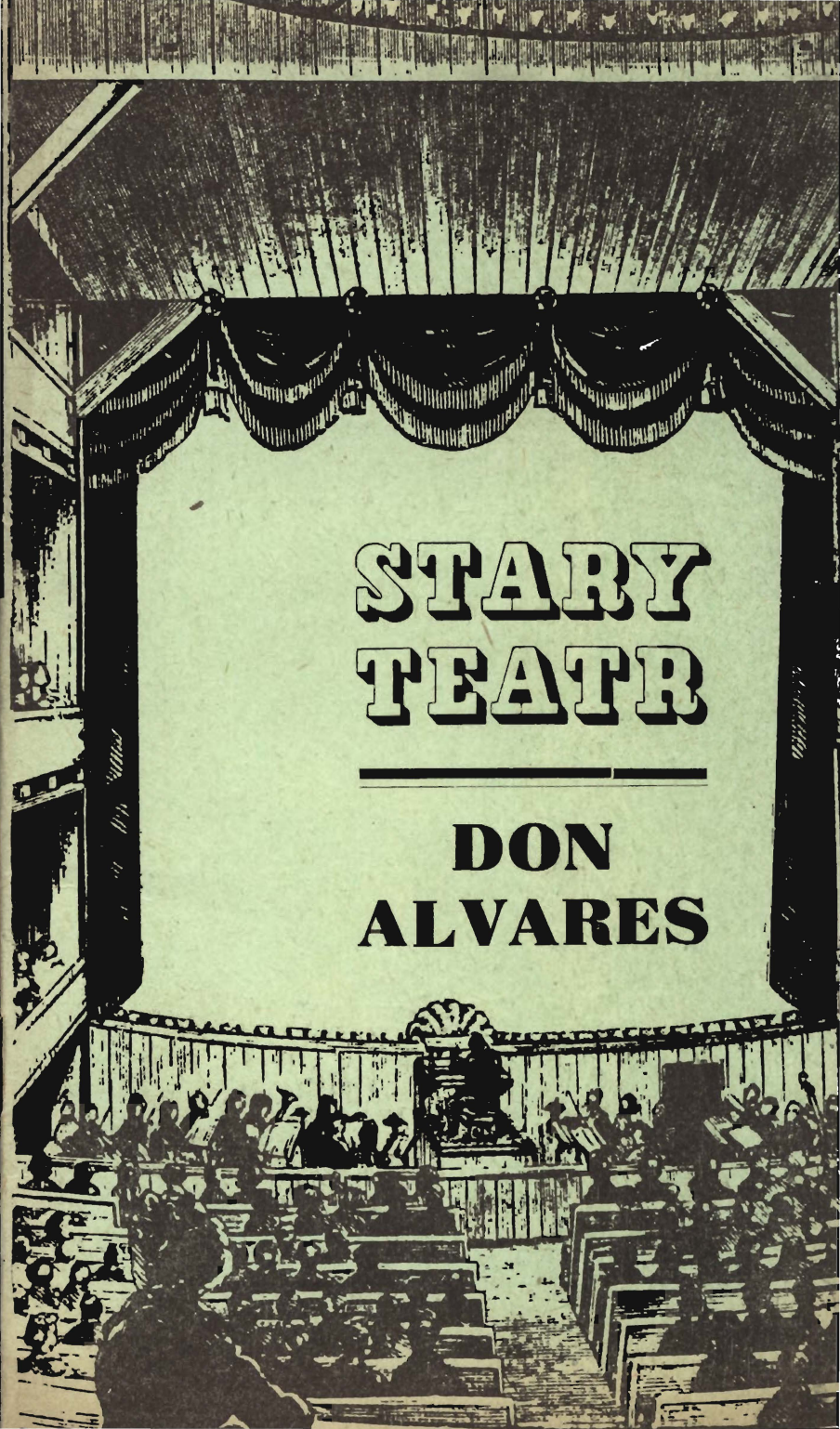


STARY TEATR

DON ALVARES

Stanisław Grzeszczuk

EPOKA i TEATR
Stanisława Herakliusza Lubomirskiego

Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642—1702) był człowiekiem baroku. Kryje się w tym sformułowaniu zarazem skrót charakterystyki i oceny. Jako jeden z pierwszych magnatów w Rzeczypospolitej, jeden z owych „panów burzących" jest autor „Don Alvaresa" postacią dla swej epoki wręcz reprezentatywną. Złożyło się na to wiele: tradycja i potęga rodu, ogromny majątek i wpływy, wysoka kultura, szerokie zainteresowania i nieposkromiona ambicja. Toteż z biografii osobistej i politycznej Lubomirskiego, z kart jego pism, znakomicie można odtworzyć obraz życia magnaterii polskiej, typowe w tym środowisku postawy moralne i obywatelskie czy raczej nieobywatelskie, typowe poglądy i przesądy.

S. H. Lubomirski był dzieckiem swoich czasów. Oznacza to w pierwszym rzędzie, że był nieodrodnym synem Jerzego Lubomirskiego, marszałka wielkiego koronnego, pamiętnego czytelnikom „Potopu" — sojusznika Jana Kazimierza, a w kilka lat później głośnego przywódcy zwróconego przeciw temuż królowi rokoszu, zwanego od jego nazwiska Rokoszem Lubomirskiego. Stanisław Herakliusz był uczniem politycznym swego ojca. Wykorzystując własną pozycję i sprawowane urzędy poszedł jego śladami, a więc drogą burzenia Rzeczypospolitej, dopinania prywaty, spisków, zdrad i warcholstwa.

Już pierwsza podróż zagraniczna młodego magnata, przedsięwzięta dla poznania świata i studiów, była przede wszystkim podróżą polityczną, podczas której rzetelne i systematyczne studia schodziły na plan dalszy, a kombinacje i intrygi polityczne stawały się celem podstawowym. Paryż, Madryt, Rzym i Wiedeń, to etapy wielkiej podróży, znamionujące zarazem zmienne orientacje polityczne papy, najpierw profrancuskie, później prohabsburskie. Stanisław Herakliusz przyjmowany był też na dworach panujących jak ambasador udzielnego monarchy. Pobyt jego w Hiszpanii pilnie obserwował wywiad francuski. Świadczy to pośrednio o znaczeniu, jakie przywiązywały mocarstwa europejskie do poczynań i sympatii politycznych Lubomirskich. Obdarzany i honorowany, od pierwszych samodzielnych kroków zaprawiał się Lubomirski do roli polityka.

Robił to może początkowo nawet wbrew własnym zainteresowaniom. Studia, na które składała się szeroka lektura i nauka języków, choć może niewiele mu na nie czasu zostawało, traktował poważnie i rzeczywiście wiele z nich wyniósł. Horyzonty intelektualne, oczytanie i erudycja, znajomość czterech języków obcych, zjednały mu

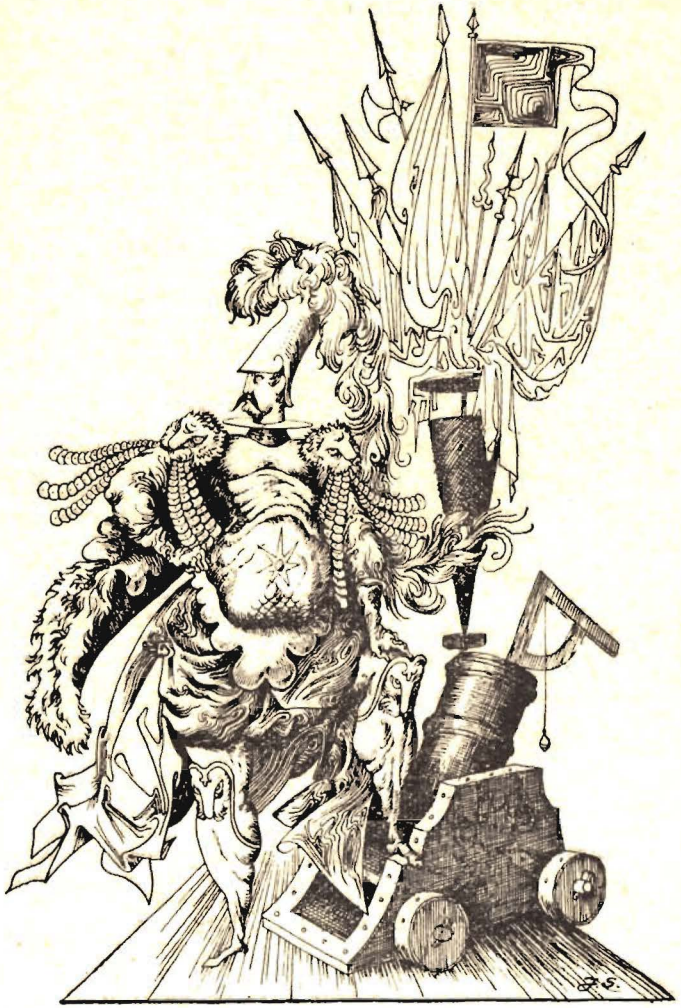
przypochlebny ale w dużej mierze zasłużony tytuł Salomona polskiego. Pobyt na dworach wypolerował obyczaje sarmackiego magnata, nadał styl, daleko odbiegający od polskiej przeciętności, jego poczynaniom kulturalnym i osobistym zamiłowaniom, kosmopolityzmem zabarwił jego dzieła i rozrywki. Wszakże najsilniej podkreślić należy jego zetknięcia się z teatrem i to teatrem w najświetniejszym wydaniu: teatrem Moliera we Francji i Calderona w Hiszpanii. Widowiska teatralne należały do codziennej rozrywki dworskiej — zasmakował w niej i Lubomirski do tego stopnia, iż po latach, dobiwszy się najwyższych godności w Rzeczypospolitej, urządził teatr dworski w podwarszawskim Ujazdowie.

Lubomirski liczy się głównie jako pisarz polityczny, jako ciekawy poeta i autor komedii. Wszakże on sam, zgodnie z pojęciami epoki, czy raczej pojęciami klasy, do której należał, tj. magnaterii, literaturę i teatr uważał jedynie za „wczasy wielkiego człowieka". Zawodem zaś i obowiązkiem „wielkiego człowieka" była polityka. To pierwsza sprzeczność wynikająca z rozbieżności zainteresowań oraz talentów osobistych i obiektywnej sytuacji magnata. Literatura i teatr — dodajmy — to wczasy w rozumieniu Lubomirskiego i jego współczesnych równouprawnione z łowami, Bakchem i Wenerą. „Różne są drogi u wielkich ludzi od próżnowania do pracy — pisał w „Rozmowach Artaksesa i Ewandra" — Jedni muzyką i tańcem, drudzy czytaniem i pisaniem uczonym, insi osobnością, (którą łacinnicy *solitudinem* nazywają) cieszą się, są — co teatrami i komedyjami zabawiają się, są — co polem i łowami, są drudzy, co i z występkiem czasem pozwalają sobie popróżnować, jedni z Wenerą, drudzy z Bakchem wykroczą".

Na bliższą jednak uwagę zasługują przede wszystkim inne sprzeczności, w których zamyka się postać i dzieło Lubomirskiego. Jako polityk był godnym następcą swego ojca na urzędzie marszałka wielkiego koronnego, który powierzył mu Jan III Sobieski w 1676 r. Po krótkim okresie popierania króla, na którego cześć napisał nawet Lubomirski szumny panegiryk, warcholił i intrygował zawzięcie, w stałej opozycji wobec monarchy, oscylował na krawędzi zdrady, potężny i bezkarny. Wszystko jak by w odwecie, że nie jemu dostała się korona, o której marzył dla niego ojciec i której on sam spodziewał się i pragnął. Po śmierci Sobieskiego wymienia się go nawet wśród kandydatów na króla.

I już w tym ujawnia się cała dwoistość osobowości Lubomirskiego. Umiał się on zdobyć przecież na krytyczną ocenę własnego postępowania i niezwykle surowy osąd „panów burzących", do których się jak mało kto zaliczał. Pisał w „Myślach o wieczności" — przedśmiertnym poetyckim rachunku sumienia:

Śmierć się przybliża, gdy ucieka życie,
I pociech przeszłych mych lichwy sowicie
Upomina się — i świat następuje,
A za swe służby niewolę gotuje.
A po nich — gorszy od wszystkich — czart idzie



Ach! gdzież się schować przed tym strachem przyjdzie?
Regestra srogie grzechów mych rozkłada:
Tam zazdrość, pycha, nieczystość i zdrada,
Innych milijon spisanych przed oczy
Wystawia i jak młyński kamień toczy,
Aby mi piersi onemi przywalił
I żeby skruchę z nadzieją obalił.

Zaskakuje nawet nie skrucha, ambitny magnat umiał bowiem poniżać się i upadlać w sposób o wiele bardziej jaskrawy, jak we wstępnych wierszach „Pokuty w kwartanie":

O Boże, jakoż podnieść grzeszne oczy
Tam, gdzie moc Twoja wieczną światłość toczy!
Jam robak ziemny, proch nożny, pies zgniły;
We mnie się wszystkie rynsztoki zrodziły;
Jam jest nieczystej białygłowy szmaty
Kawalec, wywóz miejskich ścierwów! A Ty
Jesteś, któryś jest, wieczny, niepojęty,
Pan Bóg zastępów, Święty, Święty, Święty.

„Pokutę w kwartanie" kończy kupiecki wręcz targ z Panem Bogiem, który według wszechwładnego królewięcia sam jest zainteresowany zbawieniem grzesznika, a więc powinien mu wszystkie wykroczenia przebaczyć. Podobnie w „Myślach o wieczności", po fragmencie cytowanym następuje konkluzja — pointa:

Żyłem źle, żyłem dobrze, dałem przykład z siebie,
To sztuka: zażyć świata — a przecie być w niebie!

To są dwie strony magnackiej skruchy i magnackiej pobożności. Odwrotnością zaś postępowania politycznego Lubomirskiego są jego pisma polityczne. Ujawnił w nich głębokie rozeznanie o przyczynach i objawach nierządu i anarchii. Oto jak charakteryzował senat, prywatę senatorów i płynące stąd klęski dla państwa:

A skądże owe emulacyje i nienawiści, które często między konsyliarzami (tj. senatorami) zachodzą, dla których zdrowa rada nie może być na placu. Jeden drugiemu nie ustępując, jeden drugiemu zazdroszcząc — nieprzyjaźń między senatem żarzy się, rada radę wypędza, nie znać, która lepsza, która prawdziwsza, która obłudniejsza. A kiedy jeszcze do tego pochlebny gmin pospólstwa przymięsza się, rozdzielony na różne fakcyje, adherentami swymi zepsowany i za faworami swych pryncypałów idąc, i podbije im — jako owo mówią — bębenka, nie jest tam rada, ale swarnia i giełda jedna, na wstyd i ruinę Rzeczypospolitej, a nie na obradę i całość jej otwarta.

Sprzeczność między mądrym widzeniem źródeł słabości Rzeczypospolitej a wykorzystywaniem tej słabości dla własnych celów, sianie chaosu i potęgowanie kryzysu w imię egoistycznych „pojedynkowych pożytków" dzielił Lubomirski z innymi „oświeconymi magnatami". W przeciwieństwie jednak do pisarzy politycznych pierwszej połowy XVII w. nie wierzył już w jakąkolwiek możliwość naprawy, siał nihilizm i zwątpienie, drapieżna krytyka anarchii w jego pismach ukazywała jedynie sytuacje bez wyjścia i bez perspektyw.

Nie tylko w sprawach politycznych działalność i pisma Lubomirskiego są przyczynkiem do charakterystyki epoki baroku i obyczajów oligarchii magnackiej. Również w

sprawach moralnych i światopoglądowych. Religianctwo i tendencje ascetyczne współżyją w jego biografii i w jego dziełach z najbardziej wyszukaną zmysłowością i perwersyjnym erotyzmem. Twórczość dewocyjna — przewierszowywanie ksiąg biblijnych i śliskie koncepty erotyczne w komediach to jak by dwie strony medalu. Lubomirski kazał się pochować w habicie mniszym ale do ostanich dni swoich nie zaprzestał pokątnych miłostek. Te dwie dusze pana marszałka a raczej jedną, rozdartą, barokową, ukazuje dobitnie inny szczegół. Wśród tekstów o rzeczywistej wartości poetyckiej znajduje się parafraza księgi biblijnej „Eklezjastes", której myśl przewodnią zamknął zgodnie z oryginałem (*„vanitas vanitatum"*) w dwóch pierwszych wierszach:

Marność marności wszystko jest na świecie,
Marności marą, co jedno świat plecie.

Dla kontrastu nie trzeba nawet przypominać jego wygórowanych ambicji, umiłowania zbytku i przepychu. Dość wskazać tylko na jego nienasyconą pasję zbierania pieniędzy. Owe przecież wbrew przekonaniu o marności świata umożliwiały mu budowanie pańskich rezydencji, utrzymywanie wspaniałego dworu, umożliwiały „wytworną i wykwintną samotność" wielkiego człowieka. Nic w tym na pozór dziwnego. Wszyscy wówczas kochali złoto i bogacili się kosztem współobywateli i kosztem Rzeczypospolitej. Ale on je liczył! Dowodzi tego fragment testamentu, według którego gotówka pozostawiona żonie i synom wynosiła „trzykroć sto tysięcy dwadzieścia i ośm tysięcy czterysta dziewięćdziesiąt i pięć złotych i groszy dwa *pro moneta currenti* (w monecie obiegowej) rachując, wszystko we złocie i srebrze".

Oczytanie we współczesnej literaturze, znajomość teatru i dramaturgii włoskiej w poważnym stopniu ukształtowały upodobania teatralne Lubomirskiego. Teatr należał do stałej rozrywki dworu królewskiego i magnackiego w Polsce, choć tu niewątpliwie w mniejszym stopniu niż na zachodzie Europy. Rzadko też zdarzały się imprezy doskonalsze literacko i teatralnie, jak np. wystawienie „Cyda" Corneille'a w świetnym przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna i, jak ów dramat, nawiązujące do nurtujących społeczeństwo polskie problemów politycznych. Codzienność teatru dworskiego obliczona była głównie na rozrywkę, niezbyt zresztą wyszukaną, graniczącą raczej z kuglarstwem i popisami cyrkowymi niż z teatrem wysokiej klasy. Tak np. o farsach i komedyjkach grywanych na dworze Sobieskiego "przez cały post nie wyłączając piątków" sekretarz nuncjusza pisał iż są „godne odgrywania przez szubrawców z motłochu, a nie wobec króla, królowej i książąt".

Z realizacji klasycznych dzieł literatury francuskiej warto jeszcze odnotować wystawienie „Andromachy" Racine'a w Jaworowie w 1675 r. Między realizacją „Cyda" i „Andromachy" mieści się bowiem cała epoka w dziejach teatru staropolskiego. „Gdy zdania pierwszej sztuki można niemal dosłownie odnosić do ówczesnej dyskusji politycznej w Polsce, gdy postaci głównego bohatera i mężów dworu

dawały bezpośredni wzór postępowania obywatelskiego — bohaterowie „Andromachy" przejmować mogli tylko widzów swoimi namiętnościami, życiem wewnętrznym. Okoliczności jaworowskiego spektaklu też są charakterystyczne. Tragedię poprzedzały doskonałe popisy tancerzy na linie, po sztuce oglądano balet, w międzyaktach częstowano gości wybornymi konfiturami. Amatorzy z otoczenia królewskiego byli jednymi godnymi zaufania aktorami, którym by można powierzyć klejnoty koronne, użyte tutaj jako dopełnienie stroju" (J. Lewański). Jeszcze dalej od modelu teatru zaangażowanego i aktualnego odbiegły interesujące skądinąd komedie Lubomirskiego. Odegrały w tym doborze repertuaru rolę nie tylko indywidualne upodobania pana marszałka ale i w pewnym stopniu jego nihilizm polityczny.

Teatr królewski, obsługiwany z rzadka przez wysoko urodzonych amatorów, częściej zaś przez wędrownych komediantów włoskich czy francuskich był zjawiskiem ekskluzywnym , o niewielkim zasięgu oddziaływania. W nikłej też mierze wpływał na poziom kultury teatralnej mas szlacheckich, która mimo spektakli teatru szkolnego i sporadycznych widowisk plebejskich była szczególnie niska. Poucza o tym najlepiej Pasek, relacjonujący zachowanie się braci szlachty „na teatrum", gdzie francuscy aktorzy przedstawiali zwycięstwo Francuzów nad wojskami cesarskimi: „Kiedy indukowano osoby na *theatrum*, muzyki i ognie do tryumfu, zeszło się ludzi kupa i na koniach pozjeżdżało na owo tak cudowne *spectaculum* (widowisko). Jedni z Warszawy wyjeżdżają, drudzy przyjeżdżają: kto obaczył, to się też zatrzymał na owo dziwowisko, choć mu pilno było. I ja też tam byłem, bom wyjeżdżał z Warszawy, i wyjechawszy z gospody stanąłem też już tak i z czeladzią na koniach, na owe patrząc dziwy. Stali tedy *circa hoc spectaculum* (gwoli temu widowisku) ludzie różnego gatunku i różnej fantazyjej. Kiedy już insze odprawiły się indukcyje, jako się potykali, jako się piechoty zwierali, jako komonik, jako strona stronie z placu ustępowała, jako brano więźniów niemieckich, szyje ucinano, jako do fortece szturmowano i one odbierano — zgoła z wielkim kosztem i magnificencyja te rzeczy odprawowały się. Skoro już, jakoby po zniesieniu wojska i położeniu na placu nieprzyjaciela, w łańcuchu cesarza w ubierze cesarskim, koronę cesarską już nie na głowie mającego, ale w rękach niosącego i w ręce królowi francuskiemu onę oddającego — widzieliż tedy, że to był Francuz znaczny, który osobę cesarską reprezentował w łańcuchu idącą i umiał potrafiać *physim* (wygląd zewnętrzny) jego, i wargę tak też jako cesarz wywracał — począł jeden z Polaków konnych wołać na Francuzów: „Zabijcie tego takiego syna, kiedyście już porwali: nie żywcie go, bo jak go wypuścicie, będzie się mścił, będzie wojnę mnożył, będzie krew ludzką rozlewał, a tak nie będzie nigdy miał świat pokoju: skoro zaś zabijecie, król JMość francuski osiągnie *imperium* (cesarstwo), będzie cesarzem, będzie, da Pan Bóg, i naszym królem polskim. W ostatku, jeżeli wy go nie zabijecie, ja go zabiję". Porwie się do łuku: nałożywszy strzałę, jak wytnie pana cesarza w bok, aż drugim bokiem żelaźce wyszło: zabił. Drudzy Polacy do łuków; kiedy wez-

mą szyć w owę kupę, naszpikowano Francuzów, samego, co siedział *in persona* (w osobie, przedstawiając osobę) króla, postrzelono: na ostatek na łeb i z majestatu spadł pod *theatrum* (scenę), z inszymi Francuzami uciekł".

Nierównie wyższa była oczywiście kultura teatralna dworu magnackiego. Przedstawienia teatralne były na nim zjawiskiem częstym a i dobór repertuaru świadczył niekiedy dobrze o gustach i wykształceniu właściciela. By pozostać w granicach wieku XVII dość przypomnieć pierwszą polską premierę Moliera, a mianowicie wystawienie „Mieszczanina szlachcicem" w 1687 r. w Rydzynie, na dworze Rafała Leszczyńskiego, oraz związany być może z tą inicjatywą przekład „Pociesznych wykwintniś", adaptujący zgrabnie „komedyję paryską" (taki ów przekład nosi tytuł) do warunków i obyczajów polskich.

Stosunek magnatów polskich do teatru zasługuje na uznanie głównie z uwagi na ich osobisty wkład do rozwoju sztuki teatralnej i dramatu. Mając zapewne na względzie świetność i sławę swoich rezydencji, krzewili oni również w niemałym stopniu kulturę teatralną w sarmackiej Polsce.

Jednym z tych magnatów, który wyniesione z podróży zagranicznych upodobanie do teatru dokumentował własną twórczością, był znakomity satyryk staropolski — Krzysztof Opaliński. Założył on w rodzinnym Sierakowie prywatne gimnazjum, uczniom zaś powierzył odgrywanie napisanych przez siebie komedii i tragedii. Uległy one chyba zatraceniu, a szkoda to niepowetowana, znając bowiem dar obserwacji i złośliwość autora „Satyr" należałoby się w nich spodziewać niejednej przepysznej sceny obyczajowej. Nic też nie wiemy o ich scenicznych realizacjach. Jedyną wzmiankę na ten temat znaleźć można w liście pisanym do brata Łukasza Opalińskiego. Dodajmy: Łukasz Opaliński, pisarz polityczny i satyryk, był teściem Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. A oto wzmiankowany fragment listu — ciekawy i ze względów obyczajowych, ważny dla historii sceny staropolskiej.

„*Theatrum* na sali, wziąwszy model z królewskiego, wystawiam dla mych aktorów szkolnych z piącią odmian pięknych i z perspektywami. Mój malarz, teszarz i insi to *abunde* dostatecznie i pięknie wystawią, a sta złotych przy domowych potrzebach (jako tarcic i płótna) nie będzie to kosztowało. Same zaś komedie i tragedie *ex arte* ode mnie samego pisane, do czego Vossius in „*Instructionibus poeticis*" dał informacyją. Wszystko po polsku się odprawuje i aktorowie arcywprawni i dobrzy. Tym, a wprzód gospodarstwem i czasem myślistwem, czytaniem też *ex parte maiori* czas trawię i WPanu toż chwalę".

Ciągle mamy jeszcze do czynienia z wczasami wielkiego człowieka. Ale i one, w perspektywie historii kultury, nie są bez wartości, zwłaszcza że w przypadku Opalińskiego łączą się z zainteresowaniami pedagogicznymi twórcy pierwszej w Europie szkoły, realizującej zasady dydaktyczne Jana Amosa Komeńskiego. W jego ręku teatr musiał być niewątpliwie środkiem oddziaływania wychowawczego na młodzież i okoliczną szlachtę i to oddziaływania z gruntu odmiennego niż szkół jezuickich.

*

Na podłożu zainteresowań osobitych Lubomirskiego, potrzeb towarzyskich a wolno przypuszczać — i politycznych jego dworu, i przede wszystkim jego własnej twórczości, kształtował się ujazdowski teatr „Salomona polskiego". Kazał on w podwarszawskiej posiadłości, jeśli wierzyć „Rozmowom Artaksesa i Ewandra" (1683), „wystawić dla uciechy sobie teatr, scenami malowanymi ozdobiony, dla recytowania na nim komedyj podczas mięsopust". W zdaniu tym mieści się charakterystyka postawy twórczej Lubomirskiego wobec teatru i dramatu, zadań stawianych przed tym teatrem, a także jego repertuaru. Komedia nie tragedia, rozrywka nie cele polityczne czy wychowawcze — takie to założenia ogólne wyznaczały kierunek twórczości dramatycznej Lubomirskiego.

„Na teatrum" ujazdowskim „prezentowano" zapewne jego pióra młodzieńczą sielankę „Ermidę" oraz dwie komedie: „Don Alvares albo niesforna w miłości kompanija" i „Komedyję Lopesa starego ze Spirydonem". Zachowały się one w licznych rękopisach staropolskich, co świadczy wymownie o ich popularności, a wydane zostały drukiem całkiem niedawno, bo w 1963 r. w piątym tomie „Dramatów staropolskich" w opracowaniu Lewańskiego. Dzięki temu ciekawe i z wielu względów wartościowe teksty komedii Lubomirskiego, znane dotąd nielicznemu gronu historyków literatury, udostępnione zostały szerszemu ogółowi czytelników. Wzbogaciły one repertuar klasyki polskiej, niezbyt przecież obfity jeśli chodzi o sztuki staropolskie oraz ujawniły nowe oblicze pisarskie Lubomirskiego. Komedie te, zwłaszcza „Komedyja Lopesa starego ze Spirydonem" pozwalają pasować Stanisława Herakliusza na pierwszego komediopisarza epoki, i to niezależnie od względów pomniejszających wartość jego utworów, do jakich należy przede wszystkim ich nieoryginalność. Czy przetrwały one próbę czasu, czy zdolne są oddziaływać nie tylko jako dokument, ale jako żywy tekst literacki — w przypadku „Don Alvaresa" łatwo osądzi publiczność teatralna. „Komedyja Lopesa starego" natomiast, choć zbyt frywolna i ryzykowna, a przez to kłopotliwsza w inscenizacji, z całą pewnością jest, jeśli nie przedstawieniem, to przynajmniej lekturą doskonałą, dowcipną i mogącą liczyć, jak mało który z tekstów staropolskich, na zrozumienie czytelnika.

Komedie Lubomirskiego nie są oczywiście oryginalnym tworem jego pióra i konceptu. Tłumaczył on lub w najlepszym wypadku parafrazował dziełka któregoś z naśladowców słynnego dramatopisarza włoskiego Hiacynta Andrzeja Cicogniniego (1606 — ok. 1656), a może też zagubione komedie samego mistrza. Cicognini, prekursor Goldoniego, był nie tyle twórcą ile prawodawcą pewnego typu dramatu, łączącego estetykę i problematykę dworskiego dramatu hiszpańskiego z poetyką i technika włoskiej ludowej komedii dell'arte. Autorzy kręgu włosko-hiszpańskiego chętnie korzystali z motywów nowelistycznych czy romansowych, adaptowali je do potrzeb sceny.

Taka sytuacja zaistniała również w przypadku komedii Lubomirskiego: w „Don Alvaresie" odnajdujemy wątki „Przytrafień Saladyna z Torellem" Boccaccia, „Komedyja Lopesa starego" osnuta została na innej noweli z „Dekameronu", a mianowicie na „Kalendarzu starych mężów".

Oczywiście obie komedie nie są jedynie dramatycznymi przeróbkami nowel Boccaccia, jakkolwiek ich szkielet fabularny odwołuje się wprost do „Dekameronu". Większość scen nie znajduje odpowiedników w utworach włoskiego nowelisty, a przede wszystkim te, w których występują postacie służących — rodem z komedii dell'arte, a w „Don Alvaresie" również i te, które odnoszą się do zalotów tytułowego bohatera, postaci Dionizji itp. a więc uzasadniające tytuł utworu: „Niesforna (jest) w miłości kompanija" (nb. wyjaśniony w monologu don Alvaresa: „Miłość nie zwykła cierpieć towarzysza, nie zgadza się w kompanijej"). Rozszerzenie zaś treści w stosunku do przekazu nowelistycznego i wysunięcie na plan pierwszy perypetii don Alvaresa spowodowało, że zasadniczy w „Przytrafieniach Torella z Saladynem" motyw przyjaźni i jej zbawiennych skutków usunięty został na plan dalszy, służy tylko jako pomoc i tło w konstruowaniu głównej intrygi.

Hiszpańskie pośrednictwo, tradycja hiszpańskiego dramatu dworskiego, ujawniły się w przeniesieniu akcji komedii do Hiszpanii i uczynieniu Hiszpanów bohaterami utworu (w noweli Boccaccia oczywiście są nimi Włosi), ponadto w rysunku postaci — w dużym stopniu patetycznym i retorycznym, rządzących się surowymi prawidłami honoru, wierności małżeńskiej i posłuszeństwa. Z hiszpańskiej dramaturgii rodem jest również przeniesienie na scenę wątków fabularnych Boccaccia, który wśród autorów iberyjskich tego czasu był niezwykle popularny. Zapewne któraś z rzędu, włoska z kolei, przeróbka dramatu hiszpańskiego dała początek, jako wzór, polskiej wersji przygód don Alvaresa. Dlatego też naprawdę komediowe postacie „Don Alvaresa" to służący Gurgiel, Biribis i Faramuszka, szyderczo niekiedy komentujący poczynania panów lub przynajmniej konfrontujący ich postępki z plebejską prawdą o życiu i własnymi upodobaniami.

Lubomirski, choć przystosowywał teksty obce do potrzeb swojej sceny, choć twórczość dramatyczną traktował jako jeden jeszcze — obok parafrazowania ksiąg biblijnych i dla kontrastu poematów mistrza włoskiego baroku Giambattisty Marino — rodzaj wczasów literackich, przecież w dziejach dramatu staropolskiego zyskał miejsce niepośledne, nie tylko najlepszego komediopisarza staropolskiego ale i nowatora dramatu. Jest on nowatorem zarówno w tym sensie, że na scenę a przede wszystkim do literatury krajowej przeniósł doświadczenia dramatu włosko-hiszpańskiego oraz postacie komedii dell'arte, jak i dlatego, że zdołał zespolić obce wzory z polską tradycją komedii plebejskiej, sowizrzalskiej. Było to do pewnego stopnia ułatwione przez swoiste podobieństwo bohaterów komedii i literatury sowizdrzalskiej z postaciami ludowego teatru włoskiego. W rezultacie plebejscy bohaterowie „Don Alvaresa" i „Komedyji Lopesa starego" — Gurgiel, Biribis i Faramuszka (dwie ostatnie występują w obydwóch komediach) sypią konceptami sowizrzalskimi, mówią językiem frantów i sowizrzałów i — podobnie jak oni ośmieszali postawy moralne i obyczajowe szlachty i mieszczan — kompromitują i demaskują swoich panów.

Wreszcie nieobojętny tytuł do sławy Lubomirskiego jako nowatora dramatu tkwi w języku jego komedii — codziennym i potocznym, nazbyt nieraz rubasznym i nielicującym z „dworską" tematyką, zwłaszcza w „Don Alvaresie", bogato zróżnicowanym w zależności od postaci w „Komedyji Lopesa starego" a obfitującym w gry słowne, kalambury i dowcipy w mowie służących. A nade wszystko ważkie jest tu użycie prozy — niezwykłej w tych czasach w dramacie i zdradzającej realistyczne zamierzenia autora. Słusznie pisze na ten temat wydawca komedii Lubomirskiego Julian Lewański, oceniając zastosowanie przez Lubomirskiego prozy, „pierwszy raz na polskiej scenie" jako „rewelacyjną innowację": „Do użycia mowy niewiązanej upoważniał gatunek — sielankowa „Ermida" jest oczywiście zwierszowana, tragedia musiałaby być wyłożona trzynastozgłoskowcem, komedie można było zamknąć w swobodnie zbudowane okresy: dzięki temu są one oczywistym zwycięstwem realizmu, paralelnym do tego momentu walki o prawdę w sztuce teatralnej, którą niewiele lat przedtem rozpoczął Molier. Proza sceniczna Lubomirskiego przypada w Polsce na czasy, gdy poza wierszem ma prawo obywatelstwa tylko kaznodziejstwo, mowa sądowa i sejmowa, wreszcie kameralny diariusz, pamiętnik i rozprawa naukowa. Wszelka literatury piękna musiała być związana rymem i uporządkowana rytmem, ledwo anegdota i żart (rzecz charakterystyczna — sowizrzalski) zwracały się do prozy. Na kwestiach bohaterów Lubomirskiego nie ciąży żaden obcy gatunkowo styl retoryczny — powstały w rzetelnym wysiłku autorskim, twórczym, a dotąd nie docenionym".

Rysunki Jerzego Skarżyńskiego

STAROPOLSKIE anegdoty teatralne

KOMEDYJA KRÓTKA A PEWNA

Pan Gomoliński mając na dworze swym sługę, który był i żakiem, i dworzaninem dobrym, prosił go, aby na mięsopust co uciesznego, to jest komedyjkę jaką wyprawił. Obiecał sługa panu gwoli pomyśleć: o to jedno prosi, aby mu do tego aktu naznaczył osoby, które by on sobie obrał. Pozwolono mu na wszystko, a on też dwóch sobie z towarzystwa nasposobniejszych przybrawszy, jednego uczynił aniołem, drugiego dyjabłem, a sam został dworzaninem.

Kiedy miało przyść do sprawy, spodziewając się czego dobrego, i miejsce im dali, i milczenie (z wielką chęcią słuchania) uczynili. Gdy tedy persony stanęły, tak komedyją poczęły:

Ja, jak wszyscy widzicie, jestem anioł z nieba,
Więc mię całować młodym w co inszego trzeba.

Dworzanin:

Witaj, aniele z nieba, z tak śliczną urodą!
Diabeł całuje panią starą, a ja młodą.

I tak przypadszy do młodej, która mu się podobała, poszedł z nią w taniec, a komedyjej uczynił koniec .

●

NA DYJALOGU O PANU JEZUSIE

Markowie w Krakowie przywiązali chłopa u słupa na dyjalogu Pana Jezusa. To biczują go: „Doprawdy. — zawoła. — Stój, sk..., bodajeś zjadł!"[1] Oni wołali: „Blasphemavit, na, nuż go!"[2] Nie wytrwał ze słupem[3] i uciekł.

---

[1] bodajeś zjadł — pełny zwrot: bodajbyś czarta zjadł: przekleństwo.
[2] Blasphemavit (łac.) na, nuż go! — zbluźnił, bierzcie go!
[3] ze słupem — pod słupem.

●

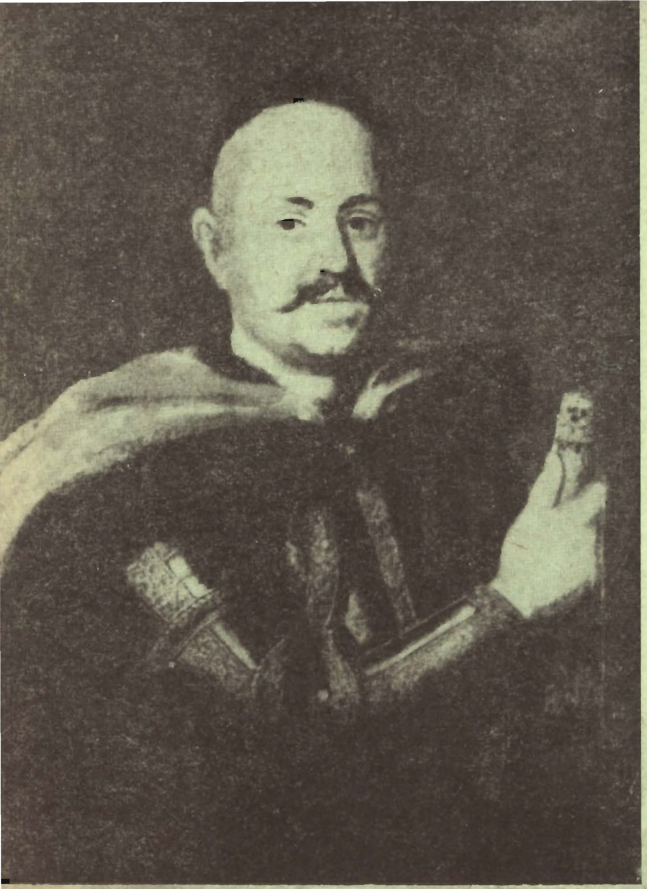
SKRYJ NOS!

W Kaliszu obrzyma wyprawiono z dwu chłopów, jeden na drugim[1]. Ten, który był na dole, oddech sobie niby na piersiach uczynił, na theatrum[2] nos pokazał. Ksiądz prefekt go patykiem w nos: „Skryj nos!"

---

[1] obrzyma wyprawiono z dwu chłopów, jeden na drugim — tj. olbrzyma przedstawiono przy pomocy dwóch chłopców, jednego postawionego na drugim.
[2] na theatrum — na scenie.

(Z „Dawnej facecji polskiej XVI—XVIII w." Warszawa, 1960)



Stanisław Herakliusz Lubomirski

Twórczość jego, częściowo tylko drukiem ogłoszona, obejmuje sporo dzieł najróżnorodniejszych, polskich i łacińskich, wierszowanych i prozaicznych. Najważniejsze z nich są jego komedie, osnute na motywach nowelistycznych, nie wiadomo oryginalne czy nie, przeróbki czy tylko przekłady. Niezwykłą popularność, zadokumentowaną kilkunastoma wydaniami i przekładami, zdobył jego traktat „O zawodności rad" („De vanitate consiliorum", 1699), sceptyczne rozważania nad zagadnieniami ustroju społecznego i państwowego.

Prapremiera „Don Alvaresa" odbyła się w Teatrze w Poznaniu dnia 11. 6. 1959 w reżyserii Jana Perza, ze scenografią Zbigniewa Bednarowicza i muzyką Ryszarda Gardo.

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Stanisław Herakliusz Lubomirski

DON ALVARES

ALBO

NIESFORNA w MIŁOŚCI KOMPANIJA

Wg rękopisu tekst ustalił Dr JULIUSZ LEWAŃSKI

Tekst pieśni Don Alvaresa: MIKOŁAJ SĘP-SZARZYŃSKI „Do Kasi"

OSOBY

Don Alvares	Antoni Pszoniak
Don Gusman	Franciszek Pieczka
Antonija, jego żona	Jolanta Hanisz
Don Albano	Marian Jastrzębski
Dionizyja	Barbara Bosak
Biribis	Stanisław Gronkowski
Faramuszka	Romana Próchnicka
Garabuzel. król marocki	Kazimierz Witkiewicz
Gurgiel	Zygmunt Hobot
Lizander	Wojciech Ziętarski
Eleazar	Wojciech Ruszkowski
Traksides	Mieczysław Błochowiak

REŻYSERIA: Zygmunt Hübner

SCENOGRAFIA: Lidia i Jerzy Skarżyńscy

MUZYKA: Jerzy Kaszycki

WSPÓŁPRACA REŻYSERSKO-CHOREOGRAFICZNA: Zofia Więcławówna

POMYSŁ I OPRACOWANIE SZTUK MAGICZNYCH: Juliusz Konczyński – Nemo

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

Inspicjent	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Zofia Morawska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdz. Pracy „Gromada"
Gł. elektryk	Józef Jasiński
	Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny	Stefan Kukuła
	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera w Starym Teatrze dnia 20 listopada 1964 r.

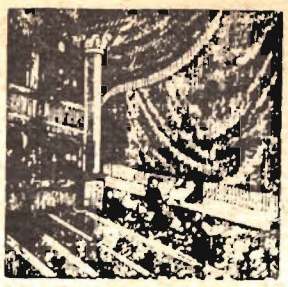
NR • 3

Sezon 1964/65

Premiera

20 listopada 1964 r.

AFISZ TEATRALNY.



Cena 3 zł

dawni
DYRektorzy
teatru
Starego

III. JULIUSZ PFEIFFER

(1809—1866)

Kiedy zrażony do teatru hr. Jan Mieroszewski w r. 1831 rozglądał się za kimś, ktoby zdjął ciężar dyrekcji z jego ramion, zatrzymał się przy osobie Juliusza Pfeiffra. Pfeiffer nie ukończył wprawdzie studiów prawa na krakowskim uniwersytecie, ale za to w teatrze, w którym grał od r. 1829, wyróżniał się energią, inicjatywą i ambicjami — zresztą większymi niż jego talent aktorski. Miał też jakiś majątek — niewielki, ale mogący być oparciem dla niepewnych w Krakowie losów sceny.

Tak więc od listopada 1831 r. — na mocy umowy z Mieroszewskim — rzeczywistym kierownikiem krakowskiego teatru został Pfeiffer. W ciągu siedmiu lat stracił na tym przedsięwzięciu ogromną na owe czasy kwotę 24.000 zł, i on z kolei odstąpił teatr aktorom pod kierownictwem Zygmunta Anczyca. Po roku jednak powrócił na dawne stanowisko i kierował sceną krakowską przez ostatni sezon entrepryzy Mieroszewskiego (1839/40). Następnie wycofał się z życia teatralnego i w Warszawie objął prozaiczną posadę rewizora browarów. Jednak nie na długo. Teatru brakowało mu tak bardzo, że z tęsknoty za nim zachorował na melancholię. Wkrótce jego stan zdrowia był tak groźny, że lekarze polecili mu — jako jedyne lekarstwo — powrót do teatru! Pfeiffer przybył w r. 1843 do Krakowa i tutaj grał i reżyserował do r. 1848. Później wędrował z własnym zespołem na prowincji, był dyrektorem teatru we Lwowie (1849—1854) i po raz drugi, już we własnym imieniu, dyrektorem naszego teatru (1854—1863). Oprócz bardzo licznych wyjazdów z zespołem krakowskim w okresach letnich do wielu miast polskich — Pfeiffer pierwszy zainicjował podróże zagraniczne. W r. 1855 zawiózł zespół krakowski do Wrocławia, w r. 1856 do Wiednia, gdzie polscy aktorzy zjednali sobie uznanie krytyki austriackiej. Nie udało mu się zrealizować innych, śmiałych projektów wyjazdu — do Pragi czeskiej, Berlina i Paryża. Za dyrekcji Pfeiffera w Krakowie pojawił się po raz pierwszy dramat Słowackiego na polskiej scenie — „Mazepa" w r. 1851.

W r. 1863 Pfeiffer ustąpił z teatru ciężko chory na reumatyzm i zmarł w Krzeszowicach w czasie kuracji.

WIZYTA teatru Wojciecha Bogusławskiego w r. 1809

Po niepomyślnych materialnie wyjazdach zespołu warszawskiego do Poznania i Kalisza (18 VI — 3 VII 1809) Bogusławski zastanawiał się nad wyborem miasta, do którego mógłby wyjechać z Warszawy „ile że stolica ogołocona równie z wojska jak i obywateli, żadnych nie przynosiła dochodów. „Umyśliłem był więc na parę miesięcy odwiedzić Galicyą". Początkowo zamierzał jechać do Lwowa, potem zdecydował się na Kraków, „gdzie po ustąpieniu austryackiego, sprzymierzone wojska rosyjskie i nasze zajmowały wszystkie okolice, a liczny zjazd obywateli, którzy albo unikając niebezpieczeństw wojny, albo w chęci oglądania bohaterów swego narodu, zjeżdżali się do tej stolicy, niezmierną oną napełniał ludnością". Porozumiał się z ks. Józefem Poniatowskim, naczelnym wodzem wojsk polskich i otrzymał jego zgodę. „Wyjechałem natychmiast z połową kompanii najlepsze sztuki wystawiać mogącą (...) Nie potrafię opisać nader zaszczycającego ojczystą scenę zachwycenia, z jakim od obydwóch wojsk i krakowskich obywateli przyjętą była" — wspominał po latach Bogusławski. Od 13 VIII do 8 X teatr Bogusławskiego w budynku przy pl. Szczepańskim dał 54 przedstawień, tłumnie uczęszczanych przez publiczność. Grano m. in. „Krakowiaków i Górali", „Spazmy modne", „Henryka VI na łowach" — dzieła samego dyrektora, z innych warto wymienić „Króla Leara" Szekspira i „Sługę dwóch panów" Goldoniego. Świadek przedstawień, Ludwik Delaveaux zanotował: „Nestor i przedsiębiorca teatru Woj. Bogusławski grywał mimo wiek późny role kochanków z dobrym skutkiem, Żółkowski, nieoceniony komik, samym pokazaniem się na scenie śmiechy obudzał, a Ledóchowska, Dmuszewski i Kudlicz wszystkie role odgrywali z talentem. Ścisk był w szczupłym teatrze, bo cały kwiat publiczności warszawskiej ściągnął do Krakowa, Loże zaabonowane były na cały kwartał, musiały się więc niektóre damy pogodzić z parterem i balkonem.*

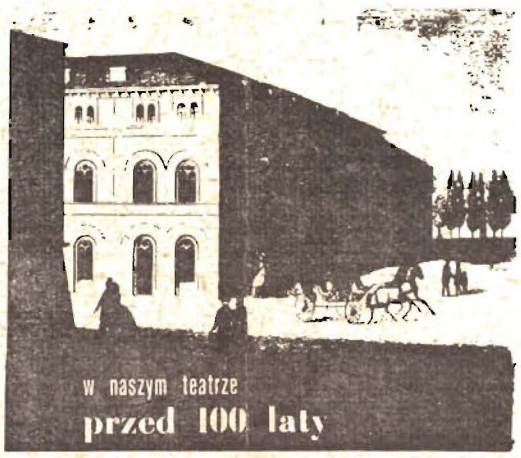
*Obydwaj wodzowie** bywali w środkowej wielkiej loży i lornetowali świat piękny. Wszystkie sztuki i śpiewy tchnęły patriotyzmem. Uwielbiano Napoleona a podchlebiano jego sprzymierzeńcowi.*

Pamiętam koniec jednego śpiewu:
Aleksander z Napoleonem
Gdy się lepiej poznają —
Niech wszystkie wrogi pozostają!
Przypłacą zuchwalstwo zgonem."

Na uroczystym przedstawieniu w wilię imienin Napoleona tłok publiczności był tak wielki, że musiano postawić wartę aby go powstrzymać, a nadmiernie obciążone ławki galerii i balkonu załamały się podczas przedstawienia „który to szelest tak spektatorów przeraził, że dwie panie, częścią z gorąca, częścią z przestrachu omdlały i publiczność będąc tak przestraszoną, hurmem do drzwi rejterowała, aby nieszczęścia uniknąć, którego echo uczyniono: «teatr się wali»! Oprócz tego różne panie z balkonu i galerii pogubiły trzewiki i chustki" — raportował rewizor policyjny.

Mimo tak wielkiego powodzenia, Bogusławski nie zrobił dobrego interesu w Krakowie. Banknoty austriackie, którymi płacono za bilety wstępu, w Warszawie wymieniano zaledwie za trzecią część ich wartości! Starczyło to zaledwie na pokrycie kosztów...

* Bogusławski miał wtedy 52 lata.
** Ks. Józef Poniatowski i Suworow.

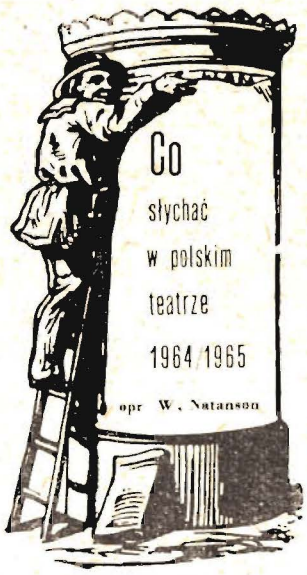


Odwołanie przedstawienia

We Czwartek zapowiadał afisz „Panią Kasztelanową" Korzeniowskiego, komedię jednoaktową z francuskiego „Łzy kobiece" i krotochwilę „Nowy Rok". Do teatru przybyło około dwudziestu osób; na krzesłach było ich pięć, a zatem przeproszono przybyłych i nie grano tego wieczoru. Mając na względzie sam zakład i kilkanaście rodzin w nim zatrudnionych i po większej części bardzo szczerze pracujących, z przykrością zapisujemy ten fakt, za naszej pamięci bodaj czy kiedy praktykowany w tutejszym teatrze.

Czas nr 216. 18 XII 1864

opr. Jerzy Got



TEATR STAROPOLSKI na scenach współczesnych

200-lecie Teatru Narodowego

Jesienią 1965 r. przypadnie 200-lecie istnienia warszawskiego Teatru Narodowego, które będzie bardzo uroczyście obchodzone przez całą Polskę. Jubileusz ten zamierza teatr uczcić wystawieniem komedii „Henryk VI na łowach", napisanej przez jednego z pierwszych swych dyrektorów Wojciecha Bogusławskiego. Wiosną 1964 r. na tej scenie inscenizował Józef Wyszomirski „Fircyka w Zalotach" Zabłockiego z Elżbietą Barszczewską w roli Podstoliny.

„Pastorałka"

Widowisko staropolskie, dawane na Boże Narodzenie, „Pastorałkę", inscenizował Leon Schiller po raz pierwszy w 1916 r. w Teatrze Polskim, a następnie 24. XII. 1922 r. w „Reducie", gdzie Adama grał Stefan Jaracz, Ewę — Stanisława Perzanowska, Heroda — Zygmunt Chmielewski. Ostatnio wznowił „Pastorałkę" warszawski Teatr Współczesny w reżyserii Perzanowskiej. Planuje ją na sezon 1964/65 warszawski Teatr Powszechny.

Polska komedia rybałtowska

Wanda Wróblewska pierwsza w naszym dwudziestoleciu pokusiła się o wystawienie staropolskiej komedii rybałtowskiej: w Katowicach w 1948 r. za dyrekcji Władysława Krasnowieckiego. Niedawno Wróblewska, już jako kierownik artystyczny Teatru Ziemi Mazowieckiej, wróciła do tej koncepcji w swoim teatrze dając opracowane przez siebie widowisko rybałtowskie „Panna młoda w kąpieli". Warto przy okazji przypomnieć, że komedia rybałtowska, czyli sowizdrzalska, narodziła się w Małopolsce zachodniej (w ziemi krakowskiej i na Podhalu).

„Dzieje Józefa" i „Kupiec"

Dramat Mikołaja Reja „Dzieje Józefa" wystawiony został swego czasu przez Kazimierza Dejmka, jeszcze jako dyrektora Teatru Nowego w Łodzi. Obecnie Dejmek projektuje jego wznowienie w warszawskim Teatrze Narodowym. Równocześnie Teatr Polski w Poznaniu, pod dyrekcją Marka Okopińskiego umieścił w swym repertuarze inny dialog Reja „Kupiec", w opracowaniu prof. Ziomka.

KRONIKA Starego Teatru

W ostatnim czasie Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej ma do zanotowania kilka znacznych sukcesów artystycznych, zarówno zespołowych jak i indywidualnych.

*

W wyniku I Ogólnopolskiego Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Dramatycznych spośród trzech przyznanych nagród nagrodę CRZZ zdobył „Koniec Księgi VI" Jerzego Broszkiewicza w reżyserii Józefa Grudy. I nagrodę aktorską otrzymał także aktor naszego teatru Kazimierz Fabisiak, odtwarzający w tym przedstawieniu rolę Joannesa IV. Nagrodzony został również scenograf przedstawienia Jan Kosiński.

*

W dniach 17—25. X. 1964 r. odbył się V Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu. Decyzją jury nagrodę Miesięcznika „Odra" otrzymało przedstawienie „Sposobu bycia" Kazimierza Brandysa w adaptacji, inscenizacji i reżyserii Zygmunta Hübnera i Jerzego Nowaka. Prócz tego indywidualną nagrodę aktorską przyznano Zygmuntowi Hübnerowi, jednemu z odtwórców postaci Mężczyzny.

*

Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej uczestniczy również w tegorocznym Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach przedstawieniem „Cichego Donu" Michała Szołochowa w adaptacji i reżyserii Lidii Zamkow-Słomczyńskiej, ze scenografią Lidii i Jerzego Skarżyńskich i muzyką Lucjana M. Kaszyńskiego. Warto przy tej okazji przypomnieć, że na ubiegłorocznym festiwalu w Katowicach Stary Teatr zdobył — za „Sen" Teodora Dostojewskiego w adaptacji Lidii Zamkow-Słomczyńskiej — zarówno główną nagrodę zespołową, jak i wiele nagród indywidualnych. I tak L. Zamkow-Słomczyńska otrzymała I nagrodę za reżyserię, Urszula Gogulska I nagrodę za scenografię a trzy II nagrody aktorskie otrzymali Maria Bednarska, Celina Niedźwiecka i Antoni Pszoniak. Niezależnie od tego nagrody otrzymali wówczas również inni artyści naszego teatru a to Jerzy Jarocki (za reżyserię „Łaźni" Majakowskiego w Teatrze w Katowicach) i Wojciech Krakowski (za scenografię do tego przedstawienia).

KZG-3 zam. 887/64 — 1 000 G-50 (7451)