wiersze, Tekst (str. XCV, 996), Tom drugi Wiersze, dodatek krytyczny (str. 1088); łącznie ponad dwa tysiące stron ścisłego i zwartego druku.

Tak zamierzone wydanie całego dorobku Norwida musi objąć ponad dziesięć tomów, a ile lat potrwa? Warszawa 1966, taki jest początek, ale kiedy koniec? Na psa urok, by odpędzić złe przywidzenia, mawiała moja babka. Przypominam nadto złowróżbną

anegdotę o łączności między cyklem wojen światowych a wydaniami zbiorowymi Norwida. I dlatego ograniczone do pięciu tomów *Pisma Wybrane* poety są inicjatywą i przedsięwzięciem jak najbardziej słusznym. Gwarantują trwałe wejście Norwida w krwiobieg kultury polskiej i czytelnictwo młodego pokolenia, chociaż to i owo nad wykonaniem tego przedsięwzięcia jako norwidysta grymasić będę. W tej głównej nadziei, że chociaż opublikowane w nakładzie 30 tys. egzemplarzy, wydanie to może być a nawet po jego wyczerpaniu powinno być wznowione. Uwagi i propozycje pewnych zmian mogą się więc przydać wydawcy.

Wyjmuję tomy z introligatorskiego pudełka by rozpatrzyć, czy słusznie dorobek pisarski Norwida podzielono na pięć mniej więcej równomiernych działów, a wobec tego tomów. Wiersze, poematy i dramaty nie budzą żadnej wątpliwości. Przed wyjęciem tomów z owego pudełka obawiałem się, czy aby nie za dużo papieru poświęcono na prozę i listy Norwida. Po dokładnym przestudiowaniu tomu czwartego i piątego *Pism Wybranych* wątpliwości te jestem skłonny całkowicie zawiesić. Pomijam argumenty dotyczące prezentowanego przez Gomulickiego wyboru listów poety, jako że argumenty (i mankamenty) z tym wyborem związane zanadto się obracają w kręgu wtajemniczonych norwidystów.

Pozostańmy przy tomie czwartym — Proza (stronic 662). Jakkolwiek znakomitą większość pomieszczonych tutaj utworów, nowel, deklaracji, wystąpień, literackich portretów, niby naukowych

rozpraw — znam, jak to wypada norwidyście, wrażenie całościowe z lektury jest wręcz nieoczekiwane. Zaskoczenie. Zaskoczenie bogactwem i różnolitością idei Norwida. Podziw dla szerokiego myślenia tego twórcy, którym zwraca się on ku swojej epoce, ku historii, ku miejscu narodu polskiego w obrębie kultury europejskiej. Utwory fabularne — nowelistyczne Norwida, jak *Ad leones* czy *Tajemnica lorda Singelworth*, czy jego wspaniałe zapisy wspomnieniowe jak *Menego* bądź *Czarne kwiaty*, bywały — ze względu na swoją przynależność gatunkową — oddzielane od innych rodzajów jego prozy. Połączone w całość wybraną przez Gomulickiego ukazują one swoją jedność. Jakaż to jedność? Najwspanialszego eseisty polskiego, o czymkolwiek on mówi i jak mówi, czy ma rację, i czy nie ma racji. Czy jest „przestarzały", czy jest „nowoczesny". Śmieszne podziały, dlatego odpowiednie przymiotniki położyłem w cudzysłowie.

Podaję przykład. Norwid na pewno jest całkiem „przestarzały", kiedy krótko przed zgonem pisze notatkę *Fabulizm Darwina*, usiłując w niej zakwestionować darwinowską teorię ewolucji. Lecz Norwid jakże jest „nowoczesny", kiedy dostrzega znaczenie dzieła Darwina *O pochodzeniu człowieka* (1871). Podobnie jak rzekomo przestarzały i całkowicie nowoczesny okazuje się Słowacki, autor *Genezis z ducha* (1844), wizją poetycką dopełniający białe plamy na mapie ewolucyjnej historii gatunków i człowieka. Ostateczna ocena Norwida sprzeczna jest sama w sobie? Na pewno. Ale proszę mi pokazać taką drugą wśród polskich pisarzy i myślicieli:

„Treścian zdania mego o Darwinie jest: Szpada pierwszego konsula Bonapartego, przyniosła Kamyk Rozety i egiptologię; szpada Anglii w Indiach przyniosła nam sanskryt i filologijny ustrój; Też z Indów Awanturą zetknięcie się dało parabolijny indyjski pogląd na biologię i jej proces. — Darwin jest w błędzie, to jest wielki Anglik na pokaz, na którym patriotyzm nie ma co robić. Ale to jest wielki Anglik".

Żaden z wielkich poetów emigracyjnych nie był tak głęboko zakorzeniony w otaczającą go europejską kulturę intelektualną i artystyczną jak właśnie Norwid. Gdyby zawierzyć najczęściej przywodzonym przezeń cytatom, czytywał on jedynie Pismo Święte i klasyków. Naprawdę było inaczej. Już dawno na to zwracał uwagę Stefan Kołaczkowski, a propozycje interpretacyjne Gomulickiego i Macieja Żurowskiego wykazują, jak ściśle poezja Norwida zanurzaną bywa w otaczającą go poezję francuską, a specjalnie — Baudelaire'a. Można się sprzeczać o dokładny zakres tej łączności, istnieje ona jednak niewątpliwie między *Kwiatami zła* Baudelaire'a (1857), a reprezentatywnym cyklem Norwida *Vade-mecum* (poroku 1860), chociaż Norwid raczej replikował aniżeli naśladował.

Trzy pierwsze tomy omawianej edycji: wiersze, poematy i dramaty, przynoszą orientację, jakimi zasadami rządził się wydawca dokonując wyboru pism Norwida oraz jakie z owych zasad wyniknęły skutki. Jest to nie tylko w y d a n i e tych pism w sensie przedruku wybranych tekstów, lecz ich s w o i s t e p o d a n i e przez Gomulickiego — podanie w sensie prezentacji, zalecenia, wprowadzenia w lekturę. Słowem — prezentacja Norwida.

W tej prezentacji uderza dbałość o czytelnika, który nie będąc specjalistą ma dotrzeć do trudnego, do wieloznacznego, do ułomnego nieraz pisarstwa Norwida. Świadectwem tej dbałości są zarówno ścisłe komentarze do tekstów, jak precyzyjne celendarium życia, twórczości i pośmiertnej recepcji pisarza — calenadrium w wielu istotnych szczegółach uściślone i wzbogacone w stosunku do kroniki życia i twórczości Norwida, poprzedzającej jego *Dzieła Zebrane*. Świadectwem takim jest również pełen pasji i interpretacyjnej zadzierzystości esej wstępny Gomulickiego *Zjawisko: Norwid*, określający miejsce tego twórcy na mapie poezji światowej, a także posunięcie nie spotykane w innych tego rodzaju wydaniach: wybór głosów i sądów krytycznych o Norwidzie.

Parę uwag w związku z owym wyborem oraz *Zjawiskiem: Norwid*. Na pewno ten zestaw sądów budzi opór u niejednego fachowca-edytora. Takiej przyprawy dodatkowej na ogół się nie dodaje do wydań omawianego typu. Mimo to jestem za utrzymaniem owego posunięcia wydawniczego. Z dwu powodów: po pierwsze napotykamy w tym zestawie szereg całkiem dotąd nie znanych a wręcz zaskakujących sądów o poecie, zwłaszcza sądów wypowiedzianych przez jego czytelników cudzoziemskich; po drugie — ta wokanda wypowiedzi i opinii dowodzi, że spór o Norwida i jego szacowanie trwa ciągle, że daleko do wyroku. Specjalnie jest to widoczne w stosunku do dramatów poety.

Zjawisko: Norwid taką nasuwa uwagę generalną, odnoszącą się nadto do wielu szczegółowych interpretacji proponowanych czytelnikowi przez Gomulickiego: nadmierny biografizm; nadmierna dążność do rozumienia tekstów poetyckich Norwida jako wypowiedzi kryptobiograficznej lub kryptoautobiograficznej. Przykładem może być próba wyjaśnienia niezwykle oryginalnej teorii przemilczenia poetyckiego, aluzji, niedomówienia, poprzez momenty polityczne epoki paskiewiczowskiej w Królestwie Kongresowym, na którą przypadła młodość poety. Chociaż Gomulicki tę formułę łagodzi i wprowadza dodatkowe elementy, stanowczo ona nie przekonuje skoro tak brzmi i skoro prowadzi do rozmnożonych konsekwencji przy wyjaśnianiu poszczególnych tekstów poety; cała późniejsza Norwidowa praktyka (i teoria) przemilczeń (niedopełnień) oraz kryptografii poetyckich to właśnie widomy i bolesny, ale jakże w konsekwencji interesujący, ślad owych „obrażeń" od kajdan cenzury paskiewiczowskiej, dźwiganych przez młodą literaturę warszawską.

Przyjęte przez Gomulickiego — a nieuchronne przy każdym ograniczonym a niepełnym wydaniu — zasady wyboru tekstów wyłożone zostały w notach edytorskich do trzech omawianych tomów. Zapowiadam otwarcie: zarówno te zasady, jak ich realizacja w obrębie tych trzech właśnie tomów budzą liczne sprzeciwy.

Jakież to wyznaczniki wyboru? Wydawca stara się unikać zbyt trudnych jego zdaniem, liryków Norwida; „wielokrotnie byłem zmuszony zrezygnować z wielu bardzo pięknych i mądrych liryków Norwida ze względu na ich daleko posuniętą hermetyczność". Z tą hermetycznością jest jak z poprzeczką dla skoczka wzwyż; nie rozgrzany i na początku konkursu nie weźmie on danej wysokości: później w miarę lektury — weźmie bez trudu.

Dalszy wyznacznik wyboru to rezygnacja — raz stosowana, raz negliżowana — z publikacji dzieł Norwida, które albo nie zostały przez autora dokończone, albo dochowały się w kształcie zdefektowanym. Ten drugi wyznacznik dotyczy poematów i dramatów. Ponieważ nie doszedł do nas w całości dyptyk sceniczny *Tyrtej — Za kulisami*, Gomulicki całkowicie rezygnuje z tego

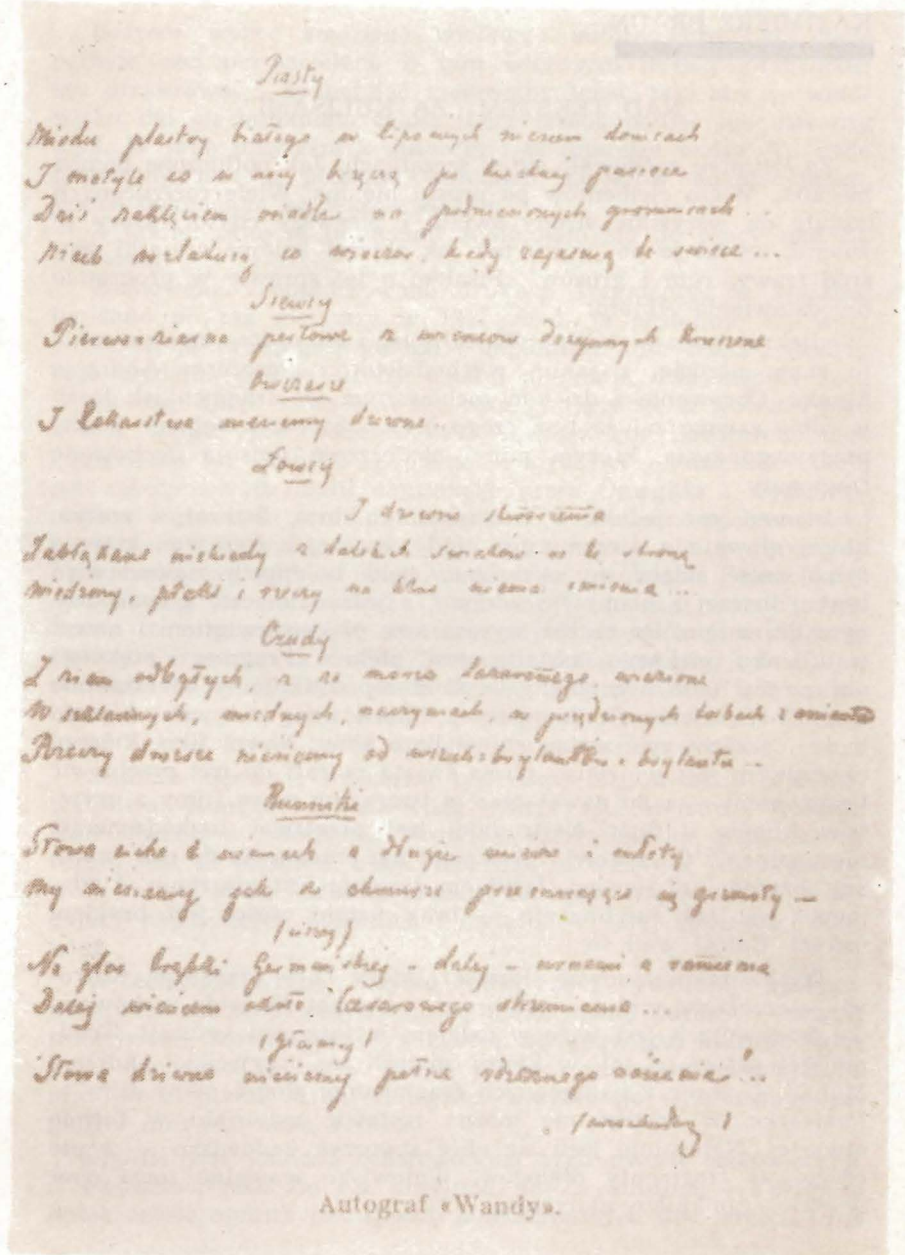
arcydzieła. A mimo to wśród poematów nie rezygnuje z *A Dorio ad Phrygium*, chociaż to poemat ułomny, podobnie z *Wędrownym sztukmistrzem*. Nie rezygnuje, ponieważ po prostu nie sposób sobie wyobrazić dużej antologii norwidowskiej bez tych tytułów. Słowem — teoria wyboru inaczej, praktyka wyboru inaczej, a dopatrzeć się w tym zaiste konsekwencji nie sposób.

Główny zaś sprzeciw budzi to, że unikając zasadniczo norwidowskich destruktów i defektów, Gomulicki sam listę owych defektów pomnożył, dokonując skrótów na własną odpowiedzialność. Pośród poematów skrócił *Quidama, Niewolę, Rzecz o wolności słowa*; pośród dramatów *Kleopatrę* i *Cezara*; nawet wśród liryków niekiedy tak postąpił. Nie masz zgody! Można oczywiście raz jeszcze zawołać z oburzeniem: — Nie pozwalam i uciec na Pargę, lecz nie to jest moją intencją. Należy szukać innego wyjścia z niełatwej sytuacji, w jaką popadł J. W. Gomulicki, pragnąc dać z Norwida możliwie najwięcej, a równocześnie mając do dyspozycji określoną liczbę arkuszy drukarskich i słusznie przyjęty podział na tomy.

Widziałbym takie wyjście w ścisłym respektowaniu dwu następujących zasad wyboru: a) żadnego tytułu norwidowskiego, pod żadnym pozorem tę operację uzasadniającym, nie skracać, skoro i tak za wiele destruktów i stłuczek mamy w tej puściźnie; b) ostrzej eliminować określone tytuły, chociaż dla miłośnika Norwida operacja to przykra. Ale sam poeta powiedział: „Redakcja jest redukcją".

Na dwu skrzydłach, jedno narodowe, drugie ogólnoludzkie, ptak-Norwid przemierza obszary poezji polskiej i europejskiej. Prezentacja owego lotu, dokonana poprzez *Pisma Wybrane* podane przez J. W. Gomulickiego, jest zasadniczo trafna, a tylko w szczegółach wykonawczych ułomna. Ponieważ liczyć się wypada z dalszymi nakładami *Pism Wybranych* Norwida, usterki są do usunięcia. Powtarzam w zakończeniu: dzięki tej edycji Cyprian Norwid otrzymał szansę, by wejść w czytelnictwo młodego pokolenia i utrwalić swoją obecność w krwiobiegu kulturalnym Polski Ludowej.

(Fragmenty artykułu „Prezentacja Norwida" — „Polityka" Nr 10 z dnia 8. III. 1969 r.)



Autograf «Wandy».

KAZIMIERZ BRAUN

NAD TEKSTEM „ZA KULISAMI"

Za kulisami zachowało się w szczątkach. Jak potłuczona bombą mozaika. Wielu elementów po prostu nie ma. Wiele rozrzuconych zostało na wszystkie strony świata i pierwszy edytor, który je zbierał, wydał je po prostu tak jak zbierał kolejne szczątki spośród trawy, ruin i gruzów... Pisałem o tej sprawie w programie przedstawienia *Aktora:*

„Ilekroć czytam *Aktora, Za kulisami* i *Kleopatrę* ogarnia mnie to samo uczucie, z jakim wychodziłem z *Pasażerki* Andrzeja Munka. Obcowanie z dziełem zachowanym we fragmentach łączy w sobie zawsze żal za tym czego brak i radość z pełnego i ekspresyjnego życia, którym mimo okaleczenia pulsują dochowane fragmenty.

Inaczej jest jednak z fragmentami filmu, inaczej z rzeźbą, której głowy nie ujrzymy już nigdy, inaczej z freskiem, którego tylko część udało się odskrobać spod kolejnych nawarstwień tynku, inaczej z ułamkiem wiersza, a jeszcze inaczej z uszkodzonym dramatem. Bo rzeźba wyraża swe piękno kształtem i nawet w ułamku pięknego kształtu jest piękno. Fragment pięknego obrazu też może być piękny — sami reprodukujemy wielokrotnie fragmenty większych kompozycji. Zachowany urywek wiersza może już zachwycić zestawieniem paru słów. Nawet film, którego tworzywem jest widzialny obraz świata potrafi do nas przemówić fragmentem — sami nawet czasem tworzymy nowe filmy z urywków filmów starych. Najtrudniej jest przetrwać uszkodzonemu, niezupełnemu dramatowi. Bo dramat nie przemawia do nas formą, ani obrazem, ani słowem. Językiem dramatu jest zdarzenie. A zdarzenie jest jak rusztowanie — brak jednej części jest brakiem całości. Całość wali się.

Trzeba rekonstruować. Reżyser, który chce przekazać teatrowi — przekazać widzom i aktorom — dramat Norwida zachowany we fragmentach jest więc w całkiem wyjątkowej sytuacji. Trudniejszej nawet od tej, w której znaleźli się przyjaciele Andrzeja Munka — chcąc z nakręconych fragmentów złożyć pełny film — *Pasażerkę*. W teatrze nie można zostawić materiału w formie otwartej. Naturalnie jeśli się chce stworzyć widowisko — a nie recytować fragmenty dialogów. Widowisko teatralne musi opowiedzieć zamknięte zdarzenie.

Reżyser wobec zmarłego wielkiego autora chce być także pełnym czci przyjacielem. Z tym większym trudem przychodzi mu przykrawać i uzupełniać zachowany tekst, tak, aby w widowisku dał on zamkniętą całość. Lecz trzeba podjąć ten ostrożny trud. W imię przyjaźni z autorem i w interesie widza. To dwie przyczyny leżą u podstaw wszelkich zabiegów adaptacyjnych, jakich dokonałem na tekście *Aktora*".

Z takimi samymi uczuciami zabierałem się do pracy nad *Za kulisami.*

Zachowane i opublikowane drukiem fragmenty *Za kulisami* (wydano po raz pierwszy w 1911 roku, ja posługuję się wyd. z 1937 r. „Pierwszego wydania kompletnego tom trzeci", według tego wydania podaję strony tekstu) obejmują dwa zespoły scen i dwa ciągi akcji: 1. warszawski, rozgrywający się w teatrze i jego salach redutowych podczas balu maskowego. Bohaterem tego ciągu akcji est Omegitt — poeta — myśliciel — działacz. Akcją jest odrzucenie dramatu napisanego przez Omegitta i wystawionego w czasie balu przez publiczność — współczesne społeczeństwo i odrzucenie Omegitta przez Lię, która zrywa z nim zaręczyny i przyrzeka swą rękę człowiekowi miernemu i obcemu Sofistoffowi. Jest to ciąg *Za kulisami.* 2. Drugi ciąg — to ciąg scen *Tyrteja.* Sceny te rozgrywają się w starożytnych Atenach i w Sparcie. Bohaterem jest poeta i wódz Tyrteusz. Akcją jest przyjęcie i ofiarowanie miłości Tyrteja przez Egineę, jedyną osobę, jedyną kobietę, która go w pełni oceniła i zrozumiała, i odrzucenie Tyrteja przez Spartę, której został wysłany na pomocnego wodza.

Jedność ideowa i treściowa tych dwu ciągów akcji jest niewątpliwa. Konflikt artysta-wódz contra społeczeństwo, konflikt stale obecny w twórczości Norwida, szczególnie w jego dramaturgii, jest tu motorem akcji. Konflikt to wzięty z własnego żywota autora, w *Za kulisami* rzucony na bodaj najszersze tło i sięgający najszerszych uogólnień i metafor w całej twórczości Norwida.

W żelazno-fizycznej, czysto praktycznej cywilizacji spartańskiej odnalazł poeta poprzedniczkę współczesnej Europy — równie praktycznej, rozwijającej cywilizację, ale dławiącej kulturę, skarlonej duchem. Tam senat Sparty odrzuca wodzostwo Tyrteja. Tu nikt nie zrozumie sztuki Omegitta, wszyscy go wyśmiewają, pogardzo nim ukochana kobieta.

Sporna jest jedność konstrukcyjna tych dwóch ciągów akcji. A zwłaszcza, jeśli się już przyjmie, że *Za kulisami* i *Tyrtej* to jedna całość, sporny jest sposób połączenia tych dwu części. Idzie

o to, czy *Za kulisami* i *Tyrtej* połączone są luźno, „wizyjnie", na zasadzie dowolnych skojarzeń, czy też związek obu części jest realistyczny, obowiązują w nim prawa realistycznego wynikania i następstwo zdarzeń. Na pytanie to nie może dziś odpowiedzieć jednoznacznie sam autor, bo jego tekst dotarł do nas mocno zdefektowany.

Rękopis Norwida nie jest ostateczną redakcją drukowaną, nie wiemy nawet czy jest rękopisem przygotowanym do druku, nie jest też napewno, co byłoby jedynie autorytatywne, egzemplarzem przeznaczonym bezpośrednio dla teatru.

Należy więc edytorowi Norwida J. G. Gomulickiemu zgodnie z jego kompetencją i znajomością rzeczy pozostawić do rozstrzygnięcia jak w istocie ułożył tekst w swoim rękopisie Norwid, zaś na użytek teatru należy odczytać i wydobyć ze wszystkich zachowanych fragmentów tekstu konstrukcję dramaturgiczną widowiska teatralnego *Za kulisami*. Powstała w ten sposób propozycja układu tekstu *Za kulisami* będzie jednocześnie: po pierwsze interpretacją zachowanych fragmentów tekstu Norwidowskiego, po drugie rekonstrukcją ustawiającą zachowane fragmenty w takim porządku, aby stanowiły główne filary akcji widowiska scenicznego, i po trzecie własną konstrukcją adaptatora, który spożytkuje najdrobniejsze ułamki tekstu tak, aby z nich i fragmentów większych zlepić jednolite w wyrazie i akcji widowisko.

Idąc taką drogą, konstruując swoje widowisko *Za kulisami* Horzyca (pierwszy inscenizator tej sztuki) przyjął w zasadzie układ tekstu wydrukowany przez Miriama. *Tyrteja* zaś potraktował jako wizję ukazującą się zebranym na balu *Za kulisami*. W myśl tej koncepcji ogólna konstrukcja widowiska była następująca: odbywa się bal redutowy, pod koniec balu zgromadzonym reprezentantom zakłamania i fałszu ukazuje się wizja prawdy. Wizja ta znika nie pozostawiając żadnego wrażenia na zebranych. „Wszystko, to, co zjawiło się tu, potężne i głębokie, gdzieś, jakoś, przeminęło, nie pozostawiając po sobie śladu w sercach i umysłach motylowego społeczeństwa maskaradowego, jakby nic nie pozostało nawet w świadomości piekielnych maseczek. Boć to była przecież przykra wizja balowiczów, a wiadomo, że wizja, poezja, myśl nie liczą się" — napisał Horzyca w programie obu przedstawień. (toruńskiego i warszawskiego). Układ ten zawierał jednak (obok innych) jedną podstawową nielogiczność, która łamała tok całej akcji i zaciemniała, by nie powiedzieć uniemożliwiała odczytanie myśl całości. Oto po pierwszej scenie balu (s. 217—227) następowała w obu widowiskach Horzycy druga scena balu (s. 228—247) a dopiero po nich obu *Tyrtej*. Natomiast z tekstu wynika, że scena pierwsza balu rozgrywa się w przerwie między drugą a trzecią częścią widowiska granego w czasie balu: „Glückschnell: „...wkrótce bowiem dzwonek nas powoła, ażebyśmy się cieszyli ustępem trzecim widowiska..." Istotnie, słychać dzwonek i wszyscy idą na widownię. Teraz, w realnym czasie i następstwie zdarzeń grana jest trzecia część owego widowiska. Zaś część druga balu *Za kulisami* odbywa się po skończonym widowisku. „...słychać orkiestrę i mocny świst, tudzież hałas wychodzącego tłumu." Wychodzi między innymi Glückschnell: „Przyznam się, że fiasko, jakiego na życiu nie pamiętam!..." Co to było za widowisko, które było grane w czasie balu, o którym stale mówią postacie dramatu? Horzyca nie wyjaśniał. Ale chyba jedyną możliwą odpowiedzią, którą podsuwa sam Norwid, jest: to po prostu *Tyrtej*. Grany był *Tyrtej*, sztuka napisana przez Omegitta i wyświstana przez publiczność. Więc znana i stosowana często w dramaturgii konstrukcja teatru w teatrze.

Konstrukcja zatem jest zawsze u Norwida realistyczna, konsekwentna i przejrzysta. Akcja planu „teatru" przenika się z akcją planu „teatru w teatrze". A ponieważ w teatrze dwa zdarzenia nie mogą być przedstawione równocześnie więc też w *Za kulisami* następują kolejno po sobie plan „teatru", plan „teatru w teatrze" i znowu plan „teatru". Z syntezy obu planów wynika myśl całości.

Konstrukcja ta tkwi immanentnie w tekście, a poza tym wiadomo, że Norwid lubił posługiwać się tą konstrukcją. Oparcie *Za kulisami* o konstrukcję „teatru w teatrze" pozwala zrekonstruować widowisko bez luk i braków, o jasnej i logicznej akcji; organicznie zamkniętą całość.

Lecz, tu kontrargumentuje Horzyca, oddajmy mu jeszcze raz z szacunkiem głos, bo sam się już on nie upomni: „Jedno spojrzenie na *Za kulisami* przekonywa, że utwór ten należy do dramatów naszych o wizyjnej logice". Więc logika wizyjna przeciw logice realistycznej? Tak. Choć myślę, że należy tu dokonać pewnego rozróżnienia. Co innego bowiem „wizyjność" (jak pisze Horzyca), czy „fantastyka" (jak pisze sam Norwid) skojarzeń i wyobraźni, co innego sam niezwykły pomysł rozegrania jednolitego w wyrazie treściowym i ideowym utworu „na dwukrańcowych szlakach krajów i dziejów" starożytnej Grecji i nowoczesnej Europy, a co innego luźność, wizyjność, fantastyka konstrukcji, motywacji i przebiegu akcji widowiska teatralnego. Norwidowi, który pisząc *Za*

CYPRIAN NORWID

ZA KULISAMI

FANTAZJA SCENICZNA W DWÓCH CZĘŚCIACH

OBSADA:

OMEGITT — Leszek Herdegen
LIA — Maria Nowotarska
EMMA — Maria Przybylska
SOFISTOFF — Tadeusz Włudarski
QUIDAM — Wojciech Ziętarski
GLÜCKSCHNELL — Leszek Kubanek
KOMISARZ POLICJI — Mieczysław Jabłoński
SŁUŻBOWY POLICJI — Jerzy Sagan
MALCHER — Andrzej Kruczyński
SŁUŻĄCY I — Stefan Szramel
SŁUŻĄCY II — Marian Dziędziel
SŁUŻĄCY III — Jacek Bartyzel
DOMINO I — Jan Krzyżanowski
DOMINO II — Jerzy Woźniak
POLAK — Urzędnik zagraniczny — Karol Podgórski
FIOŁEK I — Stefan Szramel
FIOŁEK II — Urszula Popiel
FIOŁEK III — Monika Niemczyk
FIFFRAQUE — Autor francuski — Mikołaj Grabowski
FELIETON — Stanisław Jędrzejewski
DIOGENES — Antoni Żuliński
ASTROLOG — Ambroży Klimczak
KRTYTYK — Henryk Matwiszyn
PIOSENKARZ — Tadeusz Szybowski
TYRTEJ — Leszek Herdegen
EGINEA — Maria Nowotarska
DORILLA — Maria Przybylska
LAON — Tadeusz Włudarski
KLEOKARP — Andrzej Kruczyński
DAIM — Jan Krzyżanowski
HIEROPLIT — Jerzy Sagan
KORYFEUSZ — Maciej Nowakowski

SCENARIUSZ I REŻYSERIA
KAZIMIERZ BRAUN

MUZYKA
ZYGMUNT KONIECZNY

SCENOGRAFIA
BARBARA STOPKA

UKŁAD TANECZNY
JÓZEF PARUŻNIK

Asystent reżysera: STEFAN SZRAMEL

Spektakl prowadzi:
MARIA KOMOROWSKA-MATWISZYN

Kontrola tekstu:
MARIA CENCOROWA

Kierownik techniczny:
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik Pracowni Scenotechnicznej:
ROMAN FENIUK

Asystent scenografa:
ALEKSANDER MARKOWSKI

Kierownicy pracowni:

Elektro-akustycznej
KRZYSZTOF ŁUBA

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Perukarskiej
TADEUSZ DOMICZEK

Kierownik oświetlenia:
gł. elektryk EUGENIUSZ WIECHEĆ

*

Operator światła:
JANUSZ ZIELONKA

Realizacja akustyczna:
ZBIGNIEW JANIK

Brygadier sceny:
WŁODZIMIERZ KOPACZ

*

Kierownik literacki: HENRYK VOGLER
Redaktor programu: KAZIMIERZ BARNAŚ
Układ graficzny: ZYGMUNT STRYCHALSKI

kulisami programowo oponował romantykom obca była ta druga wizyjność. Przeciwnie, starał się pisać wprost na scenę i „wedle jej wymogów". Nieobca mu zaś była, jak każdemu wielkiemu artyście, fantastyka i bogactwo wyobraźni. Będąc dokładnym w czerpaniu realiów z historii i biografistyki, ścisłym i precyzyjnym w słowie, języku i konstrukcji — nie był pedantem wobec własnej wyobraźni i nie krępował w ukośnym biegu łuków swoich metafor tak dalece, że w *Za kulisami* wsparły się one jednym ramieniem o starożytność a drugim o współczesność. Polemizując z Horzycą i odrzucając jego (i Miriama) luźną, wizyjną konstrukcję widowiska *Za kulisami* pamiętać trzeba z wdzięcznością, że nieomylnym zmysłem artysty Horzyca wyczuł w tym dramacie szerokość horyzontu myślowego i oddech wielkiej poezji.

Realistyczny w swojej motywacji układ dramaturgiczny całego tekstu *Za kulisami* oparłem więc przygotowując tekst dla TV (nadane 10. XI. 1966 r.) a potem dla Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, o konstrukcję „teatru w teatrze": 1. plan teatru: na bal redutowy przybywa Omegitt z przyjacielem — Quidamem i służącym — Malcherem (można tu wykorzystać fragmenty tekstu s. 201—203, 250). Wchodzą do gmachu teatru tak, że trafiają przez kulisy prawie że na scenę i tu natykają się na Chór Parthenian — to jest na samą końcówkę akcji scenicznej II aktu sztuki napisanej przez Omegitta p.t. *Tyrtej*. Mamy więc 2. plan teatru w teatrze — scena Parthenian (s. 251—252). 3. na planie teatru następuje przerwa w widowisku, publiczność spaceruje w foyer. Zawiązują się główne wątki akcji (s. 217—227). Dzwonek. Widzowie wracają na widownię, akcja całej sztuki przenosi się znów na plan — 4. teatru w teatrze: oto grany jest akt III Tyrteja — cały zachowany ciąg tych scen (s. 254—294). 5. Sztuka kończy się i wracamy na plan teatru. Wyjawiono, że niefortunnym autorem jest Omegitt. Gwizdy. Publiczność wychodzi z widowni. Bal nasila się. Śpiewy, tańce, romanse, drwiny ze skompromitowanego autora — Omegitta (s. 228—249). Nad ranem Lia zerwie z nim zaręczyny (295). Koniec sztuki. Opisałem, oczywiście, tylko sam zasadniczy schemat konstrukcji, bez subtelności i zawiłości myśli i akcji.

Poszczególne sceny zachowanego rękopisu były przy tym naturalnie, jak w każdym reżyserskim egzemplarzu, skracane, zmieniono parokrotnie przydział kwestii, retuszowano tekst; wprowadziłem także scenę — która prawie napewno znalazła by się w egzemplarzu Norwida gdyby nie zniszczenia — wieńczenia na wodza Hieroplita, zamiast Tyrteusza. W zachowanych fragmen-

tach jest to zapowiedziane. Taka pointa ciągu scen antycznych zamykała jednoznacznie całą akcję *Tyrteja*.

(fragment z książki „Cypriana Norwida Teatr bez teatru", która ukaże się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.)

JERZY GOT

W SPRAWIE NORWIDA — GŁOS TEATRU

Jedni rzecz znaleźli śliczną,
A gadaniną drudzy ekscentryczną.
C. Norwid, Promethidion

1. Widmo poezji przemknęło po scenie.

Przed 62 laty, pod koniec trzeciego sezonu dyrekcji Solskiego, w Teatrze Miejskim w Krakowie po raz pierwszy ukazał się Norwid na scenie. Przypuszczalnie projekt inscenizacji był podsunięty dyrektorowi przez A. Grzymałę-Siedleckiego. Premiera *Krakusa* — 6 czerwca 1908 — była wyjątkowo starannie przygotowana. Dwa dni wcześniej ukazał się „*Czasie*" felieton Grzymały-Siedleckiego o teatrze Norwida, przed podniesieniem kurtyny miał wygłosić prelekcję Miriam, który jednak odwołał zapowiedziany już przyjazd. Troskliwie opracowano przedstawienie. Zamiast, jak było w zwyczaju, dobrać dekoracje z zapasów magazynu, powierzono scenografię Franciszkowi Siedleckiemu. Ten, chociaż po części wykorzystał stare dekoracje, uzupełnił je kilkoma płótnami, a całości nadał jednolity, surowy styl romański. Pomysłowo skomponował elementy fantastyczne w drugim akcie, w kostiumach dał zagrać żywym kolorom — Krakus był w bieli, Rakuz miał strój w brutalnym kolorze czerwonym. Odsłony druga i szósta budziły ogólny podziw swoimi walorami plastycznymi, podziwiano w nich harmonię barw i świateł. Sceny zbiorowe były wyreżyserowane z zwracającą uwagę precyzją, jednak aktorzy pomimo dostrzegalnego przejęcia, nie podołali rolom, chociaż w *Krakusie* wystąpili najwybitniejsi: L. Bończa, S. Stanisławski, A. Mielewski, J. Sosnowski, J. i M. Węgrzynowie. Ich skupiona, dyskretna gra nie mogła przysłonić prawdy, że nie byli przygotowani do interpretacji Norwidowskich postaci i Norwidowskiego wiersza. Zainteresowanie budzi wiadomość, że styl przedstawienia — począwszy od dekoracji, świateł, aż do ruchów, gestów i dykcji przypominał wyraźnie styl inscenizowania dramatów Wyspiańskiego, był na nim wzorowany. Doświadczenia, z *Bolesława Śmiałego* przede wszystkim, przeniósł tutaj Józef Sosnowski, reżyser *Krakusa*. Opinia o przedstawieniu była jednolita. Uznając piękno poezji Norwida stwierdzono, że teatr „runicznych znaków tej poezji odcyfrować nie potrafi" a publiczność „czasu bez kultury bohaterskiej i tragicznej, czasu sztuki eklektycznej i tandetnej „może być porwana tylko wielkim problemem społecznym lub patriotycznym, ale nie zdolna jest utrzymać się „na wyżynie bezinteresownego piękna". Pierwsza próba pokazania Norwida na scenie pozostała „aktem pietyzmu".

2. Nieliczne próby i nikłe doświadczenia.

Przez trzydzieści jeden następnych lat do września 1939, zawodowe teatry polskie wystąpiły z pięcioma premierami sztuk Norwida. Rzecz charakterystyczna dla tego okresu — były to prapremiery pięciu różnych utworów. W spuściźnie dramatycznej poety teatry wyraźnie prowadzą poszukiwania.

Pierwsze dwie premiery nie miały większego znaczenia. W czasie wojny, w r. 1916 Teatr Praski w Warszawie zagrał *Noc tysięczną drugą*, a później w r. 1928 Placówkę Żywego Słowa w warszawskim Ateneum otworzono *Wandą*. Okoliczności wojenne sprawiły, że *Noc* przeszła bez wrażenia. Zresztą wiadomość, że aktorzy grali „z namaszczeniem i powagą" wydatnie zmniejsza nasze zainteresowanie tą prapremierą. *Wanda* wzbudziła wiele wątpliwości. Ten „klejnot słowa" wydał się wątłym cieniem dramatu przede wszystkim wskutek rozciągnięcia krótkiego utworu w trzygodzinne celebrowane uroczyście i monotonnie widowisko, przypominające przez chóralne powtarzanie tekstu nienajlepsze tradycje operowe. Długie antrakty i powolne tempo całości kojarzyły się raczej z rozwlekłością niż z powagą. Interesująca była próba znalezienia scenicznego wyrazu dla tego misterium w antyfonicznej technice gregoriańskiego stylu. Był to dalszy ciąg krakowskich doświadczeń. W *Krakusie* bowiem brzmiała muzyka B. Raczyńskiego oparta na motywach kościelnych melodii pogrzebowych.

Wydarzeniem na miarę ogólnopolską stała się premiera *Kleopatry* we Lwowie w r. 1933. Wielbiciel Norwida, Horzyca, opracował tekst, a scenografia była jednym z najświetniejszych dzieł A. Pronaszki. Skrótowa, bardzo prosta i równie sugestywna, posługiwała się pięknymi zestawieniami brązu, terakoty i matowej czerni. Horzyca nie ingerował głębiej w kształt dramatu ustalony przez Miriama i zachował jego układ w fragmentach III aktu. W roli tytułowej Eichlerówna urzekała

spiżowym głosem, piękną dykcją, skupionym tragizmem skąpej mimiki — i miękką kobiecością.

Niestety, poza protagonistami większość zespołu była przytłoczona powagą przedsięwzięcia i jakby w sennym transie gubiła Norwidowski tekst. I chociaż *Kleopatra* wywierała silne wrażenie „klasyczną czystością linii i stylową malowniczością tła" — nie zdobyła widzów, nie podbiła szerszej publiczności.

Inscenizacja *Pierścienia wielkiej damy* w Reducie (1936) była już z góry ośmieszona w przedpremierowych wieściach. Osterwa do roli hrabiny Harrys zaangażował prawdziwą hrabinę, nie grającą już od dłuższego czasu Marię Brydzińską-Potocką, a sam (grał hr. Szeligę) zapuścił prawdziwą brodę. Niestety — cała inscenizacja miała to piętno „prawdziwości" — której jasnym punktem był autentyczny wilnianin — L. Wołłejko, sprowadzony do roli Durejki. Drobiazgowy realizm pozbawił komedię jej poetyczności i podkreślił niedostatek w niej konwencjonalnej „sceniczności", a przede wszystkim brak „akcji" w znaczeniu, jakiego przyzwyczajono się wymagać od sztuk inscenizowanych w ten sposób. Tylko Boy dostrzegł istotne rysy nowego gatunku dramatycznego — „połączenie liryzmu z ironią, śmiałe użycie dysonansów, oszczędność wyrazu przy bogactwie odcieni". Do nadmiernego realizmu *Pierścienia* bardzo się przyczyniła prozaizacja wiersza. Pozbawiony rytmu, cezury i swoistej melodii zmieniał się w drażniącą przez zawiłość prozę. Toteż konkluzje w niektórych recenzjach o „niepowszednim czynie kulturalnym" dotyczyły tym razem jeszcze raczej inicjatywy niż jej wykonania.

Ostatnią przed rugą wojną światową prapremierą Norwidowską była *Miłość czysta u kąpieli morskich* grana w 1939 r. w Teatrze Nowym w Warszawie, na wieczorze jednoaktówek. Lekki, subtelny żart poetycki wymagający na scenie tyleż polotu i uśmiechu, co prostoty — nie znalazł ich w tej inscenizacji. Już surowy, smutny i twardy pejzaż Pronaszki kłócił się z nastrojem komedii, a podobnie jak w lwowskiej *Kleopatrze* wielkość nazwiska Norwida krępowała aktorów. Martwa powaga i nieumotywowany, ubogi i szablonowy gest dobitnie świadczyły o nieporozumieniu z autorem.

Pierwsze zetknięcie polskiego teatru z Norwidem przyniosło trochę doświadczeń — ale niewiele zdobyczy. Nie przełamało nieufności krytyki, widzów i samych teatrów. Nic w tym dziwnego — sześć premier sześciu tak różnych utworów — i to w ciągu 31 lat — było zbyt skromnym materiałem dla wszystkich zainteresowanych, ażeby móc mówić o sposobie traktowania i rozumienia poety. Wszyscy błądzili po omacku — i w wyborze sztuk i w poszukiwaniu środków wyrazu i w postawie odbiorcy. Zarysowały się jakieś — w większości niezbyt szczęśliwe — próby paru stylów: uroczysty misteryjny *(Krakus, Wanda)*, graniczący z operową pompatycznością; ściśle realistyczny *(Pierścień wielkiej damy)* gubiący poezję dzieła i wreszcie namaszczono-koturnowy *(Noc 1002* i *Miłość czysta)*. Wydaje się, że najciekawsza była lwowska inscenizacja *Kleopatry* z jej walorami plastycznymi, trafną interpretacją głównych ról i częściowym — w tych rolach — przełamaniem trudności wiersza. Zresztą sposób mówienia Norwidowskiego tekstu urastał wyraźnie do rozmiarów osobnego problemu.

Tych kilka prapremier nie rozstrzygnęło dość podstawowego pytania — o wartość Norwida jako dramatopisarza. Zwolennicy wypowiadali się z ostrożnym umiarem, liczniejsi przeciwnicy nie szczędzili bezwzględnych ocen. I ta kwestia czekała na rozwiązanie.

3. Jeszcze jedna prapremiera.

Pewne nasilenie zainteresowania Norwidem w ostatnich latach przedwojennych (trzy premiery w l. 1933—39) miało swój dalszy ciąg w teatrze konspiracyjnym. W r. 1943 Teatr Rapsodyczny w Krakowie dał montaż jego poezji, w r. 1944 w Warszawie Barszczewska i Wyrzykowski grali fragmenty *Kleopatry*, a w Krakowie Teatr Jednoaktówek wystawił *Miłość czystą u kąpieli morskich*.

Prapremiera fantazji dramatycznej Norwida *Za kulisami* odbyła się w grudniu 1946 w Toruniu. Pomimo, że data należy do nowego okresu historycznego, w dziejach teatralnej recepcji Norwida wypada zaliczyć to przedstawienie jeszcze do pierwszego ciągu prapremier, do etapu rekonesansów teatru w dramatycznym dziele Norwida. Horzyca samodzielnie i oryginalnie opracował tekst nadając mu własny układ. Sporo skreślił w *Tyrteju*, eliminując poboczne wątki. Fragment *Prologu* przeniósł do części maskaradowej, a nadto przeniósł kilka części tekstu z pierwszej do trzeciej partii utworu, a więc poszerzył zakończenie, już po przedstawieniu *Tyrteja*. M. in. tutaj znalazł się wiersz Mandolina o woskowej łzie, oddany przez Horzycę Quidamowi i tworzący u niego zakończenie dramatu. Zresztą jeszcze kilkakrotnie Horzyca zmienił w stosunku do tekstu wykonawców niektórych kwestii kierując się w tym możliwościami aktorów. Zamiast licznych miejsc akcji wskazanych przez Norwida, Horzyca rozegrał cały utwór w jednym, w salach redutowych, zmieniając tylko częściowo ich wygląd dla *Tyrteja*. Wreszcie jego pomysłem było traktowanie *Tyrteja* jako zbiorowej wizji wszystkich gości balowych z Omegittem razem. Dlatego całe przedstawienie grano bez przerw, wygaszając światła tylko dla oddzielenia niektórych scen. Część maskaradowa rozgrywała się na

trzech planach — jasno oświetlony pierwszy oddany był głównym postaciom, drugi w czerwonopomarańczowym świetle zajmowali goście balowi dorzucający czasem swoje kwestie, na ostatnim przyćmionym, pary tańczyły bezustannie walca, tworząc stałe tło akcji. Przedstawienie czytelnie przekazywało opozycję dwóch światów: jednego — prawdy i głębokiej miłości, wielkich czynów i poświęceń — oraz drugiego — zakłamanego, fałszywego i spętanego konwenansami świata gości balowych.

Do początkowego okresu kontaktów teatru z Norwidem trzeba jeszcze zaliczyć *Dialogi miłości* w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie (grudzień 1947) — fragmenty *Kleopatry* i *Tyrteja*. Po raz pierwszy w tym przedstawieniu udało się całkowicie przełamać trudności Norwidowskiego wiersza, jego słowo zabrzmiało „wysokim i przejmującym pięknem", było „żywe, wyraziste, niemal plastyczne".

4. Przełom

Lata 1948—1955 to jedyny do tej pory okres, w którym sceniczne powodzenie Norwida całkowicie dorównało jego wielkim współzawodnikom: Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu i Wyspiańskiemu. Tak samo jak oni był wtedy usunięty ze sceny. Po tej wyraźnej cenzurze zaczął się drugi etap jego recepcji przez polskie sceny, trwający do dziś. Trzy cechy różnią go od poprzedniego:

1. Oprócz jednej prapremiery — mamy do czynienia z normalnymi nowymi inscenizacjami granych już sztuk.
2. Do Warszawy i Krakowa dochodzą teraz liczne premiery w innych miastach Polski od Gdyni po Rzeszów.
3. Przez 39 lat od inscenizacji *Krakusa* do *Dialogów miłości* zagrano tylko 7 prapremier oraz parę fragmentów. Od r. 1958, w ciągu 12 lat pojawiły się 23 inscenizacje, w tym kilka złożonych z dwóch lub trzech dzieł Norwida.

Wniosek jest oczywisty. Przedstawienia sztuk Norwida przestały być „aktami pietyzmu" i „czynami kulturalnymi". Stały się za to — wprawdzie jeszcze nie powszednim, jeszcze szczególnego smaku — ale jednak zwykłym chlebem teatrów. Dla pracy nad nimi okazało to się korzystne. Świętowanie, chociażby najpiękniejsze, rzadko sprzyja rzetelnej refleksji, tak bardzo w tym przypadku wskazanej.

Znamienne jest dla nowej sytuacji, że ten drugi, dotąd trwający sezon Norwidowski, nie rozpoczął się ani w Warszawie, ani w Krakowie, lecz za dyrekcji Byrskich w Kielcach. *Pierścień wielkiej damy* (9. I. 1958) dzięki poetyckiej stylizacji w reżyserii O. Koszutskiej w scenografii zachował subtelność i lekkość Norwidowskich rysunków piórkiem. W inscenizacji kieleckiej wydobyto silniej emocjonalne niż intelektualne walory utworu, a konfliktom uczuć z życiową prozą odebrano realistyczną dosłowność. I chociaż radomski sprawozdawca ubolewał, że „przeciwstawienie nędzy blaskowi salonu nie ma tej wymowy, którą widzimy w romantyźmie Wiktora Hugo, w naturaliźmie Zoli, czy w liryźmie naszej Konopnickiej" i stwierdził że dyr. Byrski „posunął się za daleko", bo przedstawienie „dla szerokiej publiczności jest stracone" — sześćdziesiąt przedstawień Pierścienia świadczyło o czym innym.

W r. 1957 Horzyca po raz drugi został dyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie. Tutaj wznowił (14 III 1959) swoją toruńską inscenizację *Za kulisami*. Nie doprowadził prób do końca — zmarł dwanaście dni przed swoją czwartą Norwidowską premierą. Nie wiemy, jaki ostateczny kształt nnadałby inscenizator przedstawieniu — to, które oglądano nie wywarło głębszego wrażenia. Doceniono piękną kolorystycznie wizję sali balowej, w której wirujące pary tworzyły wciąż nowe dekoracje lecz przedstawienie wydawało się raczej serią znakomicie skomponowanych obrazów, rozwiązanych równie pomysłowo przez reżysera jak przez scenografów, niż dramatem.

Narodową dyskusję o Norwidzie na scenie miała wywołać dopiero ostatnia do dziś prapremiera — *Aktor* w Teatrze Wybrzeże (20. XII. 1959). Dyskusję w sensie dosłownym, bo oprócz recenzentów — w prasie lokalnej zabrali głos widzowie, którzy wypowiadali się także na spotkaniu w gdyńskim Klubie Prasy i Książki, a gościnne występy teatru w Warszawie (13 i 14. II. 1960 w Sali Prób Teatru Dramatycznego) przeniosły ją na teren stolicy. W pierwszych głosach oddano co cesarskiego cesarzowi i nie szczędzono komplementów pod adresem Norwida — ale mniej lub więcej stanowczo zakwestionowano sens wystawienia *Aktora* w portowym mieście, dla którego jeden z widzów przekładał z repertuaru t. zw. klasycznego Zapolską i Bałuckiego. Zwolennicy „rozrywki i prostego wzruszenia" twierdzili, że nie rozumieją w ogóle o co w sztuce chodzi i pocieszali się nadzieją, że widownia na przedstawieniach *Aktora* pozostanie pusta. Obrońcy — w prasie i klubowej dyskusji — wskazywali na konieczność poznania Norwida ze sceny i podnosili wyraźne zalety gdyńskiej inscenizacji: trafną interpretację głównych ról, dobre panowanie nad Norwidowskim wierszem, wyrównany poziom aktorski. Przedstawienie łączyło klimat XIX-wiecznego obyczaju z współczesnym spojrzeniem na utwór, tworząc „komediowy komentarz do historycznych rozważań na temat genealogii polskiej inteligencji". Warszawskie opinie o *Aktorze* przeniosły spór na inną płaszczyznę. Oceniano jakość wykonania aktorskiego, lepsze lub gorsze rozwiązania poszczególnych sytuacji — ale

nie samą zasadę. Odtąd pytania będą dotyczyć „jak grać Norwida", a nie „czy grać Norwida". Z jednym wyjątkiem. Konsekwentnym przeciwnikiem pozostał Jaszcz: „dotychczasowe, już półwieczne próby z wprowadzeniem Norwida na scenę świadczą coraz wyraźniej, iż to próby skazane nadal na niepowodzenie. Norwid w teatrze nie utrzyma się".

5. W poszukiwaniu metody.

Następne lata nie potwierdziły tego przewidywania. Zbyt liczne powstały z nich inscenizacje Norwidowskirh sztuk, aby można było wszystkie tutaj omówić. Wypada ograniczyć się do tych, które wyraźnie charakteryzują najistotniejsze problemy i tendencje.

Pierścień wielkiej damy w reżyserii K. Brauna Warszawa: (Teatr Polski — Kameralny. 6. IV. 1962) został zagrany „zwyczajnie, bez celebrowania". Norwida potraktowano „nie jako osobliwość, ale jako autora grywanego najnormalniej w świecie, jak Musset czy nawet Gogol". Reżyser odrzucił całą autobiograficzną anegdotę, urealnił sytuacje i skonkretyzował postacie. Sztuka stała się prosta i czytelna, uderzająco współczesna.

Dialog zabłysnął pełnym blaskiem — jasny, żywy, potoczony i poetycki.

Pierścień wielkiej damy najczę'ciej grywany w ostatnim dwunastoleciu, stał się sposobnością do doskonalenia Norwidowskiego warsztatu na polskich scenach. Doświadczenia szły w rozmaitych kierunkach. W Rzeszowie (27. I. 1863) sięgnięto do efektów wyraźnie parodystycznych w paru scenach o charakterze obyczajowym. W Teatrze Kameralnym we Wrocławiu (13. XI. 1965) po raz pierwszy zakwestionowano „anielskość" hrabiny Harrys nadając jej dyskretne rysy komediowe. Również finał sztuki przestał być konwencjonalnym happy endem, nie zamykał konfliktu lecz zapowiadał otwarcie nowego. Mak Yks „padł w pułapkę, w pajęczyny sztucznych nici". Sztuka stała się „pasjonującym współczesnym dramatem psychologicznym" trafiającym nieomylnie do publiczności. Dopomogło do tego doskonałe opanowanie wiersza przez aktorów — popisową sceną stał się dialog Magdaleny i Hrabiny w II akcie.

Premiera krakowska w Teatrze im. Słowackiego (17. VI. 1967, reż. J. Kulczyński) oprócz wybitnych ról M. Kościałkowskiej (Hrabina), T. Budzisz-Krzyżanowskiej (Magdalena) oraz L. Herdegena (Szeliga) i jasnej koncepcji reżyserskiej utrwaliła się w pamięci przez niezwykle piękną i trafną scenografię A. Majewskiego. Ubogi i ciemny pokoik Mak Yksa w I akcie, utrzymany w szarych barwach surowych belek, kontrastował z wytwornymi rozsłonecznionymi salonami hrabiny, z bielą i jasną zielenią rozpiętych w nich miękkich muślinów. Równie interesująca, choć całkiem odmienna była scenografia w premierze łódzkiej (Teatr Nowy, 31. VIII. 1968) gdzie X. Zaniewska nawiązała do grafiki Norwida i stworzyła wnętrza w malowanych sepią sztychach na białej architekturze, nie cofając się nawet przed uzupełnieniem ich napisami („poddasze", „salon"). Harmonizowały z nimi kostiumy, również w sepiowo-brązowo-białej tonacji, od których odcinała się tylko czerń koronek hrabiny.

Natrętna aluzyjność dekoracji w toruńskiej inscenizacji (22. XI. 1969) z zawieszoną sieciami sceną nie spotkała się z uznaniem, podobnie jak i całe przedstawienie, robiące wrażenie niedopracowanego.

Lekkość i wdzięk Norwidowskich jednoaktówek, tak brakujące ich dawniejszym inscenizacjom, udało się wydobyć M. Broniewskiej (*Noc 1002* i *Miłość czysta*, Poznań, Teatr Polski 8. VI. 1963), chociaż kosztem zagubienia gorzkiej ich ironii. Bydgoską inscenizację *Nocy 1002*, połączoną z montażem poezji Norwida, poprzedziła piosenka Niemena *Dziwny jest ten świat*, a samą komedię rozbudowano pokazując tekst listu w osobnej scenie z dodatkowym aktorem. W warszawskiej premierze *Krakusa* (teatr Ateneum, Scena 61, 3. V. 1970) połączono trzy fantastyczne postacie w jedną. Ponadto zwracała uwagę surowa scenografia J. Grzegorzewskiego zbdowana z porozrzucanych głazów, świeżo wyprawionych skór i zwisających zewsząd łańcuchów oraz syntetyczno aluzyjne kostiumy zespalające elementy z różnych epok historycznych.

6. Na przykładzie *Kleopatry*.

Problem opracowania tekstu Norwida dla potrzeb inscenizacji zarysował się wyraźnie w kilku premierach *Kleopatry*. Horzyca we Lwowie potrafił powiązać luźne fragmenty trzeciego aktu, tak jak je Miriam ułożył, w całość, której finałem była śmierć Antoniusza. Dostrzegano w tym kształt tak posągowy jak pozbawiona ramion i głowy Nike samotracka. Pierwsze opracowanie K. Brauna, estradowe (Toruń, 5. II. 1967) i układ K. Dejmka (Warszawa, Teatr Narodowy, 15. VI. 1967) zamykały tragedię już wcześniej sceną, w której Kleopatra depce siedem garstek piasku symbolizujących siedem wzgórz Rzymu. Ponadto Braun dokonał licznych skrótów. Oczywiście i w Toruniu i w Warszawie nie było już miejsca na sceny z Markiem Antoniuszem. Najciekawsza, ze względu na ingerencję w tekst była lubelska premiera *Kleopatry* w adaptacji K. Brauna (Teatr im. Osterwy 12. XII. 1968). Trzeci akt przybrał zupełnie nowy kształt nadany przez inscenizatora przy współudziale J. W. Gomulickiego. Z sześciu zachowanych fragmentów zbudowano trzy sceny: pierwsza obejmowała plan zemsty Kleopatry na Rzymie i złożona była z różnych fragmentów tekstu Norwida na nowo zestawionych. Druga zawierała śmierć Antoniusza po przegranej bitwie (t. j. finałową scenę układu Horzycy), wreszcie trzecia, oprócz ułamków tekstu Norwidowskiego była skonstruowaną przez Brauna i Gomulickiego wg Szekspira i Plutarcha. Tutaj Kleopatra dowiadywała się o śmierci Antoniusza i popełniała samobójstwo, a do jej grobowca wchodził zwycięski Oktawian.

Ale nie tylko trzeci akt uległ tak znacznej przeróbce. Dwa pierwsze, chociaż zredagowane przez Norwida w całości, zostały wyraźnie zmienione. Blisko połowę postaci usunięto oddając czasem ich kwestie pozostałym, pominięto w całości szereg pobocznych wątków oraz przestawiono kolejność niektórych scen. Wykreślono też wszystkie sceny pochodów, śpiewów i recytacji chóralnych w II akcie. Zamiarem autora adaptacji było nie tylko nadanie jednolitości stylistycznej przedstawieniu, ale przede wszystkim uproszczenie, wyjaśnienie i skoncentrowanie zasadniczej akcji. Podobna dążność zapanowała w recytacji tekstu, zadbano nie tyle o jego rytmikę, intonację — co o logiczną, komunikatywną interpretację treści. Na wszystkich planach przyznano pierwsze miejsce konkretom fabularnym. Była to niewątpliwie koncepcja przemyślana do końca, zwarta i bardzo czytelna. Najwięcej zastrzeżeń wywołała scena śmierci Kleopatry, oceniona jako melodramatyczna i Norwidowi obca.

7. Pytania, przypuszczenia i trochę odpowiedzi.

Po dwunastu latach kariery Norwida jako zwyczajnego autora na naszych scenach — symbolem tego jest premiera *Wandy* w teatrze lalkowym (Poznań, Teatr Marcinek 14. IV. 1970) — można zebrać spostrzeżenia o problemach, jakich dostarczają jego utwory i sposobach, jakie teatr proponuje dla ich rozwiązania.

Już krakowska prapremiera *Krakusa* doceniła jeden z szczególnie ważnych elementów Norwidowskiego dramatu — scenografię. W dziełach poety-malarza spełnia ona funkcję równie znaczącą jak u Wyspiańskiego. Walory scenografii ujawniły dobitnie swoją wartość w lwowskiej *Kleopatrze*, w *Za Kulisami* Horzycy, w krakowskim i łódzkim *Pierścieniu wielkiej damy*, w warszawskim *Krakusie* i w poznańskiej *Wandzie*. Wydaje się, że poszukiwania właściwego kształtu plastycznego dla Norwidowskich utworów są jednym z ważniejszych aktualnych problemów. Przez wiele lat panowała opinia o trudności i niezrozumiałości języka Norwida. Po doświadczeniach teatru i publiczności z współczesnym dramatem awangardowym, po oswojeniu się z Norwidowskim tekstem w teatrach, ta kwestia przestaje być przedmiotem utyskiwań i po prostu znika z dyskusji.

Zasady inscenizacji stosowane w dwunastoleciu są różnorodne — twórcy przedstawień wybierają między umownością i realizmem — czasem i naturalizmem, między historyczną stylizacją, syntezą i uwspółcześnieniem. I takie — różnorodne — zapewne pozostaną nadal, gdyż każdy z reżyserów i scenografów zechce zachować prawo do własnego spojrzenia na dzieło poety.

I wreszcie rzecz podstawowa — stosunek inscenizatora do tekstu. Tutaj rysują się dwie koncepcje. Jedna, nie naruszająca litery tekstu, przekazuje spojrzenie twórców przedstawienia na dramat wyłącznie środkami scenicznymi, co zresztą nie ogranicza jej swobody w kształtowaniu własnej wizji. Przykładem chociażby wocławski *Pierścień wielkiej damy*.

Druga idzie dalej. Skreślenia tekstu nie tylko go kondensują, ale zmieniają jego artystyczną postać i na pewno budują proporcje. Metoda ta ponadto obejmuje kilka rodzajów ingerencji w tekst: przeniesienie kwestii do ról innych, niż chciał Norwid (*Za kulisami* Horzycy, *Kleopatra* Brauna), wprowadzenie nowych scen pantomimicznych (*Aktor* Brauna w Lublinie 27. III. 1965), rozbudowę utworu jednoaktowego (*Noc 1002* w Bydgoszczy) oraz konstrukcję nowych scen zawierających tylko drobne fragmenty tekstu Norwida (zakończenie *Kleopatry* w Lublinie). Nie wynika ona bynajmniej z potrzeby dopełnienia zdefektowanych dzieł poety, stosuje się ją bowiem również w utworach lub ich częściach całkowicie wykończonych i w pełni zachowanych. Jest to zwyczajna obecnie praktyka adaptacji.

C. Norwid: portret własny

NOTA BIOGRAFICZNA

Cyprian Kamil Norwid urodził się 24. IX. 1821 we wsi Laskowo-Głuchy w powiecie radzymińskim. Osierocony wcześnie przez rodziców Jana i Ludwikę ze Zdzieborskich wychował się pod opieką babki Hilarii z Sobieskich Zdzieborskiej, rozpieszczany jak prawdziwe „książątko" stosownie do jego pochodzenia z królewskiego rodu Sobieskich — po kądzieli.

Nie ukończywszy gimnazjum studiuje w Warszawie rysunek, wpierw w szkole A. Kukulara, potem prywatnie u znanego portrecisty J. K. Minasowicza. W r. 1840 otrzymuje posadę aplikanta w Heroldii Królestwa Polskiego w Warszawie. Nawiązany tu pierwszy kontakt z archiwaliami stanie się później jego pasją w gromadzeniu realiów do dzieł historycznych. W tym samym roku debiutuje anonimowym wierszem *„Mój ostatni sonet"* na łamach *„Piśmiennictwa krajowego"*. Po dwóch latach pracy w Heroldii, zaopatrzony w pieniądze z ojcowskiej schedy odbywa Norwid kilkumiesięczną podróż po Polsce razem z poetą W. Wężykiem, po czym wraca do Warszawy. Urodziwy, pełen zalet towarzyskich, dowcipny, błyskotliwie inteligentny szybko staje się bywalcem salonów warszawskich (Lewockiej, Łuszczewskiej, Wójcickich), w których szkicuje, portretuje bądź deklamuje swoje wiersze. Po jednym takim występie poeta warszawski A. Czajkowski sławi go jako „orła" poezji, a pisma warszawskie otwierają mu swoje łamy.

Opromieniony lokalną sławą światowca, poety, malarza, rzeźbiarza i krytyka rusza Norwid w r. 1842 na wojaż za granicę. Zwiedza Niemcy, Włochy. We Florencji uczy się rzeźby u L. Pampaloniego. Tu także spotyka go wielka przygoda jego serca i sztuki; miłość do Marii Kalegris, wzniosła, tragiczna i wierna po grób. Słynna ta piękność, córka Polki Tekli Górskiej i Rosjanina hr. F. Nesselrode, bożyszcze salonów europejskich, przedmiot uwielbienia poetów i królów (Heine, Musset, Gautier, Napoleon III) oczarowała Norwida jak wszystkich olśniewającą urodą, wykształceniem, wdziękiem i urokami intelektu. Tą miłością pulsują liczne liryki Norwida i jego dramaty; *„Noc tysięczna druga"*, *„Pierścień wielkiej damy"*, *„Tyrtej"*. Poeta towarzyszy p. Kalergis i jej (a później swojej) przyjaciółce M. Trembickiej w zwiedzaniu Italii, z trudnością dorównując ich wysokiej stopie życiowej.

W r. 1845 p. Kalergis wraca do Warszawy, a Norwid spłukany doszczętnie z pieniędzy zamierza udać się na Śląsk, do majątku Wężyka. Niestety pozbywszy się lekkomyślnie paszportu, po krótkim pobycie w więzieniu berlińskim zostaje jako przymusowy emigrant odstawiony do Belgii. Powrót do kraju ma już na zawsze zamknięty.

W r. 1847 wyjeżdża Norwid ponownie za panią Kalergis do Rzymu, ale... po nowe rozczarowania, które rodzą w nim nawet desperackie myśli. Broni się przed nimi pracą nad dramatem „Wanda", poznawaniem skarbów kultury Wiecznego Miasta oraz pociechą z zawartej wtedy przyjaźni z J. B. Zaleskim.

W burzliwym roku 1848 poeta styka się m. in. z Krasińskim i Mickiewiczem, wstępuje nawet do Legionu Wieszcza, ale zrażony jego poglądami rewolucyjnymi i za namową Krasińskiego szybko wycofuje swoją deklarację.

Po wyjeździe Krasińskiego do Paryża Norwid spędza jakiś czas u W. Łubieńskiego w poznańskiem, przedarłszy się tam nielegalnie

przez kordony. W następnych miesiącach do lutego 1849 zwiedza Neapol, Herkulanum, Pompei, Palermo, Kretę i Morze Egejskie, przebywając jednakże głównie w Rzymie, gdzie pisze wiersze *(„Marmur biały"*, *„Z listu do..."*) oraz pracuje nad poematem *„Epimenides"*. W Rzymie również pod wpływem Krasińskiego i Księży Zmartwychwstańców kształtują się konserwatywne poglądy społeczno-polityczne Norwida, na bazie filozofii chrześcijańskiej.

W r. 1849 wyjeżdża do Paryża. Tu poznaje m. in. Słowackiego, Chopina, obraca się w kręgach zarówno działaczy Hotelu Lambert, jak i młodej, radykalnej emigracji, stacza nie pierwsze już potyczki o swoją poezję, której poznańska *„Gazeta Polska"* i *„Dziennik Polski"* zarzucają manieryzm oraz niejasność myśli i obrazowania. W Poznaniu wydano też wtedy poemat filozoficzno-społeczny Norwida *„Pieśni społecznej cztery stron"* (tematy: równość, wolność, braterstwo, niewola, własność, rzeczpospolita) prawdopodobnie nakładem W. Łubieńskiego, który wspierał Norwida pieniężnie podobnie jak Krasiński, Zaleski i inni. Stosunki Norwida z Krasińskim uległy zresztą w tym czasie pogorszeniu z powodu zbliżenia się Norwida do Mickiewicza.

W r. 1851 ukazuje się w poznańskim *„Gońcu Polskim"* parę wierszy Norwida, a po nich napastliwy artykuł wyszydzający pisarstwo poety, co powoduje zerwanie przez niego wszelkich kontaktów z tym pismem. Nie związany ani charakterem twórczości, ani poglądami, ani działalnością polityczną z żadną szkołą literacką ani z żadnym obozem na emigracji staje się Norwid coraz bardziej osamotniony, zgorzkniały i nierozumiany przez współczesnych. Jedynym uśmiechem losu w tym smutnym roku jest wydanie w Paryżu jego poematu *„Promethidion"* (potomek Prometeusza, który skradł bogom ogień dla ludzi). Utwór ten w formie dialogu wyraża m. in. oryginalne i nowatorskie poglądy Norwida na funkcje społeczną sztuki, której „piękno jest kształtem miłości" i winno opromieniać pracę rąk ludzkich, czyniąc ją dziełem

sztuki narodowej, wyrosłej na glebie ludowej; Promethidion ma żarem wielkiej sztuki obudzić w ziemi mogił i krzyżów Prometeuszów. Ze współczesnych jedyny chyba Zaleski przyjął poemat z zachwytem, krakowski *„Czas"* i poznańska *„Gazeta Polska"* zbyły go zjadliwymi paszkwilami.

W tym roku napisał też Norwid poemat *„Zwolon"*. Problem utworu sam tak wyjaśnia w liście do Zaleskiego; „...trzeba być z-wolonym (zjednoczonym) z myślami Przedwiecznego (Boga) wpierw, aby być wyzwolonym z przeciw — myśli Bożej — niewoli".

Zrażony niepowodzeniami w pracy, twórczości i w życiu opuszcza Norwid w r. 1851 Paryż udając się na trzyletnią tułaczkę do Ameryki, gdzie zaznaje skrajnego niedostatku i bogactwa doświadczeń. Ślady tych przeżyć znajdziemy m. in. w utworach *„Białe kwiaty"*, *„Cywilizacja"*.

Wracając do Francji w r. 1855 zatrzymuje się na pewien czas w Londynie; tu kończy poemat *„Epinenides"* (według podania mędrzec z Krety Epimenides był razem z Solonem współtwórcą prawodawstwa ateńskiego), poemat traktuje m. in. o problemach wolnościowych w ogóle i Grecji.

Bieda nie opuszcza Norwida i w Paryżu. Utrzymuje się głównie z zamówień na ilustracje wyjednanych mu przez przyjaciół. W ponurym nastroju pogłębionym śmiercią zaprzyjaźnionego z nim wybitnego malarza P. Delaroche pisze teraz swoje *„Czarne kwiaty"* — wspomnienia osobiste o Chopinie, Słowackim, Mickiewiczu, Delaroche'u i innych.

Rok 1857 przynosi mu jeszcze większe rozczarowanie, odmowną odpowiedź panny Trembickiej na złożoną jej ofertę małżeńską.

W r. 1859 powstaje poemat *„Quidam"*. Obszerny ten utwór liczący 4.000 wierszy przedstawia Rzym z czasów Hadriana; poeta docieka tu źródeł filozofii chrześcijańskiej poprzez postać głównego bohatera, filozofa greckiego Artemidora.

W Paryżu pozostanie już poeta do końca życia. Towarzyszy mu stale nędza i twarda walka o jego sztukę, której zawiłość tłumaczy zamierzoną oryginalnością (*„Rzecz o wolności słowa"* r. 1869) w przeciwieństwie do „wulgaryzatorów", czyli licznych pisarzy, operujących frazesami i komunałami.

Tymczasem z Polski dochodzą dramatyczne wieści o narastaniu ruchów rewolucyjnych. Na rzeź dokonaną na Placu Zamkowym w Warszawie w r. 1861 reaguje Norwid m. inn. wierszem *„Żydowie polscy"* chwaląc ich dzielną postawę Machbeuszów. W czasie powstania styczniowego utrzymuje żywy kontakt z przedstawicielami Rządu Narodowego, tworzy liryki *„Fortepian Chopina"*, *Święty pokój"*, *„Buntowniki czyli stronnictwo wywrotu* oraz poematy *„Niewola"* i *„Fulminant"*. W *„Niewoli"* rozwija i uzasadnia myśl główną „Bo wolność jest to celem przetrawienie doczesnej formy — oto wyzwolenie". *„Fulminant"* jest poetycko-filozoficzną dysertacją o wojnie.

W r. 1865 kompletuje Norwid dla wydawnictwa Brockhausa w Lipsku tom utworów, który ma zapoczątkować zbiór *„Vade-mecum"*. Ostatnim utworem wydanym za jego życia była wspomniana już *„Rzecz o wolności słowa"*. Dzieło to znowu spotkało się z ostrą krytyką współczesnych, m. in. Kraszewseikgo.

W ostatnim okresie życia tłumaczy Norwid fragmenty *„Odysei"*, pisze rozprawę o pieśni *„Bogurodzica"*, nowele *„Stygmat"*, *„Ad leones"*, tworzy powieść *„Szczęsna"*, *„Assunta"* oraz wykańcza dramaty: *„Krakus"*, *„Wanda"*, *„Za kulisami"* — *„Tyrtej"* (1869) *„Pierścień wielkiej damy"* (1872), *„Miłość czysta u kąpieli morskich"* i inne.

„Szczęsna" — to ironiczny poemat o dziejach miłości Szczęsnego i Szczęsnej pełen dygresji antyromantycznych.

W *„Assuncie"* opowiada poeta wzruszająco choć nie bez symbolistyki o ludzkich sprawach, o dziewczynie, której nieszczęście odebrało mowę, o miłości do niej poety i o filantropii wielkiej damy, która skazała dziewczynę na nieszczęśliwe małżeństwo.

W *„Krakusie"* przetwarza Norwid legendę o Krakusie dzieląc jego bohatera na dwóch braci Krakusa i Rakuza, którzy współzawodniczą w walce o zabicie smoka. Smok jest tu symbolem zła, jak w *„Wandzie"* — Rytygier.

W *„Pierścieniu wielkiej damy"* odzywa się raz jeszcze miłość do pani Kalergis w po mussetowsku skomponowanej sytuacji, kiedy głodnemu poecie posądzonemu o kradzież pierścienia hrabina Harrys chce wynagrodzić krzywdę propozycją małżeńską.

Dramat *„Za kulisami"* (Teatru) złączył poeta z tragedią (niedokończoną *„Tyrtej"* o bohaterze greckim Tyrteuszu, który według podania pieśnią miał poderwać do walki Spartan upadłych na duchu. Tyrteusz w koncepcji Norwida na tle wydarzeń r. 1861 — ma zadanie głębsze; prezkształcenie charakteru narodowego.

Lata od 1877 do śmierci spędza Norwid w Zakładzie Dobroczynnym św. Kazimierza, założonym przez ks. Czartoryskiego dla najuboższych emigrantów.

Opuszczony, zdesperowany i właściwie odepchnięty przez współczesnych, bo wyprzedzający epokę, która też potraktowała go po macoszemu, znajduje tu poeta wreszcie jako tako spokojną egzystencję i ukojenie.

Zmarł na gruźlicę 23. V. 1883. Pochowano go najpierw w Ivry, po pięciu latach przeniesiono jego szczątki do wspólnej, polskiej mogiły na cmentarzu w Montmorency.

Rysunki w tekście programu Cypriana Norwida

NAJBLIŻSZA PREMIERA:

ERNEST BRYLL

JANOSIK

CZYLI

NA SZKLE MALOWANE

CENA 5 ZŁ

Przy palarni na I-szym piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „STARE MURY"

Drukarnia Związkow w Krakowie — 6192/70 D-2 (7798) — 1.500 + 32

Cyprian Norwid

ZA KULISAMI

(Objaśnienie)

Na 150-lecie urodzin Norwida, przypadające w roku 1971 i na otwarcie sezonu teatralnego Teatr im. J. Słowackiego wystąpił z premierą „Za kulisami" Norwida w nowym układzie tekstu reżyserującego gościnnie Kazimierza Brauna, w scenografii Barbary Stopki, z muzyką Zygmunta Koniecznego. Jest to więc druga z kolei propozycja realizacji tego arcydzieła po prapremierze toruńskiej W. Horzycy w r. 1946.

Na ewentualne pytanie czy akurat Norwida należy wyręczać w komponowaniu tekstu odpowiedzielibyśmy: tak, ponieważ z fantazją sceniczną „Za kulisami" związany jest organicznie niedokończony przez poetę dramat „Tyrtej".

Horzyca — ujmując sprawę najkrócej — włączył do swojej inscenizacji „Za kulisami", „Tyrteja" jako wizję gości biorących udział w balu za kulisami teatru. Braun zakłada równoczesność akcji balowej i teatralnej rozgrywając zabawę „Za kulisami" w antraktach „Tyrteja". Obie te koncepcje nie wykluczają, rzecz jasna, innych jeszcze dających się, podobnie jak te, uzasadnić odpowiednią interpretacją tekstu, jak wiemy bardzo trudnego i wieloznacznego jak i inne dzieła Norwida.

Twórczość tego poety wywodzi się przede wszystkim z przeżycia intelektualnego, motywów i sensu jego natchnień i pomysłów literackich trzeba więc szukać po rozległych obszarach filozofii, nauki, sztuki oraz w dziedzinie osobistych doświadczeń twórcy, tak bardzo osamotnionego w swojej wielkości wśród wielkich jego epoki.

Spróbujmy, kontrolując własne sądy stanem badań współczesnych norwidystów rozeznać bodaj główne kierunki natarcia myśli Norwidowej, celem rozszyfrowania czasów i ludzi, których nam poeta ukazuje za kulisami Tyrteja.

Fabuła dramatu jest na pozór prosta i jednoznaczna; w foyer jakiegoś teatru (scenograf sugeruje Teatr Słowackiego) odbywa się w antraktach przedstawienia „Tyrteja" bal maskowy. Od powodzenia sztuki zależne jest szczęście osobiste jej autora, pana na Omegach, Omegitta; jeżeli „Tyrtej" zyska uznanie widzów, bogata, światowa dama Lia odda swą rękę Omegittowi. Sztuka jednak zostaje wygwizdana, Lia zrywa z Omegittem zaręczyny i przyjmuje oświadczyny referendarza Sofistoffa.

Dlaczego tak się stało? Co tu zawinił „Tyrtej"?

W czasie wojny messeńskiej (VII w. p.n.e.) Ateny wezwane na pomoc przez Spartę posyłają jej zamiast wojska wodza-poetę Tyrteusza, ażeby pieśnią podniósł Spartan upadłych na duchu. Ale Sparta to społeczeństwo „zżeleźniałych mężów", o spiżowe szyki żołnierzy słowa poety odbiją się jak groch o ścianę. Mówi Norwid słowami Tyrteja; „... lud ten cały zżeleźniał... Już Likurgowego (prawodawcy Sparty) testamentu ostatnie słowo przyszło na świat w pokoleniu, zrodzonym przez prawodawcę... Już się skończyło wszystko i bóg tam nic nie tworzy więcej... Gladiatorów to rzeczpospolita gimnazjalna...".

Spartanie wyżej cenią kondycję militarną od moralnej, obwołują więc wodzem osiłka Hieroplita, którego zalety tak przedstawia niewolnik spartański, goniec Daim; „... od Lakońskiego golfu (zatoki) do zatoki Korynckiej cały świat o Hieroplicie wie, że dzielny jest. A kto więcej rózgami był okładan, niechaj stanie, a kto świsnął z ołtarzy więcej bułek i, z kolegami w równi się dzieląc, zjadł, niech mi zaprzeczy. Azali messeńskie dziewczyny nie szalały, kiedy nad granicą kozy pasł? Hieroplit! — kto zakrzyknął, kupę powiedział i takowy odpocząć sobie może jako w święto wół... Górą Hierpolit, górą! Zginąć albo zwyciężyć!"

Tyrteja rozumie tylko jedna pokrewna dusza Eginea, kapłanka Cerery, uwrażliwiona na podniety ideowe; jej miłość może prowadzić męża do wielkości. Eginea w przeciwieństwie do swojej siostry czułej, lirycznej Dorilli została przez poetę ukształtowana na wzór heroin greckich. Tak w dziejach społeczeństw jak siostry w uścisku splatają się wątki bohaterskie z osnową zwykłych ludzkich wzruszeń — rozumuje Norwid.

Spartanie wykpili Tyrteusza tak jak widzowie wygwizdali „Tyrteja"; w obrazie Sparty odczytali aluzje do współczesnego społeczeństwa europejskiego formowanego przez partnerów świętego przymierza pruskim drylem, nie ideami rewolucyjnych poetów. „Za kulisami" powstało przecież w 6 lat po upadku powstania styczniowego w rok przed wybuchem wojny francusko-pruskiej, a znając życiorys poety nie trudno domyśleć się dalej, że Tyrtej jest w konflikcie ze Spartą tak jak Norwid ze swoją epoką, a postępowy Omegitt — ze swoim konserwatywnym środowiskiem. Zatem; jak pomiędzy Tyrtejem a Omegittem można postawić znak równości, tak odwzorem Hieroplita będzie w „Za kulisami" finansista Glueckschnell. Hieroplit ogłupia Spartan filozofią wojny destruktywnej, niszczącej, Glueckschnell programuje skarlenie narodu przy pomocy strawy duchowej upitraszonej przez „modnego" poetę Fiffraque'a w farsie „Saturnin czyli diable oko". Oto słowa Glueckschnella; „... Osiemnasta edycja (farsy) wyczerpnięta... Co większa, iż współcześnie tłumaczone jest arcydzieło na wszystkie języki i świat prawie cały już obiegło... Interesujące dzieło nie tylko daje się uczuwać w samym obrębie sceny albo sali widowisk... Wystarcza nieraz okiem strzelić naokoło bufetów, aby unieść sąd zdrowy i samą naturę rzeczy trafnie odgadnąć. Rzeczywista i silna tragedia daje bodźca trawieniu; więcej jedzą zwłaszcza pod koniec sztuki, co razem dało by się i higienicznie wytłumaczyć... Szczególniejsza wszelakoż, iż podczas baletów długich daleko więcej zwykle piją, zaś utwór szanownego skądinąd hrabi na Omegach....".

Omegitt-Tyrtej (obsadzony przez jednego aktora L. Herdegena) przegrywa więc z Glueckschnellem walkę o rząd dusz. Co więcej, przegrywa własne szczęście, bo ukochana Lia, którą miłość i marzenie Omegitta ustroiły w uroki Eginei, okazuje się po przedstawieniu „Tyrteja" pustą, światową lalą, Lią (obie postacie gra M. Nowotarska) jak na ironię przebraną w kostium Heloizy, uduchowionej, jak wiemy, kochanki wielkiego filozofa Abelarda, za którego z kolei przebrał się jej wybrany, oportunista Sofistoff.

W „Tyrteju" poeta przeciwstawia Sparcie Ateny, ich wysoką kulturę wyrosłą z humanistycznego, mądrego prowodastwa Solona; najdojrzalszym owocem tej kultury jest Tyrtej, a Ateny to Polska — sugeruje Norwid. Wkład Polski w dzieje Europy nie powinien polegać na tym, by „cierpiała za miliony", lecz by przekształciła ich charakter w duchu najszczytniejszych ideałów ludzkości.

Ten monumentalny, antymesjanistyczny program zaledwie został naszkicowany na kartach „Tyrteja", jego korzenie tkwią i w innych utwo-

rach poety. Bardziej czytelne w tekście dramatu są poglądy Norwida na istotę i funkcje sztuki narodowej: wymaga ona oczyszczenia z romantycznych i pseudoludowych naleciałości, z tych kirów, krepy, fiołków i amarantów i ożywienia natchnieniem ludu.

Już pobieżny choćby przegląd postaci zgromadzonych w „Za kulisami" da nam pojęcie, jak bogata była inwencja twórcza Norwida.

Tyrtej, Eginea, Lia, Omegitt, Malcher (służący Omegitta), Gluecks-chnell, Sofistoff, Laon (uciekinier ze Sparty, przygarnięty przez Ateny), to ludzie, z krwi i kości, których indywidualności formułują żywioł dramatyczny dramatu.

Krytyk, Felieton, Fiffraque — to pozytywki nakręcone okolicznościowymi frazesami.

Domino, Astrolog to m. in. elementy dekoracyjne, które sytuują gości balowych w jakimś bezdusznym, konwencjonalnym teatrze kukiełek.

Szczególnie trafna, odkrywcza i warta powtórzenia jest tu refleksja I. Sławińskiej („Pięć studiów o Norwidzie"), że w zamierzeniu Norwida przedstawienie „Tyrteja" miało dokonać próby charakteru gości balowych podobnie jak „Zabójstwo Gonzagi" zainscenizowane przez Hamleta w Elzynorze miało ujawnić i odkryło zabójcę ojca Hamleta.

Była to zatem także próba ogniowa dla Lii, ukochanej Omegitta, w której nie trudno dostrzec literacki cień pani Kalergis i miłości do niej Norwida. Poeta już za pierwszym pobytem w Italii nobilitował panią Kalergis na swoją Egineę, ale niestety bez konsekwencji życiowych, pani Kalergis wyszła za Muchanowa. A czy Sofistoff to Muchanow? Sądząc po tym, co grała Modrzejewska za jego dyrekcji w Teatrach Rządowych, byłaby to sugestia zbyt ryzykowna, jak w ogóle każda próba mechanicznego przekładania biografii poety na język jego sztuki.

Z drugiej zaś strony do niewielu twórców odnoszą się tak ściśle jak do Norwida słowa Goethego: „chcesz poznać poetę, musisz wejść w jego świat". Norwid miał pełną świadomość, że pisał „dla wnuków", czyli już dla nas. Nie róbmyż mu zawodu; miał trudne życie, tworzył trudną sztukę, uszanujmy to wysiłkiem odbiorcy, by się sprawdziły jego gorzkie słowa powiedziane ustami Tyrteja:

Cedr nie ogrody lecz pustynie rodzą,
Próżnia kołyską olbrzyma;
Wielcy poeci dopiero przychodzą,
Kiedy ich nie ma...!

Drukarnia Związkowa w Krakowie 6816/70 — D-7 (8727) — 1.500 — A