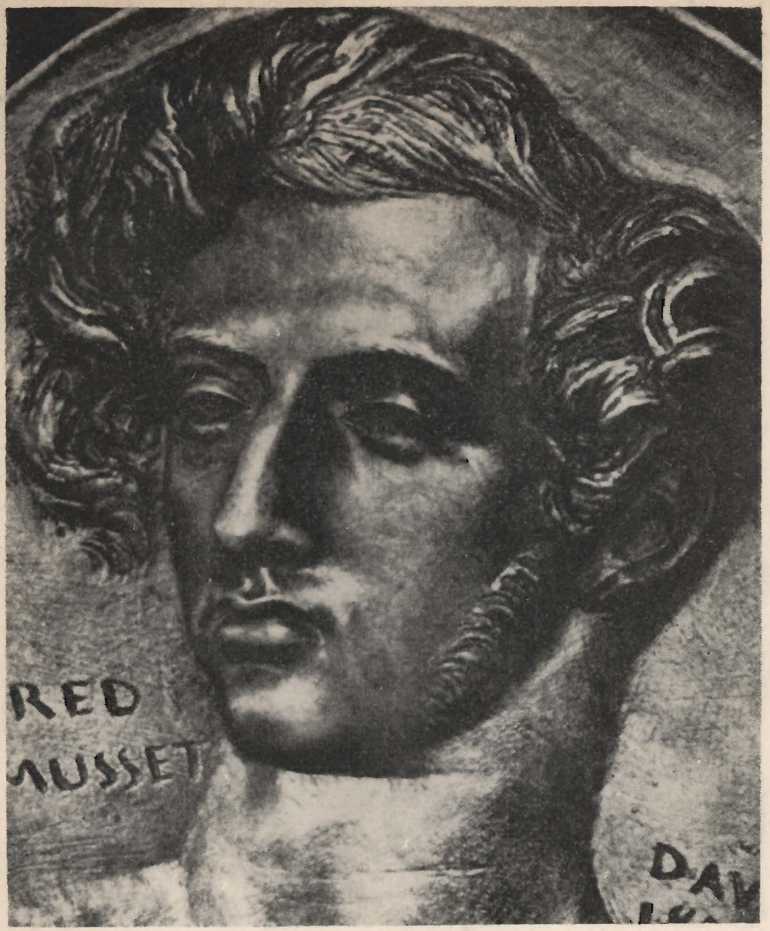


LISTY TEATRU POLSKIEGO

10

WARSZAWA SEZON 1957-1958

Na okładce:

ALFRED DE MUSSET
Medalion rzeźbił Dawid d'Angers, r. 1831

LISTY TEATRU POLSKIEGO
zeszyt dziesiąty
wydany z okazji premiery

NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ

Alfreda de Musset, w przekładzie T. Żeleńskiego (Boya)
dn. 17.V.1958

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

Alfred de Musset:

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

Mówiono, żem Byrona okradł przed rokiem
Komu nie jestem obcy, ten pozna fałsz jasno.
Ja się brzydzę plagiatem tak jak śmierci mrokiem,
Małą jest moja chatka, ale moją własną!

(...)

Nie wytworzył się ze mnie pisarz polityczny,
Bo unikałem dotąd kariery publicznej;
Ani być mężem wieku nie miałem próżności,
Ani też być wyrazem jego namiętności.

(...)

Czy ja kocham cośkolwiek, zapytasz mnie może?
Na to po hamletowsku odpowiedzieć trzeba:
Wątp, Ofelio, o wszystkim, co widzisz w przestworze,
Czy o zapachu róży, czy o blasku nieba,
Czy o cnocie, o zmroku, czy o dniu jasności;
Ale nigdy, Ofelio, nie wątp o miłości.

(...)

Miłość jest wszystkim, miłość to życie wśród słońca,
Kochać – to punkt najwyższy.

Przełożył:
BOLESŁAW LONDYŃSKI

Tadeusz Żeleński (Boy)

NAJWIĘKSZY POETA WE FRANCJI

Nie wiem ściśle, kiedy to było; w tryumfalnej dobie romantyzmu poczta paryska znalazła się w niemałym kłopocie. Ktoś mianowicie wpadł na koncept, aby wrzucić do skrzynki list zaadresowany po prostu: „Do największego poety we Francji". Rada w radę, urząd pocztowy przesłał ten list do rąk Lamartine'a. Autor *Medytacji* nie otworzył listu; odesłał go skromnie Wiktorowi Hugo. Wiktor Hugo szerokim gestem rozdarł kopertę, ale jakież musiało być jego osłupienie kiedy w nagłówku wyczytał: „Kochany Alfredzie..." List pisany był do Musseta.

Alfred de Musset. Rysunek ołówkiem Eugeniusza Lami, r. 1841.

Alfred de Musset:

SPOWIEDŹ DZIECIĘCIA WIEKU

Odtąd wytworzyły się dwa obozy: z jednej strony, umysły gorące, bolesne, dusze rozlewne i łaknące nieskończoności, pochyliły głowę płacząc, spowiły się w chorobliwe marzenia: wątłe trzciny na oceanie goryczy. Z drugiej, ludzie z krwi i ciała stali nieugięci w sferze ziemskiego używania i nie znali innej troski prócz liczenia pieniędzy. Był to jakby jeden szloch i jeden wybuch śmiechu; jeden idący z duszy, drugi z ciała.

Oto co mówiła dusza:

„Biada! biada! religia znika, chmury niebieskie opadają w dżdżu; ani nam się już spodziewać ani czekać; zbrakło nam dwóch kawałków czarnego drzewa złożonych na krzyż, do których moglibyśmy wyciągać ręce. Gwiazda przyszłości zaledwie wschodzi; nie może się wyłonić z widnokręgu; tkwi spowita w chmury, i, niby słońce w zimie, tarcza jej jawi się obwiedziona czerwoną obwódką, którą zachowała od roku 93. Nie ma już miłości, nie ma sławy. Jakaż gęsta noc na ziemi! A kiedy przyjdzie dzień, nas już nie będzie."

Oto co mówiło ciało:

„Człowiek żyje po to, aby używać swoich zmysłów; posiada mniej albo więcej kawałków żółtego lub białego metalu, dzięki czemu ma prawo do mniejszego lub większego szacunku. Jeść, pić i spać, to znaczy żyć. Co się tyczy węzłów, jakie istnieją między ludźmi, przyjaźń zasadza się na pożyczaniu pieniędzy; ale rzadko kto posiada przyjaciela, którego by kochał na tyle. Krewieństwo służy do dziedziczenia; miłość jest zabawą ciała; jedynym użyciem ducha jest próżność".

Podobne azjatyckiej dżumie idącej z oparów Gangesu, okropne zwątpienie stąpało wielkimi krokami po ziemi. Już Chateaubriand, książę poezji, otulając straszliwe bożyszcze swym płaszczem pielgrzymim, umieścił je na marmurowym ołtarzu, śród woni świętych kadzielnic. Już, pełne bezużytecznej obecnie siły, dzieci wieku prężyły bezczynne ręce i piły zatruty napój z jałowego puchara. Wszystko rozpadało się w proch, szakale wyszły już z ziemi. Trupia i cuchnąca literatura, która posiadała tylko formę, ale formę ohydną, zaczęła polewać zgniłą krwią wszystkie monstra przyrody.

Przełożył:
TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

(Fragment z Rozdziału II.)

Zofia Karczewska - Markiewicz

MUSSET – POETA MIŁOŚCI

Na przyjęciu, urządzonym któregoś wiosennego wieczoru 1833 r. przez redakcję „Revue des Deux Mondes" dla współpracowników tego miesięcznika, posadzono Alfreda de Musset obok George Sand. Było to ich pierwsze spotkanie. Musset miał dwadzieścia trzy lata; starszą o sześć lat sąsiadkę oczarował dowcipem, urodą, gestem światowca obytego w salonach. Odziany był – jak pisze André Maurois – w surdut z długim aksamitnym kołnierzem, bardzo wysoki cylinder zsunięty na ucho, wysoko zawiązany krawat i wąskie, jasnoniebieskie spodnie. Beniaminek romantyzmu francuskiego, zaliczany do „złotej młodzieży" ówczesnego Paryża, był już osobistością znaną w świecie literackim. Pod wrażeniem *Poematów wschodnich* Wiktora Hugo jako dwudziestoletni młodzieniec napisał swe pierwsze utwory w duchu poetyki romantycznej. Ale już w tych wyimaginowanych opowieściach poetyckich o Italii i Hiszpanii zarysowały się oryginalne właściwości stylu Musseta. Spod modnej szaty romantycznej, błyskają raz po raz iskierki drwiny, sarkazmu, ironii, które przypominają o związkach intelektualnych ze stuleciem Woltera, zaszczepionych w środowisku rodzinnym.

W tym samym roku 1830, gdy w Komedii Francuskiej odniósł tryumf *Hernani*, Wiktora Hugo, a w innych teatrach oklaskiwano utwory Dumasa, na scenie Odeonu poniosła klęskę *Noc wenecka* Musseta. Zrażony niepowodzeniem poeta przez półtora roku pisze *Spectacle dans un fauteuil*, cykl utworów adresowanych nie do widza teatralnego, lecz do czytelnika zagłębionego w wygodnym fotelu i obdarzonego wyobraźnią. Nie krępują więc autora ograniczenia techniczne ówczesnej sceny. Posłuszny jedynie swej fantazji, pisze komedie z szekspirowską swobodą, operując śmiałymi kontrastami. Teatr jest dla niego stwarzaniem życia z własnych doświadczeń, uczuć, natchnień, a poezja – „siostrą miłości", którą uważa za najwyższą wartość ludzkiego życia. Młodziutki Musset z zadziwiającą precyzją analizuje stany psychiczne zakochanych, przypominając utwory Marivaux melancholijnym a zarazem ironicznym tonem dialogów. Podobnie jak autor *Fałszywych zwierzeń* jest Musset subtelnym znawcą ludzkiego serca. Nie można jednak mówić o wpływach, czy zależnościach, bo jego komedie i przysłowia sceniczne są utworami na wskroś oryginalnymi: wyrastają z ducha swojej epoki. Pisane prozą mają rytm i melodyjność najczystszej poezji; pobudzały twórczość muzyków (m. in. Saint-Saëns stworzył partyturę do *Nie igra się z miłością*).

Udramatyzowaną *Spowiedzią dziecięcia wieku* nazwano teatr Musseta, którego bohaterowie wyrażają przeżycia samego poety. Ondrea, Cordiani, Oktaw, Fantazjo, Perdikan, a później Lorenzaccio mają jego własne rysy duchowe. Autor stara się wyrazić wiernie prawdę wewnętrzną swych postaci, o to jedynie się troszczy. Nie obchodzi go prawda zewnętrzna. Akcja jego utworów rozgrywa się zwykle w miejscach i epokach nieokreślonych, nawet fantastycznych; ale występujący w nich ludzie mają żywe, gorące, wrażliwe serca: wydają się nam bliscy, są prawdziwi. Tym przede wszystkim teatr Musseta różni się od utworów scenicznych innych romantyków, którzy dbając o autentyczność szczegółów zewnętrznych, o malowniczy koloryt swych dramatów, nie interesowali się psychiką postaci.

Z kilkunastu sztuk, składających się na *Spektakl w fotelu* wyróżniają się *Kaprysy Marianny i Fantazjo*. W okresie tym powstała też pierwsza część *Nie igra się z miłością*. Początek komedii, zatytułowanej pierwotnie *Kamilla i Perdikan* * napisał poeta wierszem, szkicując jednocześnie dalsze jej partie. Ten utwór pomyślany w stylu osiemnastowiecznej sielanki ukazywał romantyczne spotkanie dwojga młodych, którzy wracają na wieś po ukończeniu szkół. Powrót Perdikana do wiejskiego dworu, jego przywitanie za „światem dziecięctwa", z przyrodą, z sadzawką („Niegdyś zdała mi się olbrzymia") przypomina powrót „młodego panka" do Soplicowa, jego przywitanie ze starymi sprzętami („Lecz mniej wielkie, mniej piękne niż się dawniej zdały"). Młodszy od Mickiewicza o lat dwanaście Musset zaczął pisać poemat o miłości Perdikana i Kamilli mniej więcej w tym samym czasie, gdy powstawał *Pan Tadeusz*.

Tylko Perdikan, Kamilla i Rozalka są w tej komedii postaciami w pełni ukształtowanymi. Reszta to kukiełki, służące autorowi do inscenizowania satyrycznej szopki na marginesie głównego wątku. Chór wieśniaków jest obserwatorem i głosem rozsądku. W Baronie, Blazjuszu, księdzu Bridaine, pannie Pluche ukazuje Musset groteskowe, zdeformowane figury, reprezentujące w stosunku do młodych świat autorytetów. Wszystko, czego nie ożywia miłość, jest tu brzydkie, głupie, ciasne, zdegenerowane. Zdaniem Musseta serce ludzkie rozkwitać może tylko w uszlachetniających promieniach miłości, miłości czystej, nieskażonej brudami „wielkiego świata". Z rabelaisowską werwą wyszydza poeta autorytety społeczne, uderzając raz po raz w ton rubasznego dowcipu Leclercq'a, autora *Przysłów* popularnych w czasach młodości Musseta. Od niego zapożyczył pomysł komedii przysłów, poruszających w krótkiej, lekkiej formie poważne nieraz sprawy.

Szkic komedii *Kamilla i Perdikan* spoczął w tece niedokończony, gdy zakochany i szczęśliwy Musset w grudniu 1833 r. wyjeżdża z George Sand do Włoch. Wiele gorzkich rozczarowań i cierpień miała spowodować owa paromiesięczna idylla wenecka. Po rozstaniu poeta przeżył

*) W przekładzie polskim Tadeusz Żeleński (Boy) nazwał Perdikana – Oktawem.

Alfred de Musset w kostiumie pazia
Litografia Achille Deveria z około 1830 r.

wstrząs, który pozostawił ślad w jego sercu. Wywarł też tak silny wpływ na jego twórczość, że niektórzy biografowie dzielą ją po prostu na dwie części, opatrując jedną tytułem Przed Wenecją, a drugą – Po Wenecji.

Utwory napisane od wiosny 1834 r. są świadectwem przeżytych doświadczeń. Najdoskonalszy wyraz artystyczny znalazły te przeżycia w *Nocach*, niedoścignionych arcydziełach elegijnej liryki miłosnej. Ale zanim ból skrystalizował się w formie tak olśniewającej, odezwał się w utworach, nad którymi Musset pracował w pierwszym okresie

po powrocie do Paryża. W okresie tym trwa wymiana korespondencji między kochankami. Listy George Sand obfitują w życzliwe rady, refleksje i rozważania nad wartością uczuć, które zbyt prędko i jakże zwodniczo przemijają. Dominuje wszakże przekonanie, że mimo wszystko kochać warto:

„Kto kocha często doznaje zawodu, często cierpi i jest nieszczęśliwy; ale kocha; i kiedy znajdzie się na krawędzi grobu, obraca się, aby spojrzeć wstecz i powiada: Często cierpiałem, myliłem się niekiedy, ale kochałem. To ja żyłem, a nie sztuczna istota wylęgła z mej pychy i nudy".

Słowa te zamykają drugi akt *Nie igra się z miłością* (opublikowanego w lipcu 1834 r.) Musset włożył je w usta Perdikana. Ostatnia scena drugiego aktu należy bezwątpienia już do okresu poweneckiego i wraz z aktem trzecim stanowi odrębną partię utworu. W porównaniu z częścią pierwszą, reprezentującą typowe cechy mussetowskiej komedii, tu występują elementy dramatu romantycznego. Znać to zarówno w stylu dialogów nacechowanych grandilokwencją, jak i w sposobie prowadzenia intrygi, którą autor nagle komplikuje, by zakończyć akcentem tragicznym. Kamilla, nieśmiała i skromna pensjonarka, przekształca się w dojrzałą, pewną siebie kobietę, która bierze w swe ręce ster akcji. Nietrudno odczytać w niej rysy George Sand. Zmienia się także Perdikan. Nie jest już beztroskim młodzieńcem, sięgającym do wspomnień dziecięctwa, lecz mężczyzną, dla którego świat to „kałuża bez dna, gdzie czołgają się najpotworniejsze płazy". Duma, kłamstwo, egoizm przeszkadzają romantycznym kochankom w znalezieniu szczęścia. Jakże daleko odeszliśmy tu od scen początkowych, zbliżonych w nastroju do płócien Watteau!

Kaprys Perdikana i Kamilli okazuje się fatalny w skutkach. Rozalka pada ofiarą swej łatwowierności. Jej śmierć jest ostrzeżeniem zarówno dla don Juanów, jak dla istot ufnych, czystych, szczerze kochających. Ukończonej komedii daje autor nowy tytuł, który mógłby posłużyć jako motto dla całej twórczości scenicznej Musseta. Może z wyjątkiem *Fantazja i Lorenzaccia*, dla którego Lemaitre proponował tytuł strawestowany: *Nie igra się z rozpustą*.

Żart krytyka, gorącego zresztą wielbiciela teatru Musseta, przypomina, że Fortunio, Perdikan, Lorenzaccio i inni bohaterowie tego teatru – to kolejne, zobiektywizowane wcielenia zmiennych i różnorodnych uczuć poety, jakby wspomnienia jego miłości czystej, wzniosłej, idealnej, ale także zwodniczej, zmysłowej, rozpustnej. Krótkie, lecz jakże niespokojne życie poety było szamotaniem się pomiędzy zmysłowym pożądaniem, o którego rujnującym działaniu pisze w *Liście do Lamartina* a miłością wzniosłą, dającą sercu ukojenie i poczucie obcowania z wiecznością:

„J'ai cru sentir le temps s'arrêter dans mon coeur..." (Jakby czas stanął w mym sercu).

Stylizowany w formach zewnętrznych teatr Musseta jest w swych głębokich warstwach treściowych szczerym i – rzec można – w sposób na wskroś nowoczesny prostym pamiętnikiem osobistym człowieka, który poznał wzloty i upadki ludzkiego istnienia.

George Sand – Rysował Alfred de Musset

Alfred de Musset:

DO GEORGE SAND

Twoje serce, o miła, dzisiaj nie pamięta,
Że nauczyło serce me bić z całej mocy,
Kiedy w ramiona twoje padałem wśród nocy,
Kiedy każda łza moja była wniebowzięta.

Nic ci mnie nie przypomni, pamięć twa umarła
Miłości tkliwej, która usta nasze zwarła,
Zdawało się, na zawsze, tak była zawzięta,
Sam stwórca jej, twe serce, dzisiaj nie pamięta.

Przełożył:
ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

PO RAZ PIERWSZY W POLSCE

Dnia 25 stycznia 1872 r. Stanisław Koźmian, dyrektor krakowskiej sceny, pierwszy zapoznał publiczność z dramaturgią Musseta, wystawiając *Nie igra się z miłością (On ne badine pas avec l'amour)* pod tytułem *Ostrożnie z ogniem*, zapożyczonym przez tłumacza Władysława Sabowskiego z życia polskich przysłów.

Przedstawienie – wybrane przez znakomitość krakowskiego teatru, Antoninę Hoffmann, na benefis – wywołało olbrzymie poruszenie o posmaku skandalu, zarówno w środowisku arystokratycznym jak i klerykalnym. Część publiczności, tzw. lożowej, opuściła widownię w czasie przedstawienia, a głośny w Krakowie ks. Golian wyklął sztukę z ambony za naigrywanie się z karykatur księży-opojów. Sukces kasowy był olbrzymi, ale sfery klerykalne i konserwatywne widocznie groziły Koźmianowi bojkotem teatru, bo przy następnych wznowieniach zamienił księży na bakałarzy świeckich.

Przyjaciele Koźmiana z „konserwy" krakowskiej, jak redakcja *Przeglądu Polskiego* oraz Stanisław Tarnowski uważali za stosowne bronić Musseta i przedstawienie krakowskie. Uczynił to zresztą, postępując tak dość często, sam dyrektor teatru Koźmian – ogłaszając pod kryptonimem Erazma polemiczną pochwałę Musseta, tej właśnie sztuki i własnego teatru.

Oto fragmenty opinii Tarnowskiego i Koźmiana.

Stanisław Tarnowski:

Zdaje nam się, że we wrażeniu jakie na publiczności zrobiło *Ostrożnie z ogniem* (tak przetłumaczono francuski tytuł: *On ne badine pas avec l'amour)* było wiele niepewności i sprzeczności. Niektóre sceny podobały się bardzo, całość wydała się dziwną, nieregularną i kapryśną, jako sztuka nie bardzo budującą, a niekiedy wprost gorsząca jako myśl. Sceny i sytuacje następują po sobie a nie mają z sobą związku, akcja rozwija się powoli, późno, niejasno: w charakterach mnóstwo rzeczy niewytłumaczonych i nieusprawiedliwionych, ośmnastoletnia dziewczyna z takim pojęciem o świecie i ludziach jakie ma Kamilla, jest i nieprawdopodobne i potworne: Blazius i Bridaine, żarłoki i pijaki w księżym ubraniu są oburzające – słowem, sztuka szkaradna, bez wartości; tylko rozmowa przy studni ma jakiś urok, tylko ostatni akt jest jakiś smutny, wzruszający.

A te wszystkie zdania dowodzą, że choć teoria i pojęcia Musseta mocno nas raziły, to jego poezja przecież na nas działała.

Trzeba oswoić się dobrze z Mussetem, żeby się jego kaprysom nie dziwić i na nie nie krzywić; trzeba go poznać

dobrze, żeby mu wybaczyć nie jedno co się wydaje i jest gorszącym. Kto przeczyta kilka kartek i znajdzie na nich raz głęboką niemoralność w poetycznych kolorach, drugi raz cynizm wytarty, dalej znowu bluźnierstwo, ten rzuci kamieniem na biedne „dziecko wieku"; powie, że to człowiek, który może miał talent, ale go sterał w życiu wcale nieprzykładnem, a w końcu szukał zapomnienia siebie i wszystkiego, wstyd powiedzieć, w absyncie i więcej troszczyć się o niego nie będzie.

Ale kto sobie zadał pracę zobaczyć ile pod jego goryczą jest szlachetnego i dobrego uczucia, pod jego rozczarowaniem i zniechęceniem – miłości wszystkiego co piękne, pod jego niedowiarstwem, tem niedowiarstwem tak gorącem, ile jest „nadziei w Bogu" – taki nie odmówi swojej sympatii biednemu poecie, taki będzie go żałował i zamiast gorszyć się z niego, pomyśli, że to jeden z tych, którym wiele darowano, bo wiele kochali i wiele cierpieli.

Za autora budującego Musset nie uchodził nigdy: przecież jedno, na jego częściową obronę powiedzieć można. Macaulay mówi o Byronie, że on zna tylko dwa przykazania: „będziesz nienawidził bliźniego twego" i drugie: „będziesz kochał żonę jego". Musset jest lepszy, bo jeżeli większość jego sztuk i powieści jest gloryfikacją tego drugiego przykazania, to pierwszego przynajmniej nie uznaje on nigdy.

Co zaś do strony artystycznej, prawda, że licencji, samorodności, kaprysów u niego pełno; że wiele sytuacji i postaci trzeba uzupełniać domysłem, bo on ich wykończyć lub wytłumaczyć nie raczył, tylko te mgliste niewykończone figury mają prawdę i rzewność uczuć, mają wdzięk poezji, jakich nie miała nigdy żadna z kreacji głośniejszego, niby to większego Wiktora Hugo lub Lamartine.

Perdican radzi swojej narzeczonej wziąć kochanka, jak on ją kochać przestanie? Rada zła niezawodnie, ale Perdican żyje za Ludwika XV, jest wychowańcem swego czasu, a potem jest bardzo młody, jest fanfaronem złego, mówi daleko więcej niż myśli. Kamilla? ośmnastoletnia dziewczyna, znająca świat i życie tak gruntownie z teorii, jest niemożliwa i oburzająca? Być może: Ale czegóż ona dowodzi? Tego jedynie, że istota ludzka staje się nieszczęśliwą i oburzającą, jeżeli doświadczenie cudze przelane w nią sztucznie a przedwcześnie, odbierze jej wszelkie złudzenie, wszelki prosty i naiwny pogląd na świat i ludzi, a to, to podobno prawda.

I w ośmnastym roku jest najdziwniejszą i najnieszczęśliwszą anomalią; w sercu, w wyobraźni, w duszy, pozostały jej najwznioślejsze ideały, a nie ma w nic wiary, złudzeń nie ma żadnych.

Zrozumieć się oczywiście nie mogę: on, mężczyzna, bardzo młody jeszcze, ale znający życie, trochę nim zepsuty nawet, ma więcej niż ona doświadczenia, mniej ideałów ale ma zdolność złudzenia, wierzenia, kochania, jakiej ona nie ma.

Otóż ten mały dramacik, zbudowany przeciw wszelkim regułom sztuki, raz jak mówią niektórzy pierwotny jak szopka, to znowu subtelny i wyrafinowany do zbytku, ten dramacik, w którym są może ustępy piękne ale sensu nie ma, ma jedną małą zaletę, ma wdzięk ma poezję, ma urok nieopisany.

Ostrożnie z ogniem wypadło ogółem dobrze. Pani Hoffmann, której benefis publiczność uczciła licznym zebraniem, bardzo sympatycznym przyjęciem, oklaskami i bukietami, była dobrą Kamillą. Powiedzielibyśmy może tylko to jedno, że gorzkich doświadczeń i oburzenia było w niej znać dużo, ale egzaltacji, ale idealnych aspiracji, wreszcie miłości do Perdicana, nie tyle ile byśmy pragnęli.

Pan Ładnowski jako Perdican był zimny w całej roli: mówią, że był chory; w takim razie trudno żądać od niego więcej jak zrobił.

Pan Rychter w roli Barona, pani Ekerowa jako dama Pluche (guwernantka Kamilli) stworzyli wybornie duże karykatury, z których pierwsza była może o włos za mocno naznaczoną. Panowie Fiszer i Zboiński (Blazius i Bridaine) grali bardzo dobrze: wszelako zważywszy nieprzyjemne wrażenie, jakie te figury robić muszą nawet na najmniej surowych, wolelibyśmy w przyszłych przedstawieniach grę cokolwiek mniej dosadną, mniej kolorowaną. Panna Baumann jako Rosette grała po prostu, bez pretensji, zatem dobrze.

Jeżeli się nie mylimy było to pierwsze przedstawienie jednej z większych sztuk Musseta na scenie polskiej. Można tego poetę lubić albo nie, ale nawet kto go nie lubi, musi przyznać, że grać go, to przedsięwzięcie nie małe, to w dziejach teatru nie epoka zapewne, ale fakt znaczący. Kto zaś Musseta lubi, a do takich liczymy się śmiało i otwarcie choć pokornie, ten wdzięczny będzie dyrekcji i artystom, że miał sposobność widzieć jedną z jego sztuk najładniejszych, przeniesionych na scenę polską, w tłumaczeniu wprawdzie, które oryginału nie dochodzi, ale w przedstawieniu, które choć także nie dochodziło ideału doskonałości, widzieć się przecież dawało z przyjemnością i z zajęciem.

(Fragmenty recenzji, druk. w *Przeglądzie Polskim*, zeszyt VIII, luty 1872 r.)

Stanisław Koźmian:

Żaden może poeta, żaden pisarz do tego stopnia nie wpłynął na współczesne sobie społeczeństwo, jak Alfred de Musset, głównie dlatego, że przemawiał wprost do wyobraźni młodego pokolenia, do młodzieży. Musset jest poetą nie młodości ale młodzieży; jego sceptycyzm, jego poetyczne rozczarowanie, jego zwątpienie o wszystkim w dziwnie wymowny sposób przemawiają do młodzieńczej wyobraźni i silniej jak złudzenia, nadzieje, chłodna wiara i liryzm innych.

Antonina Hoffmann (Kamilla) i Bolesław Ładnowski (Perdican – Oktaw) na scenie krakowskiej w r. 1872

Bo też jest on gorącym w sceptycyzmie, namiętnym w rozczarowaniu, pełnym ognia w zwątpieniu i zawsze poetą; ogrzewa ciepłem geniuszu ujemne te czynniki i wlewa w nie duszę poezji, a zaiste nic bardziej nie rozpala wyobraźni i umysłów, jak negacja rozegrzana promieniami talentu i poezji. Musset był poetą zwątpienia i rozczarowania a tym samym musiał się stać poetą swojej epoki i młodego pokolenia. Musset jest jeszcze prawdziwym poetą i śpiewa z świętym w piersi ogniem o tym, co jest zaprzeczeniem i negacją ideału i poezji; on jeszcze wyżej stoi jak to, co opiewa, a mianowicie wyżej jak pokolenie, które na nim się wychowało, a które żyjąc bez ideału i poezji, nie czuje ich braku ani nad nim boleje, a śpiewać już nie umie. On był jeszcze poetą, pokolenie, które wychował, już nim nie jest; w tym ogromna, przerażająca różnica. Rozczarowanie nie doprowadza go do realizmu, lecz do tęsknoty za ideałem: on nie wierzy ale cierpi, że wierzyć nie może.

Musset nie jest poetą egzaltacji ale prawdziwej namiętności; postacie przez niego stworzone nie wylewają czułych łez ani deklamują lirycznych ustępów, lecz w ich żyłach pulsuje krew, krew młodzieńcza, krew rozbudzonej zmysłowości, rozbudzonej wyobraźni; wiersz jego przejmuje dreszczem lubieżności, lecz dreszcz ten silnie wstrząsa organizmem, przebudza go i czyni go jeszcze zdolnym do wrażeń, do czucia, do życia. Że ten kierunek musiał fatalnie doprowadzić do tego, co dziś widzimy, że tej poezji naturalnymi następcami są materializm i pozytywizm, tego dowodzić nie potrzeba; lecz to pewna, że mistrz był poetą, czcił piękno i miał gorącą duszę, aczkolwiek opiewał negację poezji i zniszczenie piękna a ogrzewając oziębiał. Był on wichrem gorącym, po którym chłód nastąpił.

Tego rodzaju talent wielkie, niezwykłe robi na scenie wrażenie. Nic w nim tuzinkowego a więc pełno niespodzianek. Postacie, które stwarza, nie mogą być, nie są zwykłymi; nic w nich konwencjonalnego, to postacie z krwi i kości a ta krew wre w żyłach, a te kości mają piętno szlachetności.

Musset pisał dla sceny, lecz bez uwzględnienia pierwszych najelementarniejszych i zarazem najniższych acz niezbędnych jej wymagań; pisał rzeczy niepospolite, niekrępując się niczym, ani czasem, ani przestrzenią, ani rozmiarami sceny, ani maszynerią, ani cierpliwością widzów; innym zostawił troskę zastosowania. On tworzył, inni mieli ułożyć. Utrudnia to w wysokim stopniu przedstawienie jego utworów, lecz zarazem daje im tę siłę, tę świeżość i samorodność, którychby może nie miały w tym stopniu, gdyby poeta myślał był i przemyśliwał nad systematycznym zastosowaniem ich do sceny i teatralnej maszynerii. Przecież wskutek tego arystokratycznego zaniedbania geniuszu, że je tak nazwę, oprócz kilku jednoaktowych komedyj, utwory prawdziwego poety Francji, poety nad poetami, jak go Dumas nazwał, nie bywają grywane nawet w Paryżu, i zaledwie parę jego dramatów, ułożonych i przerobionych dla sceny, przedstawiają

corocznie w Theâtre Français. Do rzędu przestawianych należy, zdaniem moim najznakomitszy a najwięcej sceniczny, dramat prozą w trzech aktach *On ne badine pas avec l'amour*, przełożony na język polski przez p. Władysława Sabowskiego pod tytułem *Ostrożnie z ogniem*, o przedstawienie którego pierwszy z polskich teatrów pokusił się teatr krakowski. Musset do tego stopnia był w drobnych szczegółach dla sceny niepraktycznym i zaniedbanym, iż w jego dramatach każda niemal scena wymaga zmiany dekoracji. O ile zapamiętam, usunięto na scenie krakowskiej tę niedogodność, dzieląc dramat na pięć odsłon. Układ ten różni się nieco od tekstu, w którym jest tylko trzy akta, jak też od układu scenicznego przyjętego przez Theâtre Française.

Dwie główne role grali: Kamillę pani Hoffmann, Perdicana pan Ładnowski, artyści znani i niezawodnie niepospolici, ależ bo do tych dwóch ról niedość zwykłych warunków, odróżniających artystów od rzeszy aktorów, potrzeba jeszcze dwóch wyjątkowych organizacyj artystycznych, trzeba inteligencji i poczucia piękna, nie jego wyraźnych i namacalnych rysów, lecz jego delikatnych odcieni, jego tajemnic.

Nie powiem, żeby przedstawienie krakowskie zrobiło na mnie to samo głębokie, podniosłe wrażenie, którego doznałem widząc panią Favert i pana Delaunay (w Paryżu – przyp. Red.). Musset jest przede wszystkiem Francuzem i potrzeba Francuzów, aby go mogli odegrać z doskonałością powyższych artystów, jak potrzeba mutatis mutandis Polaków, aby przedstawić komedie Fredry. Przedstawienie krakowskie przeszło jednak moje oczekiwanie i niedowierzanie ustąpiło miejsca prawdziwemu, rzetelnemu zajęciu. Pani Hoffmann z wyższą inteligencją zrozumiała rolę Kamilli i pod tym względem w najdelikatniejszych, najdrobniejszych odcieniach umiała ją odegrać misternie, zajmująco, zawsze zgodnie z główną myślą, z cechą prawdy. Scena przy studni (którą przedstawia załączony tu drzeworyt), graną była przez artystkę rzeczywiście niepospolicie, cieniowanie i stopniowanie było umiejętne, panowanie nad sobą, uwydatnienie, że serce wyschło i że rozum wybujał, że to, co mówi, nie z serca ale z głowy pochodzi, było znakomite; uwydatniła tu artystyka przedwczesną starość tej młodej istoty. Brakło może chwilami porywów namiętnych, przez co gra grzeszyła czasem monotonią; więcej było w niej rozumu i wyrachowania, jak zapału, co niezawodnie odpowiada chwilowemu psychicznemu usposobieniu Kamilli, lecz mimo tego nie powinno być zbyt logicznie i konsekwentnie przeprowadzanym i niezmiennie utrzymanym w osobistości i sytuacjach, które nie mogą być i nie są konsekwentnymi. W ostatnim akcie artystka rozwinęła wiele misterności, stosunkowo nawet do pierwszych aktów; potrafiła, że tak powiem, odmłodnieć moralnie, była pełną ognia i siły dramatycznej, była zranioną lwicą a walkę dumy z uczuciem prawdziwym umiała utrzymać wciąż na należytej wysokości. Słowo „umarła" powiedzianym zostało po mistrzowsku, w wielkim dramatycznym stylu, wyrażającym całą głębokość uczucia i myśli,

którą w sobie zawiera. W sposobie powiedzenia „umarła" przeczuć już można było: „żegnam cię Perdicanie", które jednak należałoby z silniejszym rykiem rozpaczy wyrzec. I tu myśl główna nie była sfałszowana, ale o parę tonów nie była dociągniętą nuta, tragiczna. W ogóle gra odznaczała się wielką poprawnością *), znajomością sceny i prawdą.

Pan Ładnowski miał tę zaletę, że jego Perdican był sympatycznym i od pierwszej chwili przywiązywał do siebie. Mniej może inteligentnie zrozumiał on swoją rolę, jak pani Hoffmann, ale górował ogniem i zapałem, mianowicie w scenie przy studni, co zresztą odpowiada sytuacji, charakterom i ich chwilowemu usposobieniu. Niezawsze był to wykwintny młodzieniec, *roué* z czasów Ludwika XV, raczej był to słuchacz jednego z naszych uniwersytetów; nie było tej miękkiej delikatności, tego wyrafinowania, które znamionują Perdicana. Nie umiał słuchać, co znowu umie w wysokim stopniu pani Hoffmann; lecz to, co mówił, czuł silnie i nie fałszował a dociągał strunę tragiczną. W akcie piątym, gdy przeklina pychę, był prawdziwym artystą, był na wysokości zadania i robił wrażenie. Z tej roli powziąłem zaszczytne o tym artyście mniemanie; jest w nim wiele tego, co nazwę siłą, *vis* artystyczną; trzebaby jeszcze pracy i szkoły, dobrych wzorów i dobrych rad, bo nie ma ani poprawności ani równości w grze.

(Fragmenty 28-stronicowej broszury, podpisanej kryptonimem. ERAZM, pt. *Przy studni*, wyd. w Krakowie, nakł. Księgarni A. Nowoleckiego w 1874 r.)

*) Autor używał wyrażenia „poprawność" dla określenia wysokich umiejętności aktorskich.

Tadeusz Żeleński (Boy):

TRWAŁA WARTOŚĆ TEATRU MUSSETA

Byłoby, nawiasem mówiąc, ciekawe, gdyby renesans Musseta miał wyjść z Polski, a wydaje mi się to zupełnie możliwe; mniej obciążone tradycjami w tej mierze, mogą nasze teatry przystępować do utworów poety z całą swobodą, ze wszystkimi przywilejami nowoczesnych zdobyczy teatralnych. Dzięki nim można pokonać to, co zawsze stawało między Mussetem a sceną: spisek rzeczy martwych.

Na czym polega trwała wartość teatru Musseta? Jest on niezmiernie oryginalny, niepodobny do niczego innego. Jest w najbardziej znamiennych swych utworach – na wskroś osobisty; płynie wprost z tego samego źródła co liryka poety. Mimo to „egotyzm" ten nie jest nigdy drażniący; przeciwnie, stanowi największy czar owego teatru. Tajemnica to w części osobistego uroku Musseta, a w części tego, że egotyzm ten nigdy nie jest mizdrzeniem, nigdy przeglądaniem się w różnych lusterkach.

Osobliwym również urokiem teatru Musseta jest to, że jest on tak cudownie młody.

(Fragmenty wstępu do *Nie igra się z miłością* z r. 1934, według t. X *Pisma* T. Żeleńskiego (Boya), wyd. PIW. 1957)

MUSSET W TEATRZE POLSKIM

1. ŚWIECZNIK – komedia w 5 obrazach. Przekład Lucjana Rydla. Reżyserował Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje Stanisława Sliwińskiego. Muzyka Danieli Krakowskiej.
Obsada: Andrzej – St. Jarniński, Żaklina – M. Przybyłko-Potocka, Claveroche – W. Kuncewicz, Fortunio – A. Węgierko, Wilhelm – E. Żytecki, Landy – S. Fileborn, Służąca – W. Tatarkiewiczówna.
Wystawione dnia 10 maja 1917 r. i grane 4 razy.

2. KAPRYSY MARIANNY – komedia w 2 aktach. Przekład Leona Schillera. Reżyserował Ludwik Solski. Dekoracje Stanisława Sliwińskiego.
Obsada: Klaudio – E. Żytecki, Marianna – M. Dulębianka, Celio – J. Borecki, Herminia – I. Kozłowska, Octavio – B. Mierzejewski, Malvolio – B. Orandowski.
Wystawione dnia 14. maja 1918 r. (łącznie z *Maryną*, pieśnią z czasów wielkiej wojny L. H. Morstina) i grane 7 razy.

3. LORENZACCIO – dramat w 5 aktach. Przekład Tadeusz Żeleński (Boy). Układ sceniczny i reżyseria Edmund Wierciński. Dekoracje i kostiumy Teresa Roszkowska. Muzyka Witold Lutosławski.
Obsada: Aleksander de Medici – W. Hańcza, Lorenzo – Cz. Wołłejko, Cosma de Medici – J. Nagórski, Kardynał Cibo – J. Kreczmar, Margrabia Cibo – K. Koziołkiewicz, Signore Maurizio – L. Pietraszkiewicz, Kardynał Baccia Valori – S. Żeleński, Salviati – A. Kowalczyk, Filip Strozzi – K. Adwentowicz i G. Buszyński, Piotr – M. Milecki, Tomasz – S. Burczyk, Leon – J. Niewiadomski, Palla Rucellai – J. Maliszewski, Guicciardini – T. Dymek, Nicolini – J. Składanek, Vettori – R. Dereń, Bindo Altoviti – A. Łodziński, Venturi – Z. Listkiewicz, Tebaldeo Freccia – M. Maciejewski i A. Hanuszkiewicz, Scoronconcolo – T. Kosudarski, Giomo – A. Nowosielski, Maffio – K. Mielczarek i Z. Listkiewicz, Złotnik – J. Ciecierski i F. Dominiak, Kupiec – K. Dejunowicz, Mieszczanin I – E. Szupelak – Gliński, Mieszczanin II – Z. Lubelski, Oficer Niemiecki – M. Danecki, Żołnierz Niemiecki – H. Rzętkowski, Student – M. Łącz, Lekarz R. Ratschka, Banita I – J. Składanek, Banita II – T. Dymek, Kawaler – E. Karwański, Biesiadnik – K. Wójcikowski i M. Czyżewski, Dworzanin – L. Jabłoński i R. Ratschka, Maria Soderini – Z. Małynicz, Katarzyna Ginori – H. Dunajska, Margrabina Cibo – E. Barszczewska, Luiza Strozzi – A. Łubieńska, Ochmistrzyni Luizy – T. Czechowska, Dama I – T. Bielińska, Dama II – A. Rolandowa, Żona Mieszczanina – E. Drabik-Witkowska.
Wystawione dnia 25 czerwca 1955 r. i grane 120 razy.

4. NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ – komedia w 5 aktach. Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy). Reżyserował Henryk Szletyński. Scenograia Wojciech Sieciński. Muzyka Augustyn Bloch.
Obsada: Baron – St. Żeleński, Oktaw – K. Orzechowski, Blazjusz – K. Pągowski, Bridaine – L. Pietraszkiewicz, Kamilla – A. Pawlicka, Panna Pluche – J. Munclingrowa, Rozalka – Z. Komorowska, Chór wieśniaków – W. Staszewski, T. Czechowska, L. Jabłoński, Z. Lubelski, Z. Bończa-Tomaszewski, W. Smieszko.
Wystawione dnia 17 maja 1958 r.

Andrzej Banach:

SŁOWNIK MODY
(Mały wybór haseł. – Cz. II.)

BACZMAG, turecki, stąd w Polsce chętnie używany, pantofel męski lub damski. W siedemnastym wieku (w jego połowie) na wysokich korkach. Dlatego przysłowie:

„Niewielki fortel i małej przewagi,
na krótkie nogi wysokie baczmagi".

Także za Stanisława Augusta ubierały elegantki przeźroczyste jedwabne pończochy, i baczmagi: złotem szyte, białą irchą lub atłasem wykładane, na wysokich kolorowych korkach.

BAJADERA to tancerka i śpiewaczka hinduska, poświęcona niegdyś służbie w świątyniach, a w prywatnym życiu także służbie miłości. Ponieważ zaś strój jej jest charakterystyczny i pomocny w jej pantomimie, należy też do historii mody. – Zasadniczym warunkiem zawodu bajadery jest twarz przystojna i ciało giętkie. Odpowiedni zaś kostium powinien te zalety pokazywać. Tak więc bajadery wdziewają na siebie od góry lekki spencerek, przykrywający z przodu tylko piersi, poniżej których zapina się na guzik. Rękawki jego sięgają nieco poniżej łokcia. Od dolnej granicy tego spencerka aż po pas ciało bajadery jest nagie, odtąd zaś w dół przykryte jest zwiewnwymi pantalonami z lekkiego jedwabiu w czerwone i niebieskie paski. Pantalony te długie są po kostki. Na to wszystko bajadery zarzucają muślinową tunikę, którą obwijają się tak, że wygląda jak zgrabny szlafroczek. Niemniej z tyłu jest ona ściągnięta i nad biodrami przytrzymana pasem z kutego srebra tak, by przylegała mocno nawet podczas najżywszych ruchów tancerki. Na lewym ramieniu ma bajadera długi, niezmiernie cienki, różowy welon, nad prawym biodrem przywiązany spinką. Na piersiach wianuszki z kwiatów, zaś na kostkach nóg i rąk mnóstwo złotych i srebrnych pierścieni. Do tego, a raczej nad tym: włosy krucze i lśniące, pachnące olejkiem, spadające w grubych splotach niżej pasa, i ozdobione w końcach rozetkami ze złotych nici. Nad czołem płytka szczerego złota wielkości dłoni, z boku fryzury złote łańcuchy wiążące się ze splotami warkoczy. W uszach kolczyki, na czole mała plamka złota. Brzegi powiek czarne, twarz namalowana jak dzieło sztuki, paznokcie czerwone; na różnych partiach ciała, z wyjątkiem piersi, wykłute szpilkami obrazki kwiatów i ptaków.

BAJAZZO – po włosku pajac, postać z widowiska, a czasem i z życia, w ubiorze podobnym do Pierrota. Ma strój obwisły, biały lub pstrokaty, ze spiczastą czapeczką, albo filcowym kapeluszem.

BAKENBARTY – albo b a k e m b a r d y, to niemodne dzisiaj bokobrody czyli faworyty. Zarost po obu stronach

Baczki à la Książę Józef

policzka męskiego. Stanowiły często połączenie fryzury z poważną brodą i wąsami. A w dziewiętnastym wieku wystąpiły w dwu zasadniczych postaciach. Jako faworyty rzymsko-empirowe, czyli tak zwane w Polsce baczki á la Książę Józef, stanowiły wąskie przedłużenie po bokach twarzy naturalnego, antycznego uczesania męskiego ku przodowi, na czoło, i łączyły się z lokami fryzury. W tej mniejwięcej formie modne były w romantyzmie, we Francji zwłaszcza wśród bonapartystów. Potem, w późnych latach pięćdziesiątych modne stały się inne bokobrody – gęste i odstające od twarzy, angielskie faworyty. Przeszły one później, z innymi niepotrzebnymi już rekwizytami wielkoświatowej elegancji – do lepszej liberji, i my dziś pamiętamy takie bakembardy tylko u przedwojennych portierów i oberkelnerów.

BALSAMKA, – puszka lub jabłuszko, – z kryształu, złota, albo drogiego kamienia, dla zamknięcia i przechowania miłych woni. Tak mała niekiedy, że ją za gorsem chowano – była w okresach gdy gors stanowił kieszeń, drobnostką konieczną w garderobie kobiecej. Elegantka osiemnastego i dziewiętnastego wieku, bardziej jeszcze jak dzisiejsza, nie wyobrażała sobie życia bez perfum. I mężczyźni, jak u nas Król Stanisław August, nosili przy sobie balsamki.

BARET – w języku francuskim: barrette, to był z początku okrągły płaski strój na głowę z kawałka cienkiego sukna lub płótna pochodzenia włoskiego. Przekształcony w miękką czapkę, bez ronda i daszka, był już w piętnastym wieku odznaką uczonych i artystów. Zapewne i dlatego, że można było mu nadawać najbardziej indywidualną formę. Stał się bardzo modny, jako płaskie, poszerzające przykrycie głowy w Renesansie. I nasz polski obraz Rafaela, w Muzeum Czartoryskich, przedstawia właśnie „młodzieńca w aksamitnym barecie". Noszony był zresztą wtedy, jak i teraz, przez obie płci. W Polsce, zarówno Król Zygmunt August, jak i dwie żony, cesarzówna Elżbieta Austrjaczka, oraz szlachcianka Barbara Radziwiłłówna, do bardzo paradnego stroju nosiły czarne, aksamitne barety. Później baret przeszedł do stroju hiszpańskiego, obowiązującego dla ludzi eleganckich z końcem szesnastego wieku. W najrozmaitszych formach utrzymywał się dotąd z tym, że w miarę zamożności i fantazji osób noszących go, zbliżony bywał do tureckiego zawoju: zdobiony drogimi piórami, perłami, diamentami.

Ale z czasem baret podzielił się swymi formami z beretem, i biretem, a drogi ich się rozeszły. Obecnie usztywnione, rogate, czterofałdowe barety stały się odznaką profesorów, sędziów czy adwokatów. Birety należą do duchowieństwa. A okrągłe, płaskie czapeczki, które noszą strzelcy alpejscy, niektórzy literaci i dzieci nazywają się beretami czyli baskijkami.

BARWA – ma w całości kostiumu ogromne znaczenie; widoczna jest z daleka, gdy kształtu stroju i jego szczegółów jeszcze, albo już nie widać – a zarazem działa bezpośrednio i sugestywnie, mocniej nieraz, jak inne elementy mody. Stąd też barwa, utożsamiana z kolorem, odznaczała długo w historii kostiumu strój pańskiej czeladzi, a później liberję. Barwą bowiem najłatwiej było pewną grupę ludzi stanowczo i z daleka wyróżnić. Równocześnie zaś odrazu zwracano uwagę na symbolikę, a może nawet na magię barw. Są barwy wesołe, poważne, nawet smutne. W języku rosyjskim „krasny" znaczy czerwony, a zarazem ładny. I czerwona barwiczka na twarzy ukazywała najczęściej zdrową, dziewczęcą urodę.

BASZŁYK, – to z początku kawałek materii spadający z głowy na ramiona. Strój kobiet na bliskim Wschodzie. Potem zawój z tkaniny wełnianej, tworzący kapiszon na głowę, niegdyś niezbędna część ubioru żołnierza rosyjskiego na Kaukazie. Wreszcie, we Francji w latach sześćdziesiątych, kaptur podróżny dla mężczyzn, który przeszedł też do stroju kobiecego. Był to rodzaj mantylki, z kapuzą, z pendentami zdobnymi w kwosty. Ubierano go na wizytę, do teatru, i odrzucano, lekko na ramiona.

BEL AMI – postać tytułowa noweli Maupassanta zyskała taką popularność, że nieraz ukazywano ją w plastyce, a zwłaszcza w teatrze i we filmie. Przypomnienie stroju tego dandysa scharakteryzować nam może pewne istotne cechy męskiej sylwety z roku 1880. Tak więc Bel Ami nosił żakiet lub marynarkę o spadających ramionach, sięgająca do linii bioder, z pięcioma guzikami, ale zapiętą tylko na jeden, najwyższy. Wycięcie klap pod szyją było bardzo niewielkie, kołnierz marynarki chevaliére, materiałem jej velur, kolor najlepiej oliwkowy, kapelusz – melonik, słomkowy. Do stroju uroczystego – cylinder. Do tego spodnie bardzo obcisłe, pokazujące łydkę, zwane: pied-de poule.

BERŁO – jako symbol władzy jest koniecznym rekwizytem kostiumu króla, niezależnie od zmian mody, zwłaszcza na scenie. Już u Homera królowie nosili berła, i korzystali z nich w doprowadzeniu do porządku poddanych. We Francji składało się ono z laski, zakończonej kwiatem lilii.

BIAŁOGŁOWA – to modne niegdyś, a nawet jedyne w Polsce określenie kobiety. Stąd brzydkie przysłowie: „Co ci powie białogłowa, pisz na bystrej wodzie słowa". Nie wiemy dziś dokładnie, skąd się to słowo wzięło, i na co miało wskazywać. W każdym jednak razie było początkowo pochlebne. Bo albo pochodziło od białego zawoju na głowie, albo też z przekonania, że co wdzięczne i miłe to białe, a czarne to brzydkie i niedobre. Tak przecież dzielono bóstwa w Słowiańszczyźnie: na białe i czarne.

BIELIZNA – jako część ubioru, noszona bezpośrednio na ciele, a pod głównym strojem, zmieniana często i przezna-

czona do prania – zjawiła się w tym czasie w Europie dopiero we wczesnym gotyku, ze wzrastającą higieną osobistą i wykwintem mieszkania. U kobiet była to narazie, i długo jeszcze aż prawie do końca osiemnastego wieku, tylko koszula oraz pasek pod piersi, ewentualnie chustki i pończochy; u mężczyzn ponadto spodnie, w tym dosłownym znaczeniu spodniej bielizny, noszonej pod ubraniem, jak dzisiaj kalesony. Kobiety tej części garderoby aż do XIX wieku zasadniczo nie nosiły.

Te gotyckie koszule były zresztą bardzo ozdobne, często wcięte w pasie, a nawet z rozciętymi i sznurowanymi bokami, dla większej obcisłości, i pokazania zgrabnej sylwety gorsetu.

Pod koniec panowania Franciszka I-go, mniej więcej w połowie szesnastego wieku, gdy strój kobiet ściśnięty w pasie gorsetem, stał się sztywny i rozszerzony u dołu, i pod nazwą vertugade przybrał budowę późniejszej krynoliny, kobiety zaczęły nosić (krótkie wtedy) spodeńki, pod nazwą caleçon. I odtąd ubierały tę część garderoby w okresach noszenia dzwonowatej i sztywnej spódnicy, ze zrozumiałych względów zabezpieczenia od zimna. Tak było i w osiemnastym wieku, i w dziewiętnastym, za panowania krynoliny.

W kolorze bielizna ta z początku nie była wcale biała, lecz żółta, a mianowicie barwiona szafranem, co dawało jej i miły zapach, i kremową barwę. Potem, głównie w dziewiętnastym wieku, bielizna stała się naprawdę bielizną, czyli otrzymała kolor biały; miało to bliski związek z szacunkiem dla czystości, której nie cenił jeszcze wiek osiemnasty. Bielizna miała być biała właśnie dlatego, aby widać na niej było wszelkie zabrudzenia. Stąd manszeciki, kołnierzyki, czepeczki i fartuszki białe: wszystko to w miejscach ulegających najłatwiej zanieczyszczeniu. Dlatego też, gdy w ostatniej ćwierci dziewiętnastego wieku zaczęła grozić bielizna kolorowa, właśnie dla względów praktycyzmu – odrzucono ją z oburzeniem, jako niezdrową. Niemniej, mniejwięcej przez lat pięćdziesiąt, od roku 1900–1950, elegancka kobieta miała raczej dessous kolorowe, i to w kolorach tradycyjnych: niebieskim i różowym. Dopiero po roku 1950, w okresie uznawania wykwintności stroju i możliwości pokazywania bielizny, zwłaszcza obrąbka sztywnej halki, modną stała się z powrotem bielizna biała, a nawet ozdobiona białą koronką.

BINOKLE – to okulary utrzymywane na nosie za pomocą sprężynki, albo też podtrzymywane ręką poprzez mały uchwyt. Z niezbędnym sznureczkiem sięgającym do paska lub kieszonki kamizelki, bardzo modne nawet u kobiet w fin de siécléu.

BLUZKA, – jako luźna, z lekkiego materiału zrobiona górna część stroju kobiecego, zjawiła się na stałe w ubiorze pod koniec dziewiętnastego wieku, i interesującą jest z następujących powodów. Odznaczała ona zupełne usamodzielnienie górnej części stroju, i odłączenie go od spódnicy, a tym samym zerwanie z systemem jednolitej sukni, szytej przeważnie na miarę. Bluzka to zwycięstwo konfekcji nad krawcową. I przypomnieć tu trzeba, że po próbach z osiemnastego jeszcze wieku różnego rodzaju dwuczęściowych caraco czy bolero do sukie-

Pani z binoklami (r. 1827)

nek i spódniczek, pojawiły się znowu już w pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia gorseciki i staniczki, oddzielone od spódnicy. Ale uległy one jednolitej krynolinie. I potem dopiero wzrost przemysłu konfekcyjnego, emancypacja kobiet, wpływy sportu złączyły się we wspólnym dziele, którym była bluzka. Tak bardzo podobna w kroju, zwłaszcza wtedy, do męskiej koszuli. Tym bardziej, że na bluzkę wdziewały kobiety żakiet, zasadniczo męski, i tak dopiero powstał praktyczny pozbawiony ozdób, i ciemnego raczej koloru – kostium. Strój konfekcyjny, albo uszyty przez krawca, ale w każdym razie podobny do męskiego. Potem bluzka, zwykle w granicach kostiumu, przetrwała do dzisiaj z tym, że zachowała ona najczęściej tradycyjną, emancypacyjną formę – a więc męski kołnierz, manszety, a nawet krawatkę, – a przy tym nieśmiałe swe, nieraz secesyjne ozdoby.

Bluzka (1905)

BŁAZEN – był potrzebny i modny w niektórych okresach starożytności, a następnie w średniowieczu, głównie w czternastym wieku, aż do renesansu. Później sprawa godności człowieka i modnej powagi obyczajów usunęła tę instytucję w cień. I podjęto ją dopiero w siedemnastym wieku. Dziś tolerujemy błaznów tylko w cyrkach. Zaś te same względy, które doprowadziły do ograniczenia ich zwyczaju spowodowały, że jest to zajęcie tylko dla mężczyzn: nie dopuszczano nigdy, aby tak bardzo poniżały się kobiety. Istotnymi elementami stroju błaznów były: ostrzyżona głowa; szeroki kołnierz, mónstwo blaszek na odzieży, i śpiczasty kołpak, albo tak zwana kukła, także blaszkami okryta.

Ponieważ jednak stanowisko błazna ustaliło się w drugiej połowie piętnastego wieku na dworze burgundzkim, więc kostium błazna miał z początku raczej liberyjny sens, przynależności do służby, a później dopiero stał się symbolem jego rozweselającego zajęcia. Tak więc zgodnie z wymogami późno średniowiecznej mody, strój jego był przedzielony na dwie połowy różnobarwne, i obszyty dzwonkami. Potem do kaptura dodano duże uszy ośle, albo sarnie, koguci grzebień, do ręki zaś dano mu berło, Kaduceusz, trochę do obrony, a także do zaczepki, z maską, do której mógł przemawiać. Tak mniej więcej wyglądał najmądrzejszy błazen, Stańczyk z portretu Matejki.

BOA – niemodne dziś okrycie szyi, podobne do niejadowitego węża boa, gdyż tak samo z obręczy niby złożone. Sto lat temu nawlekano na sznur pierścienie z cienko krajanych skórek futrzanych i nazywano to boa. Walec taki, o końcach luźno opadających lub złączony w ciąg nieprzerwany otaczał szyję, właśnie jak wąż, w niegroźnym, zato ciepłym uścisku. – W secesji, gdy szczególnie modna była długa szyja (a nawet ptaki o takich szyjach, jak flamingi i łabędzie), boa były bardzo noszone; zamiast jednak futer używano lekkich i puszystych piór ze strusia. Oczywiście dopiero po wojnie burskiej, która zrobiła modnym afrykańskiego ptaka.

BURNUS – wyraz i płaszcz arabski, wełniany, w kształcie koła, w środku którego jest kapuza, do włożenia w razie potrzeby na turban bez rękawów, zarzucony niby peleryna. Arabowie noszą go w lecie w kolorze białym a w zimie w ciemnym. Po roku 1830, po zdobyciu Algieru, burnus

Dama z boa

jako strój „dobyczny" stał się modny we Francji a stamtąd i w innych krajach. Kobiety nosiły wtedy suknie bardzo szerokie, z obszernymi rękawami od lat czterdziestych krynoliny, później tiurniury, a krój taki czynił niemożliwym korzystanie z normalnych płaszczy. Korzystano więc z burnusów i mantylek, jako zarzutek, zlekka narzuconych. Z tego też względu burnusy utrzymały się w modzie prawie że pół wieku, także i w Polsce. Hrabina Idalja w *Fantazym* Słowackiego wybiega w burnusie do ogrodu, a kobiety w epoce Powstania Styczniowego żałobnie przykrywały się burnusami.

P. S. Część I (Wybór haseł na literę A) znajdzie Czytelnik w zeszycie 7 *Listów Teatru Polskiego*.

W przygotowaniu są następujące sztuki:

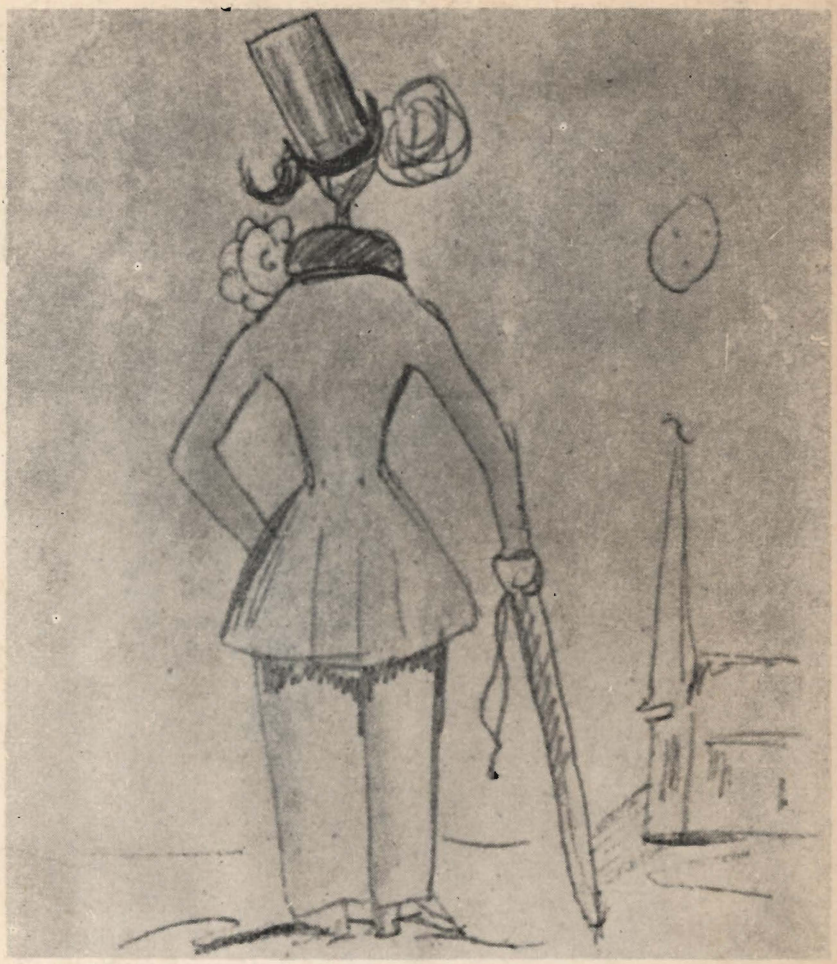
Juliusz Słowacki
MAZEPA
tragedia w pięciu aktach

J. Giraudoux
WARIATKA Z CHAILLOT
sztuka w dwóch aktach

L. H. Morstin
OBRONA KSANTYPY
komedia w trzech aktach

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

Cena zł 4.–



Alfred de Musset – we własnej karykaturze.

ZAKŁADY GRAFICZNE DOM SŁOWA POLSKIEGO · ZAM. 2776/a · A-49.

TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Sezon: 1957–1958

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W sobotę, dn. 17 maja 1958 r. o godz. 19
po raz 1

NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ

Komedia Alfreda de Musset

Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy)

Baron	Stanisław Żeleński
Oktaw	Kazimierz Orzechowski
Blazjusz	Konstanty Pągowski
Bridaine	Leon Pietraszkiewicz
Kamilla	Alicja Pawlicka
Panna Pluche	Janina Munclingrowa
Rozalka	Zofia Komorowska
Pierwszy wieśniak	Władysław Staszewski
Wieśniacy	Tatiana Czechowska
	Ludwik Jabłoński
	Zdzisław Lubelski
	Z. Bończa-Tomaszewski
	Włodzimierz Smieszko

Reżyseria: Henryk Szletyński

Scenografia: Wojciech Sieciński

Muzyka: Augustyn Bloch

Teksty piosenek Oktawa zaczerpnięte z liryk Alfreda de Musset

Przerwy po obrazie 5 i 9

Plan przedstawień:

Teatr Polski: (ul. Karasia 2)	Niedziela, 18 maja, o godz. 14: *Maria Stuart* Słowackiego, o godz. 19: *Maskarada* Lermontowa.
Scena Kameralna:	Niedziela, 18 maja, o godz. 14. *Trzeci dzwonek* Jurandota, o godz. 19: *Nie igra się z miłością* A. de Musset.

W przygotowaniu:

J. Giraudoux
WARIATKA Z CHAILLOT
sztuka w dwóch aktach

L. H. Morstin
OBRONA KSANTYPY
komedia w trzech aktach

AFISZ TEATRU POLSKIEGO - WARSZAWA - SEZON 1957-1958

MAŁA KRONIKA WYDARZEŃ TEATRALNYCH W POLSCE

7.V.1878 Urodziła się w Warszawie Stanisława Wysocka (zm. 1941), wielka aktorka, początkowo grająca rolę lirycznych amantek i naiwne, potem przez długie lata świecąca triumfy w repertuarze bohaterskim i tragicznym, w którym najpełniej wypowiedział się talent artystki, a u schyłku kariery z powodzeniem kreująca matrony w dramacie i komedii. Do historii polskiego teatru przeszły takie jej kreacje, jak: Balladyna, Lady Macbet (Makbet), Roza Veneda (Lilla Weneda), Pani Alwing (Upiory) i Pallas (Noc Listopadowa). Poza twórczością aktorską rozwijała działalność reżyserską (np. słynna inscenizacja „Nocy Listopadowej") i pedagogiczną (np. prowadzenie Teatru Studia w Kijowie). Występowała stale, bądź gościnnie na scenach Warszawy, Krakowa, Lwowa, Poznania, Lublina, Zagrzebia itd.

10.V.1835 Premiera „Pana Jowialskiego" A. Fredry na scenie warszawskiej z udziałem B. Kudlicza (Pan Jowialski), I. Werowskiego (Szambelan) i W. Piaseckiego (Ludomir). We wznowieniu komedii (14.V.1845) występowali: J. Rychter (Pan Jowialski), A. Żółkowski (Szambelan) i J. Komorowski (Ludomir).

16.V.1771 Urodził się Jan Nepomucen Szczurowski (zm. 30.X. 1849), świetny śpiewak operowy (bas), podpora zespołu W. Bogusławskiego.

16.V.1864 Urodziła się Honorata Leszczyńska z Rapackich (zm. 18.I.1937), żona wielkiego tragika Bolesława Leszczyńskiego, matka Jerzego Leszczyńskiego, znakomita aktorka, niezrównana odtwórczyni Katarzyny (Poskromienie złośnicy), Katarzyny – Madame Sans Gêne, Młynarki (Zaczarowane koło) i Pawłowej (Marcowy kawaler). Początkowo grała role naiwne, następnie w Krakowie za pierwszej dyrekcji T. Pawlikowskiego dźwigała na swych barkach repertuar klasyczny i współczesny, a po przejściu do Warszawy zbierała laury w komediach i farsie, przyczyniając się do podniesienia Teatru Letniego na nienotowany dotąd poziom, gdy chodzi o wykonanie aktorskie wystawianych tu utworów.

16.V.1919 Premiera w Teatrze Polskim jednej z rzadziej wystawianych u nas tragedii W. Szekspira pt. „Koriolan" w przekładzie J. Paszkowskiego, reżyserii A. Zelwerowicza i dekoracjach W. Drabika. Koriolana grał J. Leszczyński. Tragedia szła 22 razy.

17.V.1947 Zmarł w Warszawie Ignacy Dygas (ur. 28.VII.1881) znakomity śpiewak operowy (tenor), obdarzony głosem o fenomenalnej sile i czystości, niezwykłą pamięcią, wykonujący partie swego repertuaru w 3 językach (polski, włoski, rosyjski), mający przydomek „człowieka ze złotem w gardle". W ciągu swej błyskotliwej kariery występował w najświetniejszych teatrach operowych na obu półkulach, m. in. Rosji, Włoch, Hiszpanii, Stanów Zjednoczonych i Jugosławii. Z dużej liczby jego ról należy w pierwszym rzędzie wymienić kreacje w operach R. Wagnera, Jontka (Halka), Radamesa (Aida), Eleazara (Żydówka) itd.

20.V.1899 Prapremiera „Lelewela" S. Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie w doskonałej obsadzie, wśród której m. in. figurują L. Solski (Joachim Lelewel), J. Kotarbiński (Ks. Adam Czartoryski), Br. Wolska (Ks. Sapieżyna), M. Węgrzyn (Wincenty Niemojowski), St. Knake-Zawadzki (Henryk Dembiński), Wł. Sobiesław (Zdzisław Zamojski), A. Siemaszko (Druziewicz) i M. Przybyłowicz (Nieznajomy).

21.V.1882 Zmarł Roman Turczynowicz (ur. 14.II.1813), jeden z największych tancerzy i baletmistrzów teatru warszawskiego XIX w.

ZAKŁADY GRAFICZNE DOM SŁOWA POLSKIEGO · ZAM. 2456/a · B-20