TEATR POLSKI

PROGRAM

SEZON
1958-1959

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
w Poznaniu

Sezon 1958/59

STANISŁAW HERAKLIUSZ LUBOMIRSKI

Don Alvarez

albo

niesforna w miłości kompanija

PRAPREMIERA: 11 CZERWCA 1959

T E A T R P O L S K I

STANISŁAW HERAKLIUSZ LUBOMIRSKI

JULIAN LEWAŃSKI

PODOBNO WSZYSTKIM UCIECHĘ, ALE JEDNEMU ŻAL SPORZĄDZĘ.

Marszałek Lubomirski, milę od Warszawy ma swą siedzibę nader wspaniałą, nazywa się zaś ta jego posiadłość Jazdowo. Wznosi się tam pałac w stylu włoskim, wedle rysunku jednego z uczniów Buonarrotiego, istotnie też poznać w nim dobry smak wielkiego mistrza. Jest tam również rozległy ogród z obszernymi alejami i rybnymi sadzawkami, wyposażony we wszystko, co najpiękniejsze może dać jałowa okolica. Dodajmy do tego entuzjastycznego opisu ręki nuncjusza papieskiego Fagiuoli informację z książki samego Lubomirskiego, że w tym właśnie ogrodzie *zbudował teatr, nad którym to godło umieścił ALIQUANDO ET PLECTRUM* — przyjemnie jest czasem na lutni zabrząkać.

To pewne, że twórczość komediowa była marginesem działalności politycznej i literackiej poety, myśliciela, arystokraty-estety, „Salomona polskiego" — jak go współcześni nazywali. Mimo tego dwie lekkie komedie, które zapewne na scenie jazdowskiego teatru oglądali przyjaciele i goście Marszałka, są dziś dla nas nielada rarytasem. Jedna, frywolna „Komedyja Lopesa starego" na włoski wzór została skrojona, druga, „Don Alvares", kojarzy się raczej z hiszpańskim komediopisarstwem, poważniejsza jest od pierwszej ale i pojemniejsza, a przede wszystkim bardziej, mimo egzotycznej tematyki i techniki, polska. Niech nas nie zraża to, że trzon tematyczny jest być może wywiedziony z komedii hiszpańskiej, że technika opracowania dramatycznego aż nadto dobrze przypomina komedie włoskie połowy XVII wieku, że niektóre postacie pożyczono z komedii dell'arte — przeciwnie, to szerokie zaplecze literacko-teatralne z którego czerpał Lubomirski przyniosło naszemu pisarstwu wiele pożytków. Naszemu pisarstwu — bez wątpienia, bo też *Don Alvarez* mimo hiszpańsko-włoskiej szaty jest komedią szczerze polską.

Zacznijmy od historii i polityki. *Notuję tu więc powtórnie* — pisała Maria Dąbrowska w roku 1942 o starym polskim teatrze — *że większość wszystkich rodzajów naszej dawnej literatury, aż do teatralnej literatury włącznie, służy raczej bezpośrednim i aktualnym celom wychowawczo-politycznym niż celom artystycznym.* Posłuszny tym miejscowym prawom i nasz Lubomirski przeplecie komedię o bezskutecznych zabiegach romansowego Alvareza materią polityczną i wojenną, tyle jej motając, że pierwotny plan komediowy uległ dalekiemu przekształceniu. Sentencjonalne rozważania o prowadzeniu wojen, o przyjaźni, przezorności, wielka retoryka postaci poważnych naszej sztuki przenoszą na Hiszpanów i Maurów cechy czysto polskiej dramaturgii. Wojna, która jest w komedii najżywszym wydarzeniem posuwającym akcję, aż nadto dobrze przypomina nasze narodowe sposoby strategiczno-polityczne: pograniczne fortece bez załóg, wojsko nieprzygotowane, bitwa bez należytego rozpoznania terenu, wiara w męstwo własnych żołnierzy, no i bohaterska ofiara prowadząca do kompletnej klęski. Gorzko-wesoła jest ta kpina z naszego wojowania, tyle że Turków nazywa się teraz Maurami.

Na końcu sztuki akcja koncentruje się wokół sceny „rozpoznania", ujawnienia się Don Gusmana. Moment ten jest przygotowany starannie, zapowiedziany i oczekiwany także przez bohaterów sztuki z niecierpliwością. Chodzi mianowicie o to, aby wywołać efekt zaskoczenia, sprawić niespodziankę, siurpryzę licznemu gronu widzów na obrzędzie weselnym. Nie potrafimy dzisiaj ocenić humoru takiej sceny ani zrozumieć, że równała się ona moralnej śmierci Don Alvareza. Nie na nasz to smak, ale właśnie na gust szlachecko-magnacki tamtych czasów.

Bohaterowie komedii mogą być poczytani za typy włoskiej komedii dell'arte. Pierwsza para amantów (już pożenionych ale jakże wiernych) traktowanych poważnie to Gusman i Antonija, druga para kochanków, wyśmiana i komiczna to Alvarez z Dionizyją, wreszcie Don Albano, statysta i doradca to może włoski Dottore. Niezawodni nosiciele błazeńskiego humoru to dwaj Zanni, arlekini: Biribis i Gurgiel, wreszcie zamaszysta subretka Faramuszka. Owa trójka służących, których zachowanie i język tak są różne od sposobu bycia ich chlebodawców, wywodzi się niemal bezpośrednio z doskonałej tradycji włoskiej komedii improwizowanej XVI i XVII wieku, która królowała w tym czasie także we Francji, Austrii, Bawarii. Nie traktujmy tych farsowych typów jako egzotycznych gości. Włoscy komedianci pojawiali się często na polskich dworach a ich sztuka komiczna penetrowała, już w polskiej szacie, nawet na sceny szkolne teatru jezuickiego wreszcie zawędrowała i do teatru mieszczańskiego czy może i zgoła jarmarcznego. Właśnie dwa poznańskie rękopisy, „Tragoediae sacrae", repertuar poznańskiego kolegium jezuickiego z początku XVII wieku (obecnie przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu w Uppsali) i rękopis Konopczański z pierwszej połowy tegoż wieku, zachowały doskonałe intermedia, zlokalizowane w Poznaniu, które można z włoskiej komedii wyprowadzać. Nawiązywał więc Lubomirski do tradycji wcale nie odległej ani obcej. Naddał tylko swoim Zanni kilka łatek z szaty naszego sowizdrzała. Bez względu na stopień polonizacji owych włosko-hiszpańsko-marokańskich bohaterów przyznajmy Lubomirskiemu zasługę przeszczepienia na nasz grunt największego kontynentalnego przed Molierem osiągnięcia w zakresie komedii i sztuki teatralnej.

Więcej od przeniesionych z południa postaci cieszy nas w komedii o Alvarezie szeroki rozmach pióra naszego komediopisarza, jego swoboda w traktowaniu czasu i przestrzeni, szybkość zmiany nastroju i postaci. Odszedł daleko od renesansowej komedii obwarowanej surowymi przepisami o jednościach klasycznych, o ilości trzech osób występujących na scenie. Nasza komedia ma rozpęd, swobodę i urok improwizacji dramatycznej nie liczącej się z regułami poetyki. Jeśli w teatrze poprzedniego wieku uwaga widza ograniczała się do śledzenia dialogu, czasami naprawdę dowcipnego, oraz perypetii nieraz misternych ale wykładanych tylko w rozmowach kilku osób spotykających się na tym samym skrzyżowaniu ulic — to w komedii barokowej typu włoskiego, a i w naszym Alvarezie, miejsce akcji zmienia się błyskawicznie, bohaterowie przemierzają wielkie odległości, a nawet przenosi się ich przez powietrze sposobami magicznymi. Bo też teatr „barokowy", jak każdy dobry teatr, miał na celu zadziwić widza, miał zachwycić wielkim widowiskiem, przedstawić oczom świat zwielokrotniony, umysły wstrząsnąć zjawiskami przedziwnymi — dostarczyć przeżyć niecodziennych.

Tę sztukę posiadali w stopniu doskonałym i komedianci angielscy na równi z komediantami włoskimi — wystarczał im niewielki podest z desek, wspartych na kozłach lub becz-

kach, wokół którego zbierali się widzowie. Dla udekorowania tego teatru dość było kilku zasłon — reszta czarodziejskiego wręcz kunsztu zawisła od wspaniałej ekspresji ciała i głosu aktorów. Komedia Lubomirskiego mimo pokrewieństwa z komedią dell'arte, skomponowana jest na innych zasadach, odwołuje się do teatru wyposażonego w „malowane sceny" a więc w mechanizm umożliwiający momentalne zmiany dekoracji na oczach widzów — sztuka dzisiaj nieznana i dawno zarzucona. Odwołał się więc Lubomirski do zwyczajów wielkich teatrów dworskich, w których mechanizmy i dekoracje bywały dziełem słynnych architektów i uczonych mechaników, a nawiązując do słynnego przed rokiem 1648 w Europie teatru operowego Władysława IV na warszawskim Zamku, stawić się może chciał jako konkurent. Mamy do czynienia z teatrem, który szedł już na kompromis i sztukę aktorską wspomagał sztuką perspektywy i mechaniki. Komediant włoski wyczarowywał przestrzeń oberży, pałacu, drogi czy pola bitwy kilkoma gestami, drobnym rekwizytem — teatr dekorowany starał się o coś wręcz przeciwnego: aby przy pomocy złudzeń perspektywy, świateł i mechanizmów stworzyć pełną iluzję optyczną i malarską, coś w rodzaju żywego obrazu, możliwie kolorowego i bogatego. A błyskawiczne transformacje takiego obrazu i mnogość przedstawionych wnętrz, perspektyw ogrodowych, zwierząt, pojazdów, pochodów, potworów morskich, piekielnych, nawałnic i bitew morskich, bóstw widomie zstępujących na ziemię — stały się miarą sprawności inscenizatora i dumy właściciela teatru. Czego by się krytycznego o takim wzorze widowiska nie powiedziało, zanotować trzeba, że teatr oparty na iluzji optycznej i momentalnej, otwartej zmianie dekoracji przetrwał do połowy wieku XIX i na taką scenę pisał jeszcze swoje dramaty... Słowacki. A i dzisiaj poniektórzy dekoratorzy nie potrafią się oprzeć pokusie „malarskiego" potraktowania dekoracji scenicznych.

Architekt i dekorator teatru w Jazdowie miał do wyboru dwa systemy urządzeń do momentalnej zmiany dekoracji. Można było użyć „kulisy", dekoracje płaskie przetaczane na rolkach albo zastosować sposób starszy: trzy lub więcej par obracanych „telarii". Na terenie polskim opisał je po raz pierwszy w roku 1626 M. K. Sarbiewski w swoich wykładach poetyki a posiadamy informację, że w roku 1676 takie właśnie urządzenie sceniczne zainstalował na scenie kolegium jezuickiego w Poznaniu jego rektor Bartłomiej Wąsowski. *Wzniesiony został* — notuje kronikarz — *zupełnie nowy udany teatr służący do popisów oratorskich studentów teologii i filozofii oraz do wystawiania dialogów. Zbudowano więc dla złudzeń perspektywy machiny o ośmiu kolumnach (graniastych).* Ta właśnie informacja skłoniła dzisiejszych inscenizatorów komedii Lubomirskiego do zastosowania obrotowych telarii, które potraktowane zostały oczywiście nieco odmiennie od tamtych sprzed trzystu lat.

Bez względu na stopień ożywienia widowiska słowo i dialog w sztuce scenicznej pozostaje na swym centralnym uprzywilejowanym miejscu i decyduje o efekcie dramatycznym. Lubomirski, zajmujący się w swoich dyskursach sprawami stylu i języka, autor zaginionej pracy o starożytnych języka polskiego dialektach, skomponował komedię w mowie pięknej i czystej. Łacina użyta jest tylko jako chwyt komiczny a latynizmy w oracjach napuszonych wyśmiane — na wiele lat przed Konarskim i jego obroną polskiej wymowy. Wtręty obcojęzyczne albo nadają koloryt lokalny albo charakteryzują postacie. Pierwszy raz na polskiej scenie autor tak swobodnie, wszechstronnie i świadomie posłużył się językiem jako środkiem rozróżnienia i ornamentu. Jeszcze jedną zasługę naszego autora wskażmy: pierwszy raz mówił ze sceny polski aktor prozą. Miał Lubomirski w gatunku komicznym czcigodnych poprzedników: igrców XV i XVI wieku, autora komicznej „Tragedii żebraczej" z połowy wieku XVI, intermediantów oraz sowizdrzałów XVI i pierwszej połowy wieku XVII. Ci potrafili w żywych komediach w rodzaju „Mięsopustu albo tragikomedii" z 1622 r. czy „Marancji" (ok. 1620 r.) osiągnąć ruchliwość i humor, jakich by dzisiejszy pisarz pozazdrościł, ale nie mogli się zdecydować na porzucenie wiersza. Wiersz nobilitował wówczas dzieło literackie, nadawał mu znamię sztuki i jednocześnie narzucał ciasne ramy dla zdania, składni, decydował o stylu spektaklu. Wymagał od autora i komedianta wysokiej sztuki ale i dawał wrażenie pewnej sztuczności. Poszukiwano jej dla tragedii jeszcze i poprzez wiek następny, w Oświeceniu; Lubomirski pierwszy (przynajmniej wśród zachowanych dokumentów!) odważył się w imię życiowego prawdopodobieństwa pokazać sztukę teatralną napisaną prozą. Dwadzieścia czy trzydzieści lat po nim anonimowy a doskonały tłomacz „Pociesznych wykwintniś" Moliera ukaże ponownie jakie możliwości artystyczne otwiera dla komedii użycie prozy.

Tekst komedii „Don Alvarez" napewno krążący swego

czasu w wielu kopiach, zachował się do naszych czasów w dwóch tylko odpisach: w rękopisie Biblioteki Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie sygn. 295 i Bibliotece dawniej Baworowskich we Lwowie sygn. 3495. Komedia zrealizowana została ściśle według zachowanego tekstu, bez najmniejszych nawet poprawek językowych a jedynie skróconą znacznie. Owoczesny widz (można się pokusić o twierdzenie, że wyżej estetycznie od dzisiejszego wykształcony) żądał bowiem, aby go o treści wydarzeń na scenie przed spektaklem szczegółowo poinformować. W czasie spektaklu smakował tylko sposób realizacji scenicznej lub retorycznej — nie zajmował się intrygą ale tym jak ją przedstawiono. Smakował samą jakość przedstawienia — podobnie dzisiaj miłośnicy muzyki kontemplują wykonanie dobrze sobie znanych kompozycji. Ograniczyć trzeba było długie oracje, którymi popisywał się autor, skreślić też obszerne opowieści o tym co się stało niedawno na scenie i co się ma stać w następnym akcie. Poza owymi skróceniami nie zmieniono ani głoski, zachowując nawet zabarwienie gwarowe. Gdy się okazało taki szacunek dla tekstu, trudno było odważyć się na jakieś dodatki, choć w przerwach między aktami w Jazdowskim teatrze zapewne następowały intermedia muzyczne lub baletowe (może akrobatyczne), częstowano też chyba gości konfektami i winem. Po sztuce najpewniej następowała uczta „weselna" dzielona z bohaterami sztuki jako dalszy ciąg komedii.

Matyjasz na wojnę się wyprawujący

Pozostaje jeszcze do określenia data powstania sztuki (która w rękopisach tytułu nie ma, a nadał go komedii zasłużony historyk teatru, Stanisław Windakiewicz) — Aleksander Bruckner wiązał ją z rokiem 1664, pod tą może datą i powstała, Roman Pollak w niedawno ogłoszonym studium sądzi, że wystawiono komedię koło 1688 roku. W każdym razie oglądamy spektakl prawie 300 lat liczący, w dziejach rozwoju gatunku komicznego w Polsce wręcz rewelacyjny. Jakże blade w porównaniu z „Alvarezem" będą komedie wieku Oświecenia! — przecież dopiero Fredro potrafił naszą rodzimą scenę ożywić prawdziwym komizmem. Poddajemy więc egzaminowi publicznemu zabytek dalekiej tradycji artystycznej w surowej, prawie autentycznej formie z tą wiarą, że istnieje polska wielowiekowa a żywa tradycja teatralna, że należy ją próbować, smakować, wzbogacać, przypominać i przyjąć za swoją.

Julian Lewański

JERZY ZIOMEK

AUTOR ZAPOMNIANEJ KOMEDII

Dziedzic ogromnej fortuny magnackiej, wnuk Stanisława wojewody ruskiego, syn Jerzego, hetmana polnego i marszałka wielkiego koronnego, słynnego rokoszanina, sam starosta spiski, z czasem też marszałek wielki koronny, statysta, „mecenas, może najwykształceńszy Polak XVII wieku" — oto kim był Stanisław Herakliusz Lubomirski, autor „Don Alvareza" i szeregu innych dzieł. Mimo tych zasług i niepośledniej pozycji nie jest postacią dostatecznie znaną współczesnemu czytelnikowi czy widzowi teatralnemu, w czym zresztą małą winę ponosi sam widz. Częściej odbija się o uszy imię jego ojca, Jerzego, który wichrzył przeciw królowi Janowi Kazimierzowi, a wreszcie w roku 1665 zawiązał rokosz, znany w historii pod nazwą Rokoszu Lubomirskiego.

Mogłoby się wydawać, że — gdy mowa o znakomitym synu niesławnej pamięci ojca — wbrew przysłowiu daleko padło jabłko od jabłoni. W gruncie rzeczy jednak obaj byli postaciami typowymi dla swojej epoki — epoki bohaterskich zrywów i warcholstwa, wybuchów patriotyzmu i ciasnej prywaty, czynów, które przeczyły słowom i słów niezgodnych z czynami. Jerzy Lubomirski nim wzniecił bunt przeciw królowi, w czasie najazdu szwedzkiego niósł zbrojną pomoc powracającemu z wygnania Janowi Kazimierzowi (przypomnijmy: w tej roli spotykamy go na kartach Sienkiewiczowskiego „Potopu"). Stanisław Herakliusz, surowy mentor i mądry pisarz polityczny, też nieraz prowadził ryzykancką politykę przerzucania się z obozu do obozu, z orientacji prohabsburskiej do orientacji profrancuskiej; wstępującego na tron Jana III witał panegirykiem, by potem przejść do antykrólewskiej opozycji.

Stanisław Herakliusz urodził się prawdopodobnie w r. 1642. Wykształcenie odebrał staranne. Studiował w Paryżu, zdaje się naprawdę pilnie, był w Hiszpanii, we Włoszech. Studia te nie były chyba gruntowne, ale i tak przewyższał on wykształceniem wielu sobie współczesnych. Wprawdzie jego wiedza nie była tak rozległa, jakby można było sądzić na podstawie ilości cytowanych w jego pracach nazwisk — wiele bowiem czerpał nasz autor z drugiej ręki. Natomiast z pewnością znał przyszły pan morszałek koronny Montaigne'a i Bacona, co w Polsce wieku XVII było raczej rzadkością.

W czasie swych podróży zetknął się autor „Alvareza" z klasycystycznym teatrem francuskim w szczytowej fazie jego rozwoju, widział też teatr hiszpański i włoski, czego niewątpliwe ślady znajdujemy w niniejszej komedii.

Stanisław Herakliusz wraca do kraju w momencie ostrego naprężenia stosunków między królem a Jerzym Lubomirskim. Z polecenia ojca jedzie teraz na dwór cesarski do Wiednia, potem występuje jako obrońca ojca — zresztą bezskutecznie — przed sądem sejmowym, który skazuje wichrzyciela na banicję.

Po śmierci Jerzego, w r. 1667, otrzymuje Stanisław w spadku dobra łańcuckie. Pnie się teraz coraz wyżej po drabinie koronnych urzędów: w r. 1669 podstoli koronny, potem marszałek nadworny, wreszcie w r. 1676 zostaje Lubomirski marszałkiem wielkim koronnym.

Mimo że sam nieraz wyrzeka na prywatę senatorów i posłów, w r. 1688 uczestniczy Lubomirski w spisku przeciw królowi. Gdy po śmierci Jana III zaczyna się nieprzyzwoite widowisko targów o następstwo tronu, pan marszałek jest tego widowiska niepoślednim aktorem. Nie przeszkadza mu to zresztą w pisanych w tym mniej więcej czasie utworach wypowiadać myśli mądrych, budujących i patriotycznych. Ta sprzeczność nie jest chyba tylko psychologicznym fenomenem; jest raczej sprzecznością między poziomem nieprzeciętnego z pewnością wykształcenia i umysłu, rozumiejącego lepiej niż kto inny potrzeby Rzeczypospolitej a prawami rządzącymi historią zanarchizowanej magnackiej Polski w przededniu jej upadku.

W ostatnich latach dzieli Lubomirski życie między wir politycznych zajęć a ciche ustronie zbudowanej w Ujazdowie, czy jak wówczas mówiono w Jazdowie, pod Warszawą, rezydencji. W tymże Jazdowie, w r. 1702, Lubomirski umiera.

Lubomirski był pisarzem za życia dość znanym i cenionym, może nawet przecenionym. Szereg jego utworów — co się wówczas nie za często zdarzało — doczekało się druku. Wiele jednak pozostało w rękopisie i dlatego nie zawsze umiemy określić czas ich powstania i ułożyć je we właściwym porządku chronologicznym.

STANISŁAW HERAKLIUSZ LUBOMIRSKI

Don Alvarez

albo

niesforna w miłości kompanija

Komedia w 3 aktach

Wg rękopisu tekst ustalił dr Julian Lewański

Osoby:

Don Alvarez	Stanisław Niwiński	Lizander	Zbigniew Graczyk
Don Gusman	Stanisław Winiecki	Antonija	Teresa Waśkowska
Don Albano	Leopold Detkowski	Dionizyja	Hanka Dobrzanka
Garabuzel	Marian Mirski	Faramuszka	Janina Ratajska
Biribis	Henryk Olszewski	Eleazar	Stanisław Płonka-Fiszer
Gurgiel	Eugeniusz Kotarski	Traksides	Zdzisław Kuźniar

REŻYSERIA: JAN PERZ

SCENOGRAFIA: ZBIGNIEW BEDNAROWICZ

MUZYKA: RYSZARD GARDO

KIEROWNIK LITERACKI: STANISŁAW HEBANOWSKI

Inspicjent: Igo Łuczak

Sufler: Teresa Choynowska

Podobno najwcześniejszym jego utworem jest poemat „Piram i Tyzbe", przetwarzający motyw znany z Owidiusza. Podobno — bo tego napewno nie wiemy, a co gorzej, nie wszyscy badacze zgadzają się, że poemat ten wyszedł spod pióra Lubomirskiego. W r. 1664 powstała „Ermida to jest królowa pasterska", udramatyzowana sielanka, opowiadająca dzieje królewny, która rzuca życie w pałacu, udaje

Zanni z komedii dell'arte

się do rzekomo szczęśliwej pasterskiej krainy i... doznaje rozczarowania. Na tle zalewu owoczesnej europejskiej literatury konwencjonalnymi sielankami „Ermida" pokazuje się niebanalnym utworem o zbędności marzenia, utworem zaprawionym dozą sceptycyzmu.

Zainteresowania tematyczne Lubomirskiego są dość szerokie: raz sięgnie on do znanego motywu Orfeusza i Eurydyki w poemacie „Orfeusz", innym razem do bibilijnego motywu w „Tobiaszu wyzwolonym" czy w wierszowanym przekładzie ksiąg Ekklezjastes. Od tematyki erotycznej „Ermidy", „Orfeusza" czy komedyj (o których za chwilę) przerzucać się on będzie do literatury dewocyjnej: napisze „Melodię duchowną o przesłodkiej narodzenia naszego Zbawiciela tajemnicy" czy „Naukę wiary Chrystusowej". To połączenie różnorodnej tematyki jest zresztą charakterystyczne dla wieku XVII, epoki godzącej bujną i żywiołową zmysłowość z ascezą, wielkopostnie praktykowaną pokorę z nieokiełznaną pychą i wystawnością. Podobnie — jak się już rzekło — wśród nie zawsze czystych machinacji politycznych powstają mądre i obywatelskie zdania takich utworów jak „De vanitate consiliorum" (O próżności rad), w których autor poddaje krytyce zwyrodnienia polskiego parlamentaryzmu, czy drukowane w r. 1683 „Rozmowy Artaksesa i Ewandra", ujęte w dialog dwu dworzan rozważania o naukach, o radzie (senacie i senatorach), o „stylu abo sposobie mówienia i pisania", o traktatach (politycznych), o sławie itd. Wiele tu myśli wziętych z Montaigne'a, a wiele z Seneki. Ale co ważniejsze, „Rozmowy" są późnym śladem żywotności humanistycznych tradycji: zarówno we wszechstronności zainteresowań, jak w kulcie kultury antycznej, czy w swobodzie rozprawiania nad rolą wiedzy i doświadczenia w dochodzeniu prawdy.

Ale najwyraźniej żywotność renesansowej tradycji wystąpi w komediach, najciekawszej części spuścizny autorskiej Lubomirskiego, najciekawszej, a mimo to niedocenianej, bo niedrukowanej dotychczas. Liczymy dzieje nowożytnej polskiej komedii obyczajowej od Zabłockiego lub, co najwyżej, od Bohomolca, a zapominamy o dojrzałym kunszcie dramatycznym autora „Don Alvareza", „Lopesa" i „Comedia faceta".

Prawda, nie są to utwory oryginalne, ale opieranie się na wzorach obcych nie było grzechem i w 100 lat po Lubomirskim.

„Don Alvarez albo niesforna w miłości kompanija" sięga po wątek do Boccacciowego „Dekameronu", ściślej do noweli IX dnia X pt. „Przytrafienie Saladyna i Torella". W noweli tej, za czasów Fryderyka I Barbarossy, Saladyn „podówczas sułtan Babilonu" przybywa w przebraniu kupca cypryjskiego do Włoch, aby przed spodziewaną wyprawą krzyżową rozeznać się w siłach nieprzyjacielskich. W drodze z Mediolanu do Pawii jest gościnnie i serdecznie podejmowany przez pana Torello di Stra da Pavia. Nie zapomni tej gościnności i — gdy pan Torello, poźniejszy uczestnik nieszczęśliwej wyprawy krzyżowej dostanie się do niewoli — odwdzięczy mu się przenosząc go przy pomocy swych magów cudownym sposobem z Egiptu do Włoch. Małżonka bowiem pana Torello,

Adeliata, jak w naszej komedii Antonija, skutkiem fałszywych wieści przekonana o śmierci męża wychodzi właśnie ponownie za mąż. Dzięki czarodziejskiej sztuce Torello zjawia się jeszcze w porę na weselu własnej żony.

Ale Lubomirski nie skorzystał bezpośrednio z noweli Boccaccia. Nowela „Decameronu" była przedmiotem częstych przeróbek scenicznych, zarówno przed wiekiem XVII, jak i później; tak np. w wieku XV powstała niemiecka przeróbka „Ritter Thorelle", w wieku XVIII Piotr Marivaux napisał „La femme fidèle". Ale wielu wersji tego dramatu nie znamy i skutkiem tego nie możemy powiedzieć, co w „Don Alvarezie" jest własnością Lubomirskiego, a co jego poprzedników, korzystających czy to z Boccaccia czy z obiegowych motywów literatury ludowej. Łatwo zaś zauważyć, że konwencjonalne, ale zarazem najbardziej krwiste postaci sług, Biribisa, Faramuszki i Gurgiela, są wytworem dramatu, zapewnie włoskiego wzoru: w „Dekameronie" nie ma ich bowiem w ogóle. Wyprawa wojenna, w komedii niepotrzebna i skazana na niepowodzenie (czy wolno tu doszukiwać się ironicznego spojrzenia Lubomirskiego na bezmyślną nieraz heroikę wojenną wieku XVII?) w noweli nie jest problemem dla siebie. U Boccaccia Adeliata, żona Torella nie ma przed wyprawą wojenną żadnego zalotnika i wychodzi za mąż z namowy rodziny za nienazwanego i nie opisanego bliżej jegomościa, a więc tytułowa postać Don Alvareza przeszła do naszej komedii nie z „Dekameronu", ale chyba z nieznanego nam utworu. Nie trudno więc dostrzec, że to co najcenniejsze, komiczne postaci służących, obyczajowy i psychologiczny problem trójkąta, typ obleśnego pochlebcy Lizandra, humanistyczna przyjaźń Garabuzela i Don Gusmana (w noweli Saladyn wypłaca się Torelli wdzięcznością jedynie za gościnę) są własnością albo naszego autora albo komediowej tradycji.

Że „Don Alvarez" nie był błahą zabawą autora, tego dowodzą zbieżności z innymi pracami Lubomirskiego. Wsłuchajmy się w długie, skomplikowane okresy, nadętą retorykę i pustosłowie wielu przemówień w tej komedii i zajrzyjmy do wspomnianych „Rozmów Artaksesa i Ewandra", a zrozumiemy, że Lubomirski ośmiesza tu polską, szlachecką manierę obrad, przemówień, uroczystości. Mówi w jednym miejscu Ewander: „To rzecz prawdziwa, że te style nadęte nie powinny by mieć ceny między statystami, (tj. politykami), którzy na sensach, nie na wierszach mądrość fundują... Cóż po takich stylach, które więcej słów niż rzeczy zamykają?" Posłuchajmy przetykanych obcymi wtrętami makaronizowanych kwestii Gurgiela czy Biribisa, a potem przeczytajmy co o tej manierze mówi Artakses: „Cudowna to rzecz, że ci ludzie nie mogą żadną miarą przestać tego stylu szkolnego, tych makaronizmów niepotrzebnych. Mogłoby się to półarkuszem wszytko sprawić, co tu ledwo nie pół godziny czytaliśmy". Dojdziemy wtedy do wniosku, że i tu przedsięwziął autor „ridendo castigare mores" — śmiechem naprawiać obyczaje.

Zazwyczaj i drugą komedię Lubomirskiego pt. „Lopes" wywodzą badacze z „Dekameronu". W tej komedii Alfons wydaje córkę, Melissę za starego Lopesa. Tymczasem zakochany w Melissie Spirydon dostaje się przy pomocy służącej Faramuszki (nb. ta sama świetna postać sprytnej służącej, co w „Don Alvarezie", romansującej po trosze z Biribisem, sługą Lopesa) do sypialni Melissy w przebraniu jej męża. Rezultat — zadowolenie młodej pani i połączenie lepiej dobranej pary młodych, jako że małżeństwo z Lopesem było „non consummatum". Ale z „Dekamerona", z noweli X dnia II pt. „Kalendarz starych mężów" wziął Lubomirski (czy jego poprzednik) tylko sam koncept trójkąta: młoda żona — niedołężny stary mąż — bardziej sprawny młody kochanek. Reszta fabuły inna. Ważniejsze jednak, że Lubomirski w swych komediach, w drugiej połowie XVII wieku, ożywia wątki renesansowej literatury, podejmuje śmiało problemy obyczajowe, przypatruje się z humorem i humanistyczną wyrozumiałością ludzkim sprawom i namiętnościom.

W rękopiśmiennym kodeksie Biblioteki ongi Baworowskiego kryjącym jeden z odpisów „Don Alvareza" zanotował ktoś przed laty: comedia compositiey *ut fertur* IMP Marszałka W.K., starosty spiskiego, Lubomirskiego. Ut fertur — jako mówią. A więc już współczesny czy może osiemnastowieczny czytelnik rękopisu nie był pewny autorstwa Lubomirskiego. Utwór nie był więc chyba popularny. Przez druk w każdym razie do dziś dnia nie przeszedł ze szkodą dla naszej wiedzy o twórczości pana marszałka i dla historii teatru. Czy był grany? Trudno odpowiedzieć z pewnością, choć przypuszczenie, że znalazł się na scenie prywatnego teatru Lubomirskiego w Ujazdowie nie jest bezpodstawne. Ale mimo to mamy prawo po z górą 250 latach od czasu powstania utworu napisać na afiszu: prapremiera.

Jerzy Ziomek

WANDA ROSZKOWSKA

SŁOWO O WŁOSKO-HISZPAŃSKIM DRAMACIE

Królewicze Władysław Waza i brat jego Jan Kazimierz byli we Włoszech cenionymi gośćmi. Polacy jeździli szumno, orszaki Radziwiłłów i innych wielmożów zostawiały trwałe wspomnienia Rzymowi czy Florencji nawykłym do święcenia tryumfalnych wjazdów. Żywym echem odzywa się po Europie, a specjalnie we Włoszech sukces zwycięzcy spod Wiednia, który z Włochami kontakty miał wielorakie. Kiedy Maria Ludwika, zaślubiona Władysławowi IV stanęła na polskiej ziemi, damy francuskie z jej świty odwiedziły wojewodę krakowskiego Stanisława Lubomirskiego, światowego człowieka, który rozmawiał z nimi przez tłumacza, albowiem mówiły po włosku. Pacowie, Opalińscy, Lubomirscy zżyci byli z kulturą Italii, jak król Staś z francuską. Szlachecki wiek XVII długo żyć będzie historiami wojennymi i wojaczką „Jerozolimy wyzwolonej", znajdzie Piotr Kochanowski w przekładzie naśladowców wielu. Inny Tasso odezwie się z Morsztynowego „Amintasa", dworskiej sielanki. Na dworze warszawskim Władysława IV rozgości się opera włoska, libretta pisze Virgilio Puccittelli, włoscy architekci budują konstrukcje teatrowe wprawiając w zachwyt polskich prostaczków nie nawykłych do oglądania „kunsztów". Włoski balet rywalizuje skutecznie z operą, nie wymagając od widza znajomości języka, ciemnoskórzy Afrykańczycy, słonie „jak żywe" fascynują widownię na równi z cudownościami ognia piekielnego i Febowych rydwanów wędrujących po niebie. Dworska gawiedź i elita czasów króla Sobieskiego podziwia wulgarne figle komediantów włoskich.

Teatry magnackie grywają rzeczy obce, bywają tam Włosi, książęta, biskupi, ich sekretarze i aktorzy, jak Jan Baptysta Fagiuoli, który upamiętni opisem rezydencję ujazdowską Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Polscy dygnitarze oglądają zresztą teatr włoski w oryginale na scenach weneckich, rzymskich, florenckich. Jedni, jak Andrzej Morsztyn, skłaniają swoje pióro ku francuskiej tragedii, inni lżejszym zabawiają się kalibrem. „Salomon polski" miewał chwile swobodniejsze, gdy wolał składanie komedii od refleksji „De Vanitate consiliorum" czy „Przysłów moralnych". Tak powstała młodzieńcza sielanka „Ermida", „Komedyja Lopeza starego" i „Don Alvarez".

Pomysł był włoski. Dźwięczy w sztukach dalekie echo „Dekameronu", dwaj *zanni* Biribis wraz z kumem Gurgielem

Zanni z komedii dell'arte

roztaczają wachlarz „wejść", „zamknień" błazeńskich, salty i „łazzi", kiedy okładają się kułakami; zaperzona samka Dionizyja mogłaby stanąć obok zazdrosnej dwórki. A jednocześnie oglądamy Toledo, słyszymy o Madrycie, „Sywilijej", hetman hiszpański Don Guzman to nazwisko historyczne. Dionizyja, Antonija noszą imiona heroin hiszpańskich, „Guzmanowa" jest portretem wiernej żony hiszpańskiej, jej wierny małżonek walecznym, trochę narwanym obrońcą honoru familii. Jego przyjaciel król Garabuzel, to Maur szlachetny, mit przekazany przez ludową romancę. Sytuacja wojenna między Hiszpanią a Marokiem brzmi prawdopodobnie w zarysach. I detale obyczajowe są po części hiszpańskie — długa, rygorystyczna żałoba spędzana z ca-

łym otoczeniem w ciemnicy, Cervantesowska kpina z czosnku i rzodkwi, „narodowych potraw" hiszpańskiego gołego szlachetki. Po hiszpańsku skrojono rolę Don Albana, brata sprawującego władzę absolutną nad owdowiałą siostrą. Albano-mentor jest bardzo w stylu wskazań Lopego de Vegi.

Włosko-hiszpański melanż nie jest zasługą Lubomirskiego. W teatrze włoskim Włoch drugiej połowy XVII w. rządzi moda na Hiszpanię. Dramat Lopego de Vegi, Calderona, Tirso de Moliny, Moreta, de Rojasa uwielokrotnia się pod piórem Karola Celano, Hiacynta Andrzeja Cicogniniego, Andrzeja Moniglii, Ludwika Adimariego i wielu płodnych pisarzy i pisarczyków włoskich. Przerabiają skrzętnie na scenariusze sztukę hiszpańską przykompanijni autorzy, „poeci". Hiszpania w komedii, Hiszpania w dramacie religijnym, Hiszpania w operze. Bierze się całe kompleksy fabularne, postacie, środowisko ze sceny hiszpańskiej. Absorbuje pisarza tematyka miłosna — patriotyzm hiszpański nie mógł znaleźć we Włoszech przychylnego ucha — konflikty namiętności, zazdrości i zdrady pchające nierzadko do zbrodni. „Don Alvarez" stoi na uboczu tych wielkich spraw, bliższy — popularnej bardzo w Italii — miłosnej, awanturniczej, romantycznej komedii płaszcza i szpady. Coś z tego typu znajdzie się w naszej sztuce. Szczęk oręża otoczający wodzów i monarchów jest motywem zbliżonym do motywu wyciągniętej szpady, sztyletu zadającego cios, który przecina lub komplikuje sytuacje dramatyczne, rozstrzyga w rzeczach rycerskiego honoru. Te momenty bliskie są braci spod znaku Jana Chryzostoma Paska pokrewnej wielorako hiszpańskiej szlachcie w łapciach, ale dumnej i zadziornej.

Teatr włoski nie potrafi przytem uchwycić sedna poetyckiej aury hiszpańskiego dramatu pisanego pięknym, bogatym formalnie wierszem, obcy mu jest nie tylko patriotyzm w hiszpańskim wydaniu, ale i podniosłość uczuć, liryzm. Nie ma w nim oddechu szerokich, pustych przestrzeni hiszpańskich, a miłość ma więcej alkowianych, jak awanturniczych doświadczeń. Więcej w niej soli. We Włoszech działa — zamierająca, ale jeszcze obecna — komedia dell arte. Ona zabiera głos we włosko-hiszpańskim duecie, wchodząc ze swoją tęgą, konkretną prozą. Dzięki niej włoszczyzna zachowuje swoją wartość i barwę.

Zawdzięczać ją trzeba szkole aktorstwa, jaką była komedia *a soggetto*, kompania włoska, gdzie aktor wiąże swoją indywidualność z kreowanym typem. Gatunek komizmu właściwy markom, jego wszechobecność znamionuje heterogeniczny dramat. Tak jak i „Don Alvareza" — nasycenie utworu komizmem jest tak integralne, że obejmuje nawet uroczą donję Guzman: „Straszna to rzecz pójść za chłopa, nie wiedzieć, z jaką fantazyją". Atmosfera sztuki improwizowanej promieniują z gestów Biribisa (*zanniego* 1). Gurgiela, leniwie przeżuwającego tchórza i tępaka (*zanni* 2), z obscenicznych wywodów Faramuszki, fertycznej apostołki miłości. Błazen nadworny Guzmanów jest świadkiem koronnym komedii dell'arte w naszej sztuce: hałaśliwy, zwrotny, tchórz także, ale polerowany bardziej od Gurgiela, żarłok i po trosze pijaczyna produkuje swoje „dowcipum diabolicum" przywodzący myśli o arlekinie, tak jak makarony i pierogi, wspominane ze smakiem przez obu błaznów. Medyk przynoszący naczynie spod łóżka na uleczenie wdowiego żalu, Gurgiel okadzający czarnoksięskie ekscelencje, Faramuszka zasłaniająca schadzki „egzamenem u ojca inkwizytora" to koncepty włoskiej proweniencji. Nie usłyszymy podobnych żartów ze sceny hiszpańskiej choćby dlatego, że duch ojca inkwizytora straszył na niej i bynajmniej nie było to śmieszne. Przeżyły się tam ideały wiernych żon i mit o wielkiej Hiszpanii, ale inkwizycja trwała na posterunku.

Komedia Lubomirskiego zamknięta jest w trzy akty. Ich budowa, wielość scen, żywych, krótkich, opatrzonych pointami, stosunkowo częste zmiany miejsca, operowanie rozległym terenem od Madrytu po Sewillę i Maroko, wątłe stosunkowo napięcie dramatyczne to są zasady estetyki dramatu, który nacisk główny kładzie na scenie i dialogu. Dworska sceneria, afera społeczna, schemat świata postaci, dosyć kanoniczne między nimi relacje, schematyczny finał, happy end należą zarówno do hiszpańskiej, jak i włoskiej poetyki i są właściwe dla włosko-hiszpańskiego dramatu. Z komedii dell'arte rodem jest podział świata scenicznego na szlachetnie urodzonych i plebejuszy. Państwo Guzmanowie otrzymali w sztuce partię serio: przeciwstawieni urodzeniem, sposobem bycia i przeżywania spraw miłosnych różnią się od plebejskich kochanków, Biribisa i Faramuszki, którzy grają partie komiczne.

Dramat włosko hiszpański oceniono ostro w historii, ale czy słusznie? Trzeba pamiętać, że w trudnej sytuacji zagubionego dramatu włoskiego, który znużył się powtarzaniem schematów komedii uczonej odziedziczonej po Renesansie, wobec idącej w rozsypkę komedii dell'arte, był próbą szuka-

nia nowej drogi, ujęcia improwizacji w formuły, odświeżenia fabularnego, uatrakcyjnienia sceny literackiej, w nim dokonywa się symbioza sceny uczonej i dell'arte, pierwsza choć nie najlepiej udana — przed Goldonim. Pompatyczność, patos, nieprawdopodobieństwa sytuacyjne i psychologiczne, zjawiający się od czasu do czasu trywializm w dialogach i scenach błazeńskich, zwrot ku farsie to były napewno jego właściwości. Jest zasługą dramatu włosko-hiszpańskiego zrozumienie (nie zawsze trafnie zresztą zrealizowane) dla interesu dramatycznego, życzliwość dla teatralnej komedii improwizowanej i jej aktora.

Wanda Roszkowska

Najbliższe premiery:

ROBERT MALLET — *Do ostatniego człowieka* (L'equipage au complet)

Przekład: Jerzy Lisowski
Reżyseria: Włodzisław Ziembiński
Dekoracje: Zbigniew Bednarowicz
Kostiumy: Bogna Lisowska

ALFRED DE MUSSET — *Nie igra się z miłością* (On ne badine pas avec l'amour)

Przekład: Tadeusz Boy-Żeleński
Inscenizacja i reżyseria: Irena Byrska
Muzyka: Witold Lutosławski
Kostiumy: Zuzanna Piątkowska
Realizacja projektów dekoracji: Czesław Kowalski

KIEROWNICTWO TEATRU — I. T. BYRSCY

Cena 4.— zł

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH

KIEROWNIK TECHNICZNY: KAZIMIERZ BYTNEROWICZ
PRACOWNIA KRAWIECKA MĘSKA i DAMSKA:
ANTONI HASIŃSKI · ZOFIA TURGUŁA
MODYSTKA: HELENA DUBERT
PERUKARNIA: CZESŁAW TOMCZAK
STOLARNIA: WŁADYSŁAW MAKOWSKI
MALARNIA: DAMAZY GUZIKOWSKI
TAPICERNIA: STEFAN ZANDECKI
MODELARNIA: WŁADYSŁAW MACKIEWICZ
PRACOWNIA OBUWNICZA: SYLWESTER KORZENIEWSKI
ŚLUSARNIA: FLORIAN GRODZKI
KIEROWNIK SCENY: TEODOR KĄKOL
ELEKTROTECHNIKA: TADEUSZ MOLSKI
EDWARD KASSNER

Pozn. Zakł. Graf. 2 — 1069 — 6 59 — F-7 — 1000 — pism. kl. VII A1/79 g