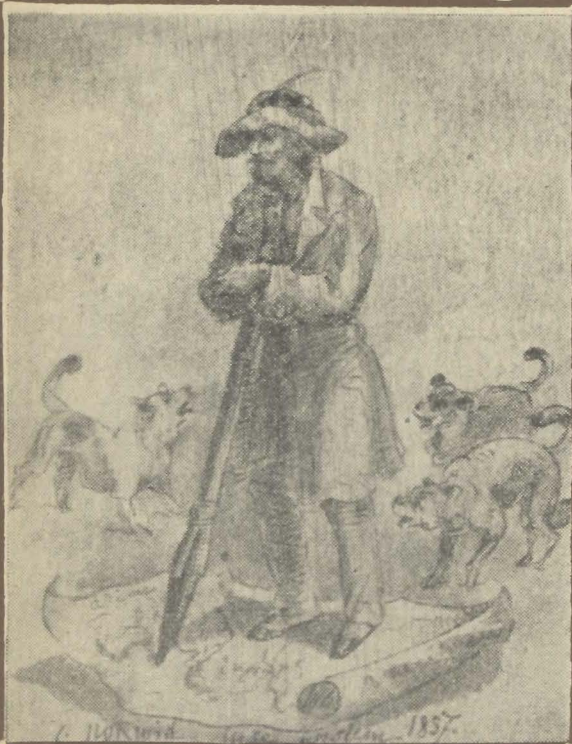


WORLD OF DOGS



ASTOR

P A Ń S T W O W Y T E A T R
im. J. Osterwy
w Lublinie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
Jerzy Torończyk

KIEROWNIK LITERACKI:
Zygmunt Stoberski

*Pani Zbigniewowi Kaszowskiemu
zaprawami gęstobolnej odświe-
ności za współpracy i reali-
zacji 'Aktora' na scenie lubel-
skiej ośmiela się złożyć*

*Kazimierz Brany
Lublin 27 III 65*



HAMLET —
rysunek C. Norwida.

Premiera — 27 marzec 1965

IGRASZKI IMIENIA I MAJĄTKU (Głosy do „Aktora“)

1. Starożytni Rzymianie powiadali o niektórych utworach poetyckich, że powołał je do życia gniew: *indignatio fecit versum*. Otóż to samo mniej więcej można powiedzieć o genezie „Aktora”, a właściwie o genezie wszystkich dramatów Norwida należących do drugiej fazy jego twórczości dramatopisarskiej i stanowiących gwałtowny protest przeciwko ulubionemu wówczas repertuarowi „narodowemu”, który ograniczał się na kilka zaledwie typach i fundował na „gotowych i w zaparte kółko kręcących się aktorach”, przypominających raczej chińskie cienie aniżeli ludzi żywych i naprawdę współczesnych.

Co więcej, można z dużym prawdopodobieństwem wskazać tę konkretną komedię krajową, która — nagrodzona na warszawskim konkursie dramatycznym 22. IX. 1859 r., a zaraz po tym wydrukowana w odcinku „Gazety Codziennej” — wzbudziła ów opatrzościowy gniew Norwida i przyczyniła się w następstwie do powstania paru jego znakomitych utworów scenicznych. Ta komedia mianowicie to „Majątek albo imię” Józefa Korzeniowskiego, sztuka słaba, błada i rozwlekła, podejmująca co prawda tak ważny i tak żywo interesujący Norwida problem inteligencji (urzędniczej i twórczej), oraz jej wzajemnych stosunków z arystokracją, ale ilustrująca go po obu stronach tak karykaturalnie odrysowanymi postaciami, że mogła wzbudzić jedynie pusty śmiech albo uczucie głębokiego zażenowania.

Już w kilka miesięcy po przeczytaniu tego utworu Norwid publicznie odmówił Korzeniowskiemu znajomości „języka epoki”, gorzko ubolewając nad ówczesnym stanem dramaturgii krajowej, której nie było dane wyrosnąć „z rodzimego korzenia”, a zarazem postulując staranne przygotowanie owych „szczebli, na które wszedłszy, rozglądanie się społeczeństwa w sobie samym nie może moralnych korzyści nie przynosić”.

Takimi „szczeblami” miały być oczywiście nowe i ambitne sztuki sceniczne, napisane językiem epoki i po obywatelsku współczesne, co było nieodzownym warunkiem zarówno ich wartości literackiej, jak i skuteczności społecznej.

Myśl o tego rodzaju sztukach towarzyszyła zapewne różnym pracom literackim Norwida w r. 1860, dojrzała zaś zapewne i sprecyzowała się w ostatnich tygodniach tegoż roku, na wieść o lwowskiej premierze komedii Korzeniowskiego (22.XI.1860), dość ostro — ale skądinąd słusznie — skrytykowanej przez jej pierwszych recenzentów.

Ta krytyka była też może dodatkowym bodźcem dla Norwida, mającego prawo spodziewać się, że jego własne idee społeczne i pomysły dramatyczne — biegłone różniące się od idei i pomysłów Korzeniowskiego — znajdują pozytywne przyjęcie ze strony krytyki i publiczności krajowej.

Pozostawało jedynie obmyślić intrygę projektowanej sztuki i mocno ją „zaczepić o życie”, czyli umieścić w realistycznie przedstawionym a równocześnie dostatecznie wymownym kontekście autentycznych wydarzeń.

2. Otóż taki idealny kontekst społeczno-obyczajowy znalazł się już w niespełna trzy miesiące od premiery lwowskiej, jego bohaterem zaś stał się multimilioner paryski Jules-Isaac Mirès (1809 — 1871), najwspanialszy wówczas reprezentant kultu Złotego Cielca, głośny bankier, giełdziarz i aferzysta, który w r. 1860 kontrolował kapitał wynoszący ponad 350 milionów franków i który w tym samym roku skoligacił się z najwyższą arystokracją francuską, wydając jedyną córkę za księcia Alfonsa de Polignac.

To iście tryumfalne małżeństwo kolosalnego „majątku” z arystokratycznym „imieniem” odbyło się na początku czerwca 1860 r., a już w osiem miesięcy później (17.II. 1861) — prawie równocześnie z opublikowaniem nowej komedii Augiera („Les Effrontés”), wśród której bohaterów rozpoznano również Mirèsa — sprytny i ambitny „papa Mirès” został aresztowany i osadzony w więzieniu Mazas, unieszczęśliwiając swoim bankrutem niezliczone ilości osób, tracących wtedy „majątek” albo „imię”.

Norwid, który był nadzwyczaj bystrym obserwatorem współczesnego życia, od razu chyba dojrzał w sprawie Mirèsa pierwszorzędny materiał dramatyczny, nadający się do wykorzystania w projektowanej komedii, jego reakcja zaś jest tym łatwiejsza do zrozumienia, że literatura francuska poświęcała wtedy bardzo dużo uwagi spekulacjom giełdowym oraz ich reperkusjom społecznym, co znalazło odbicie nie tylko we wcześniejszej twórczości Augiera („La Ceinture dorée”, 1855), ale również w twórczości Aleksandra Dumasa syna („La Question d'argent”, 1857) oraz Oskara de Vallée („Manniens d'argent”, „Monseigneur Million”, „Bourse”), bezceremonialnie wykorzystujących w swoich utworach rozmaite afery Mirèsa.

Tak właśnie narodził się pod piórem Norwida bankier Glückschnell, którego „mówiące” nazwisko symbolizowało pogoń za „szybkim sukcesem” i którego postać pojawiła się po raz pierwszy na kartkach napisanych w r. 1861 wstępnych scen komedii o pięknej hrabinie Palmyrze. Komedii tej Norwid nigdy nie dokończył, wydaje się jednak, że bankrutwo Glückschnella, którego Hrabina wyróżniła spośród kilku swoich konkurentów, miało być nie tylko zwrotnym punktem całego utworu, ale i wielką próbą moralną jego bohaterów, wygraną najprawdopodobniej przez najuboższego z nich, młodego muzyka Rizzia.

Zarzuciwszy komedię o Palmyrze, nie zarzucił jednak Norwid tak istotnego dla niej motywu bankrutwa bankierskiego, które uczynił z kolei — jeszcze tego samego roku — osią swojej nowej komedii „serio”, zatytułowanej „Aktor” i przeznaczonej na scenę warszawską, zawsze najbliższą jego sercu, a przy tym wyróżniająca się najlepszą w całej Polsce obsadą aktorską.

I w tej nowej sztuce pojawia się oczywiście Glückschnell, pojawia jednak nie we własnej osobie (jak w „Hrabinie Palmyrze”), ale — i to jest, wbrew pozorom, o wiele bardziej realistyczne! — jedynie poprzez

stugębną wieść o swoim krachu finansowym, przewijającą się przez wszystkie sceny komedii i w decydujący sposób warunkującej „majątek” albo „imię” jej bohaterów.

...po bankructwie znanym,

Gdy kto na przykład w miejscu jakim uczęszczanym
Wypowiedział te słowa: „Glückschnehl et Compagnie”,
Wraz poglądali na się ludzie pierw nieznanii...

3. Pisząc „Aktora” (red. I, dochowana jedynie w paru fragmentach — 1861, red. II, dochowana prawie w całości — 1867), Norwid nigdzie co prawda nie zaznaczył, kiedy i gdzie toczy się akcja owej komedii, tę akcję jednak wypunktował tyłoma charakterystycznymi realiami, że ani ustalenie jej daty, ani miejsca, nie natrafia na poważniejsze trudności. W pierwszym przypadku nieocenioną informatorką jest krawcowa Nicka, dowodząca, że moda jest w dużej mierze zależna od głośnych wydarzeń politycznych, a po części i naukowych.

Revolucja hiszpańska dała beret z piórem,
Gdy Napoleon Trzeci krynolinę prosił,
A Abd-el-Kader bernus podaje z kapturem —
Kongresów wpływ widoczny na dworskie ogony,
Kreta wstaje — bierzemy spódnice z kretony...
Tak dalece, że nawet systemat Darwina
Ma swój udział... przynajmniej na fracta pagina.

Otóż nawet pobieżna analiza tych danych przekonywa, że odrzućwszy na bok daty najwcześniejsze (Kongres Paryski — 1856, główne dzieło Darwina — 1859, nowa popularność Abd el Kadera — 1860) i wzięwszy pod uwagę jedynie końcowe (przemiany krynoliny — po 1865, trzy powstania wojskowe w Hiszpanii — 1866 i 1868; wielkie powstanie na Krecie — 1866—1868), możemy ustalić czas akcji „Aktora” (red. II) na lata 1866—1868. Przypomnienie przez Nicką „minionej plagi” (cholery), która wygasła w styczniu 1867 r. zacieśnia te ramy do lat 1867—1868, informacja zaś Bizońskiego o zdarzających się jeszcze sporadycznych wypadkach tej epidemii redukuje ów dwuletni okres do jednego tylko roku 1867, który stanowi równocześnie datę opracowania drugiej redakcji „Aktora”. Prowadząc naszą zabawę dalej, możemy jeszcze przypomnieć, że Pszonk-kin oglądał „niedawno” dożynki, co przenosi akcję sztuki na koniec lata albo na wczesną jesień i pozwala ją ostatecznie umieścić pod dniem 5 października, wtedy bowiem przypada św. Faustyna (imieniny Bizońskiego), jedynego świętego tego imienia, którego można wziąć tutaj w rachubę.

O wiele łatwiej ustalić miejsce akcji, która toczy się oczywiście na ziemi polskiej, i to w „stolicy” (albo „pod stolicą”), nie w Warszawie jednak (publiczne wspominki o powstaniu listopadowym oraz równie publiczna a beztraska zabawa z rewolwerem (ani w Poznaniu) którego Norwid nie znał chyba i w którym nigdy by nie umieścił swojej sztuki), ale we Lwowie, jako w oficjalnej stolicy Galicji. Na Galicję zresztą, a w konsekwencji i na Lwów, wyraźnie wskazują zwierzenia księcia Filemona, który stracił pieniądze na spekulacjach... naftowych.

Drobiazgi to oczywiście, ale drobiazgi nadzwyczaj chyba wymowne, jeszcze raz poświadczające wielką troskę Norwida o realizm jego utworów.

4. Ów realizm nie wyczerpywał się bynajmniej w drobnych szczegółach związanych z ubiorem czy kalendarzem, ale przepajał i organizował całe postępowanie bohaterów komedii, wciągniętych w skomplikowane a bezlitosne mechanizmy XIX wieku, o którym jeden z nich wyraża się nawet z pewną ironią, że to

Przemysłowy, handlowy wiek, nie batystowy,
I nie perfumowany, ale ekonomiczny...

Słowa te padają z ust zrujnowanego, ale praktycznego księcia Filemona, w którego postaci skontaminował Norwid co najmniej dwa wzory osobowe: księcia de Polignac (małżeństwo z bogatą mieszczanką) oraz swego przyjaciela, księcia Marcelego Lubemirskiego, uroczego utracjusza, którego ojciec (podobnie jak ojciec księcia Filemona) był jednym z najbrzydlivszych dusigroszy ówczesnych.

Podobne wzory osobowe można by wyszukać i dla innych bohaterów „Aktora”, przede wszystkim zaś dla jego dwóch bohaterów tytułowych.

Piszę „tytułowych”, chociaż ów tytuł mamy w liczbie pojedynczej, jest to bowiem (jak to często bywa z tytułami Norwida) tytuł dwupłaszczyznowy i dwuznaczeniowy, ogarniający zarówno hrabiego Jerzego, jak i Gotarda Pszonk-kinę.

Pierwszy z nich to arystokrata, przywdziewający na naszych oczach pogardzany przez swoją klasę kostium aktora. Drugi to aktor, odgrzywający w stosunku do pierwszego rolę tradycyjnie przyznaną jedynie arystokratom: szlachetnego mecenasa i protektora.

Pod piórem wielu ówczesnych komediopisarzy polskich obydwie te metamorfozy przyjęłyby zapewne kształt żałośnie karykaturalny. Pod piórem Norwida stało się najzupełniej inaczej, obydwaj jego bohaterowie jeszcze bardziej zyskali bowiem na godności, doskonale ilustrując swoją postawą niezmiennie przekonaną poety o uwznioślającej mocy sztuki oraz tradycji.

Każdy z tytułowanych „aktorów” został zresztą inaczej ukształtowany przez poetę, który i w tym przypadku nie kierował się własną fantazją, ale strannie odtwarzał rysy zaobserwowane u wielu współczesnych. W biografii hrabiego Jerzego odnajdujemy w następstwie wiele szczegółów pożyczonych z biografii Henryka Norwida Prędowskiego i Heiodora Jankowskiego, a nawet — samego Norwida.

Zupełnie inaczej został potraktowany z kolei aktor Pszonk-kin, którego postać — jak to przekonywająco udowodnił Zbigniew Raszewski — nie jest bynajmniej kontaminacją paru odrębnych wzorów osobowych, ale znakomitą odwzorowaniem postaci Bogumiła Dawisona, jednego z najsłynniejszych ówczesnych aktorów europejskich.

Propozycja Raszewskiego jest tak piękna i pouczająca, że warto ją podeprzeć paroma dodatkowymi argumentami, aby tym sposobem jeszcze lepiej obronić przed ewentualnymi zarzutami niedowiarków. Pierwszy taki argument dotyczy nazwiska Pszonk-kin, które w pierwszej redakcji komedii zostało podane w formie Pszonkson (Pszonk-son), słusznie objaśnionej przez Raszewskiego jako swoisty odpowiednik formy Dawison (Dawison). Otóż argumentację Raszewskiego można tu jeszcze

wzmocnić, ów zabieg onomastyczny ma bowiem paralełę w innych utworach Norwida, który wzorując jednego z bohaterów „Zwolona” na postaci Karola Balingiego, nazwał go z takiego samego powodu Bolej (Bol-ej), bohaterkę zaś „Pierścienia Wielkiej Damy”, wzorowaną z kolei na postaci Marii Kalergis (Kalerg-is), opatrzył nader przejrzystym nazwiskiem: Maria Harris (Harr-is).

Drugi argument, również onomastyczny, dotyczy z kolei imienia, zarówno bowiem w imieniu Bogumiła (Bogu-mił), jak i w imieniu Gotarda (Got-ard) znajduje się słowo „Bóg” (niem. Gott), co jest nowym przykładem dobrze znanej „niebieskiej logiczności” Norwida. W analogiczny zresztą sposób zostało utworzone nazwisko księcia Filemona: greckie „philèō” znaczy mianowicie „lubie”, osobowym wzorem Filemona był zaś Lubo-mirski!



Argument ostatni ma dla odmiany charakter geograficzny. Skąd przybywa Gotard Pszonk-kin? Z Drezna. Otóż Drezno było od r. 1853 stałą siedzibą Dawisona, który przez jedenaście lat grywał w tutejszym teatrze królewskim.

Zakończmy ten ekskurs pewną piękną fantazją, która miała szansę realizacji, ale która się, niestety, nie spełniła. Otóż Norwid na początku lata 1864 r. przesłał rękopis „Aktora” do Lwowa, pod adresem dyrektora tamtejszego teatru, Adama Miłaszewskiego, który robił mu nadzieję wystawienia tej sztuki na scenie, Miłaszewski zaś około 1 czerwca tegoż samego roku wyśtosował list do Drezna, do Dawisona, zapraszając go na gościnne występy do Lwowa.

Otóż gdyby Miłaszewski wystawił wtedy sztukę Norwida i gdyby Dawison zgodził się w tym samym czasie wystąpić na deskach lwowskiego teatru, mogłoby się zdarzyć, że jedną z ról wielkiego aktora byłaby właśnie rola Gotarda Pszonk-kina w „Aktorze”, czyli że Dawison zagrałby w takim przypadku... samego siebie!

Od kiedy to jednak takie „gdyby” spełniają się w życiu Norwidów i Dawisonów?...

+

Nie najmniejszym walorem „Aktora” są występujące w nim motywy „teatru w teatrze” (przedstawienie „Hamleta”) oraz „kulis” — jeszcze bardziej pogłębiające i rozszerzające aurę teatralną, zasygnalizowaną samym już tytułem owej sztuki, a równocześnie stanowiące załączek owej wspaniałej teatralnej wizji, którą Norwid stworzył później w fantazji „Za kulisami”, ale której pomysł narodził się właśnie na kartach jego komediodramy o dwóch aktorach.

Cała sztuka Norwida jest zresztą wielką pochwałą aktora, sztuki aktorskiej i teatru. Cóż to bowiem teatr w pojęciu tego genialnego poety?

...Teatr, ile wiemy,

Jest atrium spraw niebieskich — i stąd tak go zwiemy.

Najpiękniejsze to chyba słowa, jakie wielka poezja polska poświęciła królestwu Melpomeny.

Juliusz W. Gomulicki



AKTOR, ALE CZŁOWIEK SŁAWNY

Aktor Norwida, jak wiadomo miał dwie redakcje. Pierwsza powstała nie wcześniej niż w 1861, nie później niż w 1862. Był to nieduży dramcik, z którego w całości dochował się tylko „epod” (zakończenie). Druga redakcja powstała najprawdopodobniej w kilka lat po Powstaniu. Jest znacznie obszerniejsza, nie bardzo zdefektowana, niestety, niedokończona. Już drugi raz wystawia się jednak Aktora łącząc ze sobą fragmenty dwóch redakcji. Tak archeolog składa czasem w jedno okruchy dwóch podobnych waz, aby bodaj w ten sposób uprzytomnić nam ich niezwykle kształty. W przypadku Aktora powtarzanie tego zabiegu nie dziwi. Wszystko wskazuje na to, że w pierwszej redakcji Aktor był małym arcydziełem a w drugiej redakcji, której Norwid nie dokończył, mógł nim być. Można by jeszcze dodać, że pierwszy Aktor zajmuje szczególne miejsce w twórczości autora i z tego powodu zwraca baczną uwagę dziś.

Pierwszy Aktor zaznaczył mianowicie zwrot w twórczości dramatycznej Norwida. Porzuciwszy swoje „misteria” Norwid zwrócił się wówczas w kierunku „komedii wysokich” i „tragedii białych”. Konsekwencje tego zwrotu sięgały bardzo głęboko. Miejsce dosyć ogólnych rozważań filozoficznych, moralnych i historycznych w „misteriach” zajęły palące problemy dnia w „komediach wysokich”. Przyczyną tego zwrotu były niezawodnie wypadki, które zaczęły się rozgrywać w Polsce poczynając od 1861 roku. Były one tak ważne i tak wiele zwiastowały, że Norwid uznał za swój obowiązek społeczny przestawić całą twórczość na torry, które umożliwiłyby jej skuteczne oddziaływanie w kraju. Jakże? Najwęższej można by na to odpowiedzieć stwierdzając, że Norwid próbował wtedy połączyć dwa pierwiastki, które w Polsce rzadko się jednoczą, a mianowicie artyzm w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa i użyteczność w najzwyczajszym rozumieniu. Artyzm, gdyż pewne problemy, jakie stały wtedy przed społeczeństwem, zdaniem Norwida mogły być postawione tylko w sztuce i tylko przy pomocy metod artystycznych. Użyteczność, gdyż sytuacja domagała się od artysty takiego związku z życiem, jaki uchodzi za domenę publicysty.

Zdaje się, że nie można dobrze zrozumieć „komedii wysokich”, jeśli nie bierze się pod uwagę obu zamierzeń Norwida, co nie zawsze bywało praktykowane przez krytyków. Na temat artyzmu Norwida powiedziano już wiele przenikliwych i przekonujących rzeczy. Jak Norwid rozumiał użyteczność to ciągle jeszcze jest nie dość jasne.

Świadczy o tym przykład, który stał się tematem tego szkicu. Wystarczy sobie przypomnieć że Norwid chciał Aktora wystawić, w kraju, aby stwierdzić, że istotnie posłużył się metodami dostępnymi wyłącznie sztuce wykazując jednak temperament rasowego publicysty.

Chodzi w tym przykładzie o jedną tylko postać Akto-

ra, za to ważną: o Pszonk-kina, dyrektora teatru. Jest to mianowicie zupełnie pewne, że rola Pszonk-kina w polskim teatrze, sto lat temu, musiałaby na widowni wywołać roznamietnienie, jakie wywołują tylko bardzo zuchwale reportaże i artykuły. Dlaczego? Dlatego, że liczni widzowie, którzy musieliby mieć do tej postaci stosunek pogardliwy, przekonaliby się podczas przedstawienia, że autor stara się ją wywyższyć. Tak też było w istocie. Norwid żywił dla Pszonk-kina coś więcej niż podziw, co łatwo wykazał studiując związki Pszonk-kina z hrabią Jerzym.

Nie chodzi tu oczywiście o to, żeby Norwida utożsamiać w Aktorze z hrabią Jerzym. Kto by tak postąpił, ten spłaszczyłby wymowę Aktora a co gorsza minąłby się z prawdą, bo Norwid nie utożsamiał swych postaci ze sobą ani z innymi osobami. Zdarzało się jednak — a to nas żywo interesuje — że pewnym postaciom nadawał jakieś własne rysy, innym — pewne właściwości swoich znajomych.

To nie ulega wątpliwości, a gdy tak postawić sprawę, można w genezie Aktora niejedno rozjaśnić.

Droga do takiego wyjaśnienia jest na szczęście ułożona. Wskazał ją, jak się tego należało spodziewać, Juliusz Wiktor Gomulicki zastanawiając się nad młodzieścią Norwida i genezą jego zainteresowań teatralnych. Młody Norwid — wykażal Gomulicki — był nie tylko poetą i malarzem, lecz także aktorem. Występował jako amator „najpierw zapewne w Dębinkach”, „później może w niedalekim Rybieniu, w gościnnym dworze państwa Morzkowskich, gdzie na «pierwszym piętrze była ogromna sala na ten cel przeznaczona». Kto wie nawet — ciągnie Gomulicki — czy to nie te właśnie osobiste i aktywne doświadczenia teatralne — kontynuowane może później w Warszawie — przyczyniły się po wielu latach do ukształtowania postaci Jerzego w komedii Aktor?”. Tego samego Jerzego, arystokraty, który zwierza się świeżo poznanej aktorce, że i on grywał podczas studiów uniwersyteckich w Szekspirowskim Hamlecie:

...w zamku baroneta
Nord-fild — chodziłem wtenczas na uniwersytet...
Baronet scenę lubił — tam grając Hamleta,
Uwieńczony zostałem... i to przez Komitet,
Gdzie prezydował uczeń Keana!...

Jest to z pewnością domysł bardzo trafny, a można w tej samej scenie wskazać jeszcze jeden fragment, w którym brzmi echo jakichś osobistych wspomnień Norwida. Kiedy Jerzy wyklada Olimpii swój pogląd na problem amatorstwa w sztuce, ta wola z ożywieniem:

Wielokrotnie to Pszonkkin mówił i powtarza.
— Hrabia go przecież widział?

— przez... sąd gazięciarza
Znam artystę — z osobą, myślę, że chodziłem
Do szkół —
przypominając sobie
— nos orli, z czołem nieco w tył pochylem,
Niewielki wzrost... głos silny...
Olimpia

To on!

CYPRIAN NORWID

AKTOR

Komedio-drama w 8 obrazach

OSOBY:

GOTARD PSZONKIN	—	Marek Idziński
JERZY	—	Kazimierz Siedlecki
AKTOR I	—	Andrzej Chmielarczyk
AKTOR II	—	Zygmunt Fok
AKTOR III	—	Witold Lisowski
OLIMPIA	—	Zofia Stefańska
HRABINA	—	Maria Kaczkowska
ELIZA	—	Zyta Polomska
ERAZM	—	Jerzy Felczyński
WERNER	—	Andrzej Gazdeczka
KSIĄŻE	—	Tytus Wilski
NICKA	—	Nina Czarska
BIZOŃSKI	—	Włodzimierz Wiszniewski
FELICJA	—	Elżbieta Jagielska
CHŁOPIEC Z KAWIARNI	—	Zbigniew Czeski
ŻEBRAK	—	Stanisław Maleszewski
PANNA SKLEPOWA		* * *
MAURYCY		* * *

Scenografia:
OTTO AXER

Muzyka:
RYSZARD SCHREITER

Opracowanie tekstu i reżyseria:
KAZIMIERZ BRAUN

Asystent Reżysera:
WŁODZIMIERZ WISZNIEWSKI

W przerwach między odstonami, projekcja filmu z rysunkami C. Norwida.

Rzecz godna uwagi: „głos silny” był zawsze warunkiem, jaki stawiano aktorowi, ale „niewielki wzrost”. U sławnego tragika? W tamtych czasach? Musi to coś znaczyć. Prawdopodobnie mamy do czynienia z aluzją do jakiegoś prawdziwego aktora, co Norwid pragnął podkreślić. Po chwili zastanowienia można wskazać takiego aktora, zwłaszcza, gdy się wspomni nazwisko Pszonk-kina w pierwszej redakcji, Pszonkson: Dawison. Wszystko się zgadza: nos orli, czoło bardzo wysokie, lecz wyraźnie pochyłe, nawet „niewielki wzrost”. Dawison był niezmiernie utalentowany i zdobył światową sławę, ale tylko dzięki niewiarygodnie silnej woli, gdyż jego „warunki” były wręcz oplakane. Miał okrągłą twarz, małe oczy, rzadkie włosy a co gorsza, krótkie i krzywe nogi. Dmuszewski, dyrektor Szkoły Dramatycznej, w której studiował Dawison, uważał jego aktorskie ambicje za niewydarzone, podobnie, jak większość jego kolegów i przeważająca część warszawskiej publiczności.

Nie ulega wątpliwości, że w Aktorze roi się od poetyckich odsyłaczy do życia i działalności jednego z najslawniejszych aktorów XIX w., Bogumiła Dawisona. Pszonk-kin jest pionierem swoistego realizmu w grze aktorskiej, a na tym właśnie polega znaczenie Dawisona w historii. (Bo do historii przeszedł jego aktorski pojedynek z Emilem Devrient, przedstawicielem szkoły „idealistycznej”.) Pszonk-kin ma w swoim repertuarze kilka utworów Szekspira, największym powodzeniem cieszy się jako Hamlet.

Dawison rzeczywiście zasłynął jako Hamlet, a także w kilku innych rolach Szekspirowskich. „My go widzieć mamy w Kupcu weneckim” — mówi Eliza. Dawison rzeczywiście grał w Kupcu weneckim a mianowicie Shylocka, co wywołało sensację w całej Europie, bo chyba wtedy po raz pierwszy Shylocka grał Żyd, zresztą grał tak, żeby Shylocka usprawiedliwić. Tylko dlatego w Amsterdamie, gdzie Kupca weneckiego nie grywano ze względu na liczną publiczność żydowską, pozwolono mu na występy gościnne w tej roli.

Pójdźmy dalej tym tropem. Czy znajdziemy partnera, z którym Norwid mógł rozmawiać o Dawisonie? I okoliczności takiej rozmowy? Partner jest: Józef Komorowski, przyjaciel Norwida, aktor warszawski. Okoliczności też. Dzięki najnowszym badaniom możemy sobie dobrze wyobrazić Norwida i Komorowskiego w Paryżu, w sierpniu i wrześniu 1852 r., jak spacerują po Paryżu, jak zasiadają do obiadu w Palais Royal czy w mieszkaniu Norwida, godzinami rozmawiając o teatrze. Nazwisko Dawisona musiało paść w tych rozmowach z tego prostego powodu, że Komorowski był serdecznym przyjacielem Dawisona, przez długi czas jego najwierniejszym powiernikiem. Norwid znalazł już wtedy z pewnością „artystę” „przez sąd gazeciarza”. (Rozgłos Dawisona w Europie datuje się od 1847 r.) „Osobę” mógł sobie przypominać jak przez mgłę z czasów warszawskich. Dawison debiutował w teatrze warszawskim w 1837 r. Norwid był wówczas szesnastoletnim chłopcem. W rok później Dawison wyjechał na Litwę a stamtąd do Lwowa, lecz w Warszawie wciąż się o nim mówiło, poczynając od jego debiutu, który miał posmak skandalu. Spotkanie z Komorowskim stanowiło dla Norwida wyjątkową okazję, żeby sobie przypom-

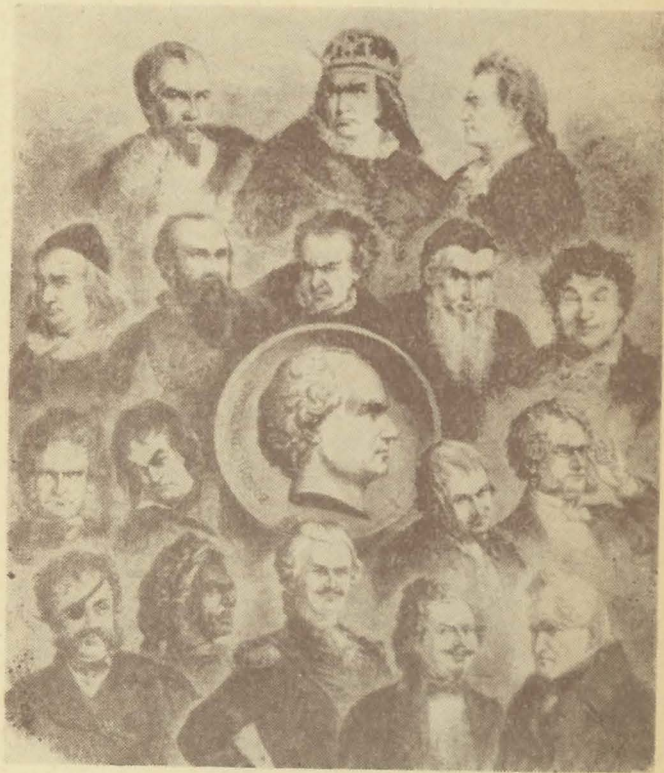
nieć i zgłębić dramatyczną biografię tej postaci. Komorowski znalazł jej przebieg w najdrobniejszych szczegółach. Pamiętał debiut Dawisona i szyderstwa z jego żydowskiego pochodzenia, na jakie pozwolił sobie wtedy na scenie jego partner, Panczykowski. Znal przebieg jego kariery w Wilnie i we Lwowie, gdzie utalentowany aktor wybił się bardzo szybko, lecz wcale nie uniknął dalszych szykan. Sam fakt, że Skarbek mianował go reżyserem, wywołał zawiść kolegów. Występy w niemieckim teatrze we Lwowie otwary ujęcie nienawiści. („Szpieg! zdradca!”) Obelgi, („odeczep się, ty Żydzie” — z ust koleżanki), napaści (Zenopolski, aktor, pobił go kijem), wiersz kolportowany wśród ludności Lwowa (Módne chrzciny Dawisona), ugruntowały wreszcie decyzję, z którą Dawison nosił się od dawna. W 1846 r. ten znakomity artysta został aktorem niemieckim. Hamburg, Berlin, Drezno, Wiedeń, Paryż, a pod koniec życia Stany Zjednoczone znaczyły odtąd etapy jego kariery. Dla naszych celów ważny jest fakt, że swoich związków uczuciowych z Polską Dawison mimo wszystko nie zerwał. Nie zmienił swego imienia, choć pisał je oczywiście z niemiecka, Bogumił. Już jako aktor niemiecki przyjechał do Lwowa i poślubił swą lwowską koleżankę z dobrej, szlacheckiej rodziny, Wandę Ostoja-Starzewską. Rodzinie Wandy, zupełnie zbiedniałej, ofiarował znaczne sumy. Okazał niepospolitą wielkoduszność wobec świata, który uczynił wysztykto, żeby go poniżyć.

Jest to dosyć ważne, gdy się chce dobrze zrozumieć rolę Pszonk-kina w Aktorze. Wiadomo, jak pogardliwie przyjmuje go matka i siostra Jerzego (które jeszcze nie nie wiedzą o rumnie Glückschnella, a przecież to właśnie Pszonk-kin uratuje całą rodzinę od skrajnej nędzy, czyniąc z Jerzego aktora, wynajdując mu miejsce na ziemi. Jest to ze strony Pszonk-kina rzeczą niemałą, bo żeby umożliwić Jerzemu dobry start, Pszonk-kin odstępuje mu swoją własną rolę (Hamleta — bagatela) a zapowiadając zniechęca zmianę obsady, w dniu swojego benefisu, naraża na szwank swoją reputację dyrektora teatru.

Zważmy teraz, że komedię o takiej wymowie wysłał Norwid do Lwowa wiosną 1864 roku.* Zważmy, że wysłał ją na serdeczne zaproszenie dyrektora teatru, który jednak nie znalazł tekstu a po otrzymaniu tekstu chyba się nawet do Norwida nie odezwał (lub bardzo późno). Czy będziemy się temu dziwić, że Aktor nie był wystawiony — we Lwowie, gdzie pamięć Dawisona była jeszcze tak świeża — w chwili, gdy sława Dawisona za granicą dochodziła do zenitu? Nie będziemy się temu dziwić, a w każdym razie nie bardzo. Sprawa była dla towarzystwa lwowskiego nadto wstydliva.

Prawda, że nasze przekonanie o drażliwości tej sprawy opieramy dziś na aluzjach zawartych w drugiej redakcji, której w 1864 r. jeszcze nie było. Co więcej, nawet w drugiej redakcji rzecz jest ujęta niesłychanie dyskretnie, bo są tam wzmianki na temat sztuki i wspaniałomyślności Dawisona a nie ma wzmianek na temat jego pochodzenia.

Na to można jednak odpowiedzieć, że właśnie w szczegółach pierwszej redakcji znajdujemy najśmielszą aluzję: w nazwisku Pszonkson-Dawison. Z tej aluzji Norwid zrezygnował dopiero w drugiej redakcji. Cie-



BOGUMIŁ DAWISON
i sylwetki jego najśłynniejszych ról*).

kawe, dlaczego? Chyba dlatego, że mógł sobie wtedy podarować aluzję do nazwiska, gdyż zastąpił ją opisem Dawisona, cytowanym na początku tego szkicu. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa opis ten zjawił się pod piórem Norwida już po napisaniu pierwszej redakcji, ściślej mówiąc po roku 1865.

We wrześniu 1865 roku zaszło mianowicie wydarzenie, które musiało zwrócić uwagę Norwida. Dawison przyjechał do Warszawy. 25.IX.65 r. wystąpił w teatrze warszawskim w dwóch rolach. Jedną wykonał po niemiecku, ale drugą po polsku zadziwiając warszawian czystością i poprawnością wymowy. Prasa doniosła wówczas, że dochód ze swego występu ofiarował „na porażce miast spalonych”.

Sens tej wiadomości, wystylizowanej w szyfrowanym języku ówczesnej prasy, był jasny. Dawison, wyrosły już na znakomitość europejską zbierał w Warszawie, w chwili jej największego poniżenia, fundusz na ofiary powstania. Taki był epilog jednego z tych dramatów, o których Norwid pisał, że jako tematy sztuk powinny mieć w teatrze pierwszeństwo przed wszystkimi innymi, choć w całości nie dadzą się wyrazić, bo są „niewymowne”.

Związek tego wydarzenia z drugą redakcją Aktora jest następujący. Z okazji występów Dawisona w Warszawie „Kłosy” ogłosiły tzw. tableau przedstawiające portret Dawisona w otoczeniu 17 sylwetek jego najśłynniejszych ról. Portret ma postać medalionu. Widać na nim głowę Dawisona z profilu, który nasunął prawdopodobnie Norwidowi słowa Jerzego z I aktu („nos orli”, „z czołem nieco w tył pochylem”).

W sylwetkach uderza rozpiętość repertuaru. Mały tam postaci tak niepodobne do siebie, jak Harpagon i Mefistofeles, Bonjour z komedii Wiedeńczyk w Paryżu i Hans Jurga z niemieckiego melodramatu pod tym tytułem, Alba z Don Carlosa i trzy postaci Szekspirowskie (Shylock, Otello i Ryszard III). We wszystkich przypadkach sylwetka jest zupełnie inna, gdyż Dawison był pionierem realistycznej, drobiazgowej charakterystyki, która na dobre rozpowszechniła się w Europie dopiero w następujących dziesiątkach lat.

Ta okoliczność nasuwa na myśl drugi opis Dawisona w drugiej redakcji. Znajdujemy go w II akcie, w rozmowie Pszonk-kina z Eliza. Eliza mniema wówczas, że rozmawia z baronem Szychwicem (za jakiego się Pszonk-kin podaje) i zwierza się swemu rozmówcy:

...dziś jeszcze aktor, ale człowiek sławny,

Pan Pszonkkin zwiędzał wille...

Na co Pszonkkin:

— być musiał zabawny —

On bo grywa komedie jak nikt! — niemniej dramy,
Lecz najlepiej tragedie —

Eliza

— My go widzieć mamy

W Kupcu weneckim..

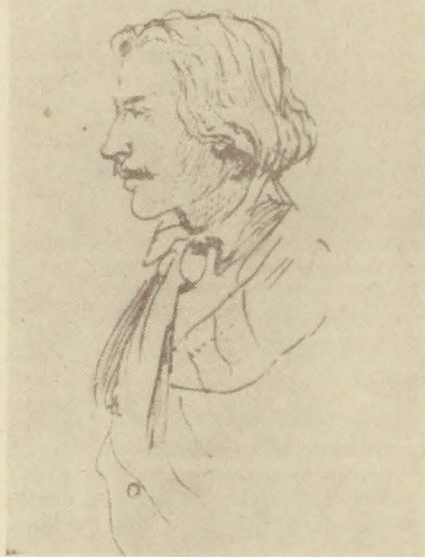
[Pszonk-kin]

— — jak on fizjonomię zmienia!

To jest nad wszelki podziw, do nieuwierzenia...
Bo widzieć go w Hamlecie na przykład — a potem
W Kariolanie z puklerzem — albo w hełmie złotym,
Albo w komedii buffo!...

*) „Kłosy” 1865, s. 197.

Wynikałoby z tego, że w obu redakcjach znalazły się aluzje wystarczająco przejrzyste, aby publiczność (w pierwszym przypadku widzowie, w drugim czytelnicy, bo drugą redakcję Norwid pisał do druku), zrozumiała o co chodzi. Dodajmy, że śmiałość, z jaką Norwid dotknął tej rąpy — sprawy Dawisona — wydaje się znamienna dla całej sztuki. W Polsce zdarzyło się kilka razy, że arystokraci próbowali zostać aktorami. Wszystkie próby tego rodzaju miały smutny przebieg ze względu na niesłychane zgorzzenie arystokracji a Norwid dowodzi przecież w swej komedii, że jeśli elita polska nie pójdzie tą drogą, jeśli nie przekształci się w inteligencję zawodową i nie stanie się znów warstwą twórczą, to zginie. Dowodzi również, że jeśli nasza elita nie zmieni swego stosunku do artystów, to pozbawi się jedynej warstwy, która w sposób pożądanym mogłaby wpływać na „człowieka zbiorowego” (stosował takie pojęcia: „człowiek zbiorowy”). Górę weźmie wtedy domniemany bohater Bizoński. Wszystkie sprawy



stawiał ostro, poczynając od pierwszej redakcji Aktora, ale nie dlatego, by wydarzenia 1861 roku przekreślały jakiegokolwiek nadzieje na pomyślny rozwój ruchu. Było przeciwnie. (Np. Żydzi polscy od razu przyłączyli się do ruchu, który odnosił się do nich po bratersku). Toteż Norwid wiele obiecywał sobie po wydarzeniach w kraju, lękał się tylko, że nie będą wyzyskane jak należy, że Polacy mogą zmarnować szansę, jaka najczęściej nadarza się w historii, że przebudowa zacoфанego, parafiańskiego społeczeństwa nie będzie doprowadzona do końca i nie dojdzie do pełnej reeuropizacji kraju. Przebieg i katastrofa powstania dowiodły zdaniem Norwida — że te obawy były słuszne a społeczeństwo nie dojrzało do niepodległości. (Norwid uważał, że nawet Rząd Narodowy przy całym swoim bohater-

stwie nie wykazał takiej rozległości horyzontów, jaka cechuje ludzi wolnych). Dlatego też przypuszczamy, że pierwsza redakcja Aktora, napisana przed powstaniem, była łagodniejsza i bardziej budująca niż druga, napisana po powstaniu.

Tyle o treści Aktora, którą można by nazwać publicystyczną — bo wyrażono ją z temperamentem i śmiałością rzetelnej publicystyki — gdyby nie fakt, że wyrażono ją w sposób niedostępny publicystyce, bo ściśle artystyczny. W naszym przykładzie może o tym zaświadczyć następujący szczegół, drobny, lecz ważny. Jak wynika z dotychczasowych wywodów, w drugiej redakcji Norwid zmienił nazwisko „Pszonkson” na „Pszonk-kin”. Zlikwidował w ten sposób cenną aluzję, lecz niewątpliwie postępował celowo, czego dowodzi fakt, że nowa wersja złożona jest z dwóch imion własnych: Pszonka i Kean. Nie ma co do tego wątpliwości, gdyż drugą część tego nazwiska Norwid pisał w zasadzie fonetycznie: „kin”, lecz raz zapomniał się i napisał „Pszonk-Kean”. Jest to zatem „nazwisko znaczące”, nawet podwójnie znaczące, a co znaczy? Znaczy, że aktor, którego poznajemy w tej sztuce, to wedle krajowej oceny tylko Pszonka (to znaczy błazen) a wedle innych norm jeden z najznakomitszych artystów świata (bo w drugiej części nazwiska w grę wchodzi oczywiście Edmund Kean). Drobny przykład, prawda, ale niezmiernie znamienny dla metody, którą Norwid zaczął stosować w latach sześćdziesiątych. Można by nazwać ją stopniowym pogłębianiem perspektywy, co wymaga od publiczności nie tylko wysiłku intelektualnego i dobrej woli, lecz także znacznego wysiłku wyobraźni. Wszystkie sztuki Norwida z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozgrywają się jakby na dwóch planach, zarazem w Polsce i „gdzieś w Europie”. Tylko w ten sposób Norwid pisarz dokonywał dręczącego, wręcz obcesyjnego w jego twórczości rozróżnienia pomiędzy tym, co w Polsce jest i tym, co mogłoby i powinno być.

ZBIGNIEW RASZEWSKI

*) Początkowo Norwid zamierzał wystawić Aktora w Warszawie, 7.III.64 r., napisał nawet w tej sprawie do prezesa Teatrów Warszawskich, tekstu jednak, zdaje się, do Warszawy nie wysłał, zmrożony wzmianką prezesa o cenzurze i wiadomością, że w Warszawie nie mogłoby liczyć na tantjemy (był wtedy w skrajnej nędzy).

„AKTOR“ DZISIAJ.

DRAMAT ŻYWY — Ilekroć czytam „Aktora”, „Za kulisami” i „Kleopatę” 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 odkrobać 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 reprodukowujemy wielokrotnie fragmenty większych kompozycji — jak tę śliczną głowę dziewczicy z tłumnego „Koronowania Dziewicy” Fra Angelico. Zachowany urywek wiersza może już zachwycić zestawieniem paru słów. Nawet film, którego tworzywem jest widzialny obraz światła potrafi do nas przemówić fragmentem — sami nawet czasem tworzymy nowe filmy z urywków filmów starych. Natrudniej jest przetrwać uszkodzonemu, niepełnemu 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 pełnym czci przyjacielem. Z tym większym trudem przychodzi mu przekrawać i uzupełniać zachowany tekst, tak, aby w widowisku dał on zamkniętą całość. Lecz trzeba podjąć ten ostry trud. W imię przyjaźni z autorem i w interesie widza. Te dwie przyczyny leżą u podstaw wszelkich zabiegów adaptacyjnych, jakich dokonaliśmy na tekście „Aktora”.

ELEMENT GRY — „Kto z daleka patrzył na tę dramę, którą się serca łączy, wie” ...Norwid wiedział bardzo dużo o skomplikowanych sprawach życia i uczuć; patrzył na nie, jak na ciągle rozgrywanej się między ludźmi dramacie; wylawiał z ludz-

kich zachowań elementy gry, udawania, maskowania się, okazywania nieprawdziwych uczuć i skrywania prawdy; był uwrażliwiony na aktorstwo ludzi w każdej sytuacji życiowej.

Jego własne życie było mozolnym i bolesnym doszukiwaniem się, dobywaniem prawdy z siebie samego — co zastanawiało go i przerażało; z otoczenia — które go za to lekceważyło i nienawidziło; z umowy polskiej — i stąd wielu posądzało go o niezrozumiałość, a to było tylko sięganie do dna słów. Szukał prawdy w historii, we współczesności, a zwłaszcza, zwłaszcza w ludziach. I na tej właśnie drodze ciągle natykał się na obłudę, fałsz, udanie; na grę. W najciaśniejszy bodaj węzeł ten problem związał Norwid w „Aktorze”.

Jest to sztuka o ciągłym aktorstwie ludzi wobec ludzi, o nieustannej grze jaka przenika stosunki między ludźmi. Norwid dostrzegł — na kilkadziesiąt lat przed Chiarellim, Pirandellem, Sartrem i Genetem — ten problem twarzy i maski, problem gry wobec siebie i innych, problem trudności odnajdywania autentycznych twarzy poza maskami, trudności w rozróżnieniu prawdy i fałszu postępowania, aż do zagubienia się, aż do straty tożsamości, aż do punktu, kiedy w postępowaniu człowieka niesposób już odróżnić gdzie kończy się, a gdzie zaczyna gra. A równocześnie ludzie dążą do zobaczenia prawdziwej twarzy drugiego człowieka, do wykrycia prawdy swojego własnego postępowania.

„Aktor” oparty jest na tym nieustannie czynnym mechanizmie gry. Jerzy gra wielkiego aktora wobec Olimpi — mimo, że jest teatralnym amatorem, gra szczęśliwego wobec matki i siostry — choć spotkała go katastrofa finansowa, gra wesołego wobec Gotarda — choć dąży go rozpacz, gra Hamleta — sam wobec siebie. Gotard gra bankiera wobec Elizy — choć jest aktorem, Erazm gra bogacza wobec Felci — choć jest bankrutem. Gra... Gra... A równocześnie próby doszukania się prawdy wśród pozorów czyni Werner, chce rozzebrać swoje prawdziwe uczucia Eliza, chce znaleźć swoje prawdziwe powołanie życiowe Jerzy... Jest więc stale w „Aktorze” ten kolista taniec gry i ostry nurt szukania prawdy.

SZTUKA O TEATRZE — „Aktor” jest więc metaforą o postępowaniu człowieka wobec człowieka. „Aktor” jest także, po prostu nazwą zawodu, terminem teatralnym. „Aktor” w innej swojej warstwie — to sztuka o teatrze. Spokrewniona wprost lub pośrednio z dramatem, które poprzez wieki historii teatru, mówią o świecie poprzez mówienie o teatrze, a budując metaforę w oparciu o teatr, mówią też wiele o samym teatrze. Stoją w tym rzędzie „Hamlet”, „Improwizacja w Wersalu” Moliere’a, „Improwizacja Paryska” Giraudoux i „Improwizacja w Alma” Ionesco, „Wyzwolenie”, Wyspiańskiego, „Człowiek z budki suflera” Rittnera, „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora”, „Dziś wieczór improwizujemy” i „Každy

na swój sposób Pirandella, „Dwa teatry” Szaniawskiego, „Kean” Sartréa, „Murzyni”, Geneta i inne.

Jest dziś moda na cytaty z Norwida. Moda także ukazuje często — choć pośrednio — prawdę. Ile razy napotyka się cytat z Norwida dotyczący teatru — można być prawie pewnym, że jest wyjęty z „Aktora”. Bo też w żaden inny utwór nie tchnął Norwid tylu swoich przemyśleń o sztuce teatru, o dramaturgii, aktorstwie. Warto niektóre z nich przypomnieć nie dla mody, ale dlatego, że świadczą najdobitniej o współczesności i aktualności tego dramatu.

— Norwid o realizmie: „*w pięty poruszeniu, W korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała, — To dramaturgia!*”

— o trudności rozgraniczenia gry i życia: „*Teatralna kawiarnia ma w sobie coś z kulis... Każdy jest on a nie on...*”

— oto jakby wypowiedź współczesego urzędnika: „*Aktorstwo cóż jest? Proszę Państwa?*

Jeżeli nie wymową szkołą oszukaństwa — Nie żebym był przeciwny słusznej rekreacji, Zwiększa iż wszystko w mierze bywa użytecznem (owszem, dobra jest czasem pauza po kolacji) Lecz, że trza ograniczyć to co jest zbyt czynnem. — Nam zbywa, więcej stokrót, na ludziach gorących Do praktycznego życia...
...*Aktorów jest zanadto o większą połowę...*

— a oto replika:

„*Przesąd!... zaiste nie wiem, czem aktor jest niżej Od zastużonych ludzi w innym jakim względzie?*”

— a to zdanie rzuca Norwid pod rozwagę ludzi zbyt ciasno patrzących na teatr: „*...Teatr, ile wiemy jest atrium spraw niebieskich...*”

— a to, jakby pod adresem natrętnych inscenizatorów, którzy pragną w widowisku pokazać przede wszystkim siebie:

„*Bo rzemiosło w utworze widne być powinno, Ile w poprawnej mowie pisownia jest czynną.*”

To tylko kilka fragmentów. Jest tu takich myśli nieprzebrane bogactwo. Aktorzy w czasie przedstawienia nie będą naturalnie wypowiadali tych myśli jako osobną, głęboką mądrość. Będą się jednak starali aby — poprzez akcję — dotarli one do widzów. Na pewno wielu widzom te zdania będą pomocne w ich własnym myśleniu o sztuce teatru.

WYSTAWIAĆ NORWIDA — Chciał być grany. Chciał żeby jego dramaty były wystawiane przez polskie teatry. Chciał praktycznie budować polską dramaturgię i polski teatr.

Nie był grany przez swoich współczesnych. Między innymi „Aktora” mogły zagrać teatry Warszawy i Lwowa. Nie zagrały.

Nie jest grany przez naszych współczesnych. Ilość premier Nowidowskich w ciągu XX wieku jest żenująco mała. Prapremiera „Aktora” odbyła się dopiero w 1959 roku! Obecne przedstawienie

jest dopiero drugim pełnym spektaklem tej sztuki w teatrze dramatycznym. (Poza tym „Aktora” nadała Telewizja w 1962 r.).

Brak Norwida w repertuarze polskich teatrów jest brakiem polskiej kultury teatralnej. Każda więc kolejna premiera Norwidowska jest dla ludzi teatru świętem.

PODZIĘKOWANIE — W przedmowach do wielu książek autorzy dziękują swoim konsultantom i współpracownikom za pomoc w napisaniu dzieła. W programach teatralnych nie praktykuje się tego. Ale dzisiejsza premiera wymaga od reżysera aby uświadomił sobie i widzom komu zwłaszcza zawdzięczamy wszyscy pomoc przy realizacji tej potrzebnej i pasjonującej pozycji, jaką jest zawsze dla teatru Norwid.

Dziękuję więc Dyrektorowi Jerzemu Torończykowi, który jest jednym z tych kierowników teatrów w Polsce, którzy doceniają wagę i konieczność grania Norwida. Dziękuję Juliuszowi Wiktorowi Gomulickemu i Zbigniewowi Raszewskiemu za najbardziej kompetentne rady i współpracę w propagowaniu Norwida w teatrze. Dziękuję wszystkim współpracownikom w Teatrze im. Osterwy.

Dziękuję także, już teraz, wszystkim widzom, którzy nasze przedstawienie zechcą włączyć w repertuar teatru swoich wspomnień.

Kazimierz Braun



PRZYGOTOWANIE
PROGRAMU DO DRUKU:
Aleksander Kobyliński

PROJEKT OKŁADKI:
Wojciech Chodkowski

W PROGRAMIE ORAZ W PROJEKCJI RYSUNKI
C. NORWIDA

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Edward Klimek

SWIATŁO:
Edward Ciechoński

KIER. PRAC. KRAWIECKIEJ:
Aniela Michońska

PERUKI:
Marian Marzycki

REKWIZYTY:
Eugeniusz Szostak

PRAC. MODELATORSKA:
Jadwiga Markowska

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Stanisław Maleszewski

SUFLER:
Simona Włoch

EFEKTY DŹWIĘKOWE
I REALIZACJA AKUSTYCZNA:
Stanisław Pawluk

ZDJĘCIA FILMOWE I PROJEKCJA:
Aleksander Kobyliński

PROGRAM Nr 120/1

CENA 2,50 ZŁ.