

# Zbigniew Raszewski

---

## Scena teatru staropolskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 44/1, 216-229

---

1953

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## II. M A T E R I A Ł Y

ZBIGNIEW RASZEWSKI

### SCENA TEATRU STAROPOLSKIEGO

#### 1

Szkie niniejszy powstał jako próba uzupełnienia niezwykle cennej rozprawy Kazimierza Budzyka, *Komedia sowizdrzalska*, ogłoszonej w poprzednim numerze Pamiętnika Literackiego.

Uzupełnienia tyczyć mają jednej tylko, najbardziej bodajże pionierskiej partii rozprawy, a za taką uważać należy uwagi o scenie, dla której przygotowywano teksty wydane w zbiorze Karola Badeckiego, *Polska komedia rybaltowska*.

Wobec zupełnego prawie braku przekazów, dochodzi Budzyk na drodze analizy tekstów do przekonania, że wiele spośród nich przeznaczono dla sceny podzielonej na dwie lub też trzy części. Przenoszenie się z jednej części do drugiej — dowodzi Budzyk — traktowała widać publiczność staropolska jako pokonywanie — znacznych często — odległości występujących w akcji.

Analiza tego typu, zupełnie nowa właściwie w badaniach nad dramatami zebranymi przez Badeckiego, doprowadziła badacza do wniosków, które autor tego szkicu pragnąłby podeprzeć kilku uwagami historycznoteatralnymi.

Historyka literatury staropolskiej zawiodła bowiem całkowicie historia staropolskiego teatru: nie rozwiązano u nas zupełnie sprawy polskich urządzeń scenicznych sprzed roku 1765<sup>1</sup>. Nawet Winda-kiewicz, który tyle przekazów zgromadził, nie potrafił ich właściwie zinterpretować. Prawdopodobnie wyzyskał ten materiał dopiero ba-

---

<sup>1</sup> Na zupełny brak opracowań naukowych z tego zakresu narzekał Leon Schiller w *Prospekcie* Pamiętnika Teatralnego, wydanym w roku 1951. W odpowiedzi na apel Schillera przygotował autor tego szkicu rozprawę pt. *Dawne teatry Poznania*, która ukaże się w Pamiętniku Teatralnym, 1953, nr 1.

dacz niemiecki Willi Flemming<sup>2</sup>, którego wzmianki o Polsce zarejestrował u nas Ludwik Simon<sup>3</sup>.

Poszukując wiadomości o scenie wyposażonej w kilka części, wyobrażających jednocześnie różne miejsca rozgrywającej się w utworze akcji, przytoczył Budzyk informacje Windakiewicza o scenie wielopiętrowej średniowiecznych misteriów. Z niej to — przypuszcza Budzyk — rozwinęło się znane piętro ludowej sceny angielskiej.

Wiadomość o wielopiętrowej scenie misteryjnej, powtarzana istotnie przez wielu dawniejszych badaczy, okazała się, niestety, w nowszych czasach mitem: praktyka europejskiego średniowiecza była po prostu zupełnie inna. Donosił u nas ostatnio o tej przemianie w poglądach historyków teatru Mieczysław Brahmer w cennej broszurze popularnej *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*:

Od lat już odrzucono dawne przypuszczenie, jakoby teatr średniowieczny, w swej zasadniczej postaci, miał być teatrem wielopiętrowym, który obejmował bądź to szereg komórek na kilku poziomach, niczym dom pozbawiony ściany frontowej, bądź też trzy otwarte przed widzom kondygnacje: raju, ziemi i piekła<sup>4</sup>.

O metodach rzeczywiście typowych w inscenizacji średniowiecznego misterium pouczają w wystarczający sposób przedrukowane przez BrahmERA dawne ryciny. Ustawiane obok siebie, bądź w długim szeregu, bądź w półkolu małe, pozbawione przedniej ściany domki różnego kształtu i wielkości, *mansiones*, oto zasadnicze elementy średniowiecznej sceny europejskiej. Wykonywano więc misteria albo przed tymi pomieszczeniami, wtedy kiedy akcja rozgrywała się na przestrzeniach otwartych, albo w poszczególnych wnętrzach, przy czym przechodzenie z mansji do mansji mogło właśnie oznaczać odbywanie długich podróży (nawet najdalszych, np. z ziemi do nieba). Scenę taką nazywa się w badaniach historycznych stałe symultaniczną w odróżnieniu od sceny sukcesywnej.

Zasadniczą cechą pierwszej jest jednoczesna obecność wielu całości scenograficznych na scenie, zasadniczą cechą drugiej obecność jednej tylko dekoracji, wymienianej na inną w zależności od wymagań rozwijającej się akcji.

---

<sup>2</sup> W. Flemming, *Der Sieg der Kulisse*. Das Deutsche Theater, 1923/1924, s. 113.

<sup>3</sup> L. Simon, *Z dziejów teatru polskiego w Gdańsku*. Garść notatek. Rocznik Gdański, 1932, s. 240.

<sup>4</sup> M. Brahmer, *Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie*. Warszawa 1948, s. 18. Wiedza Powszechna.

Scena symultaniczna, prosta w budowie, praktyczna w użyciu, okazała się elementem trwałym w rozwoju teatru europejskiego. Działała bowiem jeszcze i wtedy, kiedy zainteresowania humanistów zwróciły się do dramatu starożytnego. Już w wieku XV zapoznano się wprawdzie z rozprawą Witruwiusza o teatrze starożytnym, nie od razu jednak doprowadziła humanistów ta lektura do właściwych wyobrażeń o teatrze Greków i Rzymian. Pasja odkrywca kazała im tymczasem wystawiać utwory Seneki, Plauta i Terencjusza co prędzej na scenie. „Już w roku 1484 — dowiadujemy się — Pomponius Laetus, założyciel Akademii Rzymskiej, kazał swym uczniom odgrywać komedie Plauta i Terencjusza [...]”<sup>5</sup>. Przedstawienia takie mnożą się w Rzymie, Florencji, Ferrarze na przełomie wieków XV i XVI.

Niejasne wyobrażenia o starożytnym proscenium, zamkniętym ścianą o kilku wejściach, zespalażą się w inscenizacjach tych utworów z żywą jeszcze praktyką teatru misteryjnego.

Ta modyfikuje się znacznie w związku z przeniesieniem sceny z placu publicznego do pomieszczeń zamkniętych (dziedzińca, a nawet sali): krąg widzów zacieśnia się z obywateli całego miasta średniowiecznego do domowników dworu czy uczniów szkoły.

Kilka przekazów z przełomu wieków oraz ryciny zawarte w piętnastowiecznych edycjach Terencjusza (Lyon 1493 oraz Wenecja 1497)<sup>6</sup> pozwalają nam zorientować się zupełnie dobrze w urządzeniach tej wczesnorenesansowej sceny. Składało się na nią znacznej wielkości podium, którego bok przeciwległy w stosunku do widzów zamykało kilka drewnianych łuków wspartych na cienkich kolumnkach. Pomiedzy kolumnkami widać dające się rozsuwać zasłony; ponad każdą zasłoną wypisano nazwisko przebywającej za nią postaci.

Różnica w stosunku do tradycji polega więc, jak widzimy, na zredukowaniu ilości mansji (które wyobrażają teraz już tylko mieszkania) oraz sprzężeniu ich w jednolicie skomponowaną całość.

Ten typ sceny rozprzestrzenia się po Europie wraz ze wzrastającym kultem pisarzy. W niemieckich szkołach, protestanckich

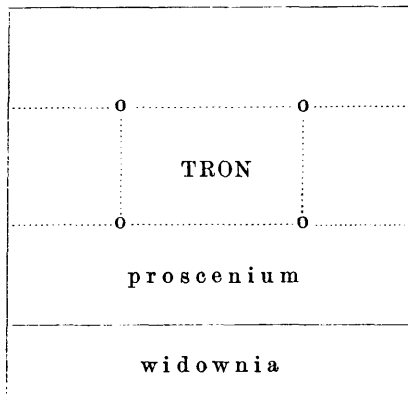
<sup>5</sup> L. Winniczukówna, *Terencjusz w Polsce*. Charakteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata. Varsoviae 1934, s. 223. Zob. także: A. Nicoll, *The development of the theatre. A study of theatrical art from the beginnings to the present day*. London 1949, s. 81—84.

<sup>6</sup> Przedrukowano je ostatnio parokrotnie. W pracy Nicolla zamieszczono ich siedem.

zwłaszcza, przedstawienia Terencjusza stają się tymczasem w ciągu wieku XVI zjawiskiem wprost masowym.

Pewną odmianę, w stosunku do scharakteryzowanego pokrótce, stanowił typ rozpowszechniony na kontynencie przez wędrowne trupy komediantów angielskich na przełomie wieków XVI i XVII.

Zdobyczą komediantów angielskich była obszerna scena „tylna”, mieszcząca np. z reguły mieszkanie panującego. Mogły się w niej odbywać nawet sceny zbiorowe. Po usunięciu dzielącej ją od proscenium zasłony głównej ukazywały się trzy inne, z których tylna stanowiła tło dla wielkiego tronu, głównego rekwizytu wożonego przez wszystkie trupy, dwie boczne stanowiły połączenie z pomieszczeniami sąsiednimi. Do tych można było wejść także z proscenium, po odsunięciu zasłon zawieszonych na równej linii z zasłoną główną. Budowa takiej sceny nie była więc kłopotliwa: wystarczyło umocować na podium cztery filary i połączyć kotarami w sposób wskazany na rysunku<sup>7</sup>:



I tym razem mamy więc stale jeszcze do czynienia z bardzo już przekształconymi tradycjami sceny misteryjnej. Ostateczny cios dzieł sztuki symultanizmu zadały dopiero prace scenografów włoskich, torujących drogę technice malowanych kulis.

## 2

Łatwo się zorientować, że kontakty z naszkicowanym przed chwilą procesem musiały mieć staropolskie ośrodki kulturalne nie-

<sup>7</sup> Według wstępu W. Flemminga do wydania: *Das Schauspiel der Wanderbühne*. Leipzig 1931, s. 47. Deutsche Literatur, Reihe Barock, Barockdrama, T. 3.

jako „z pierwszej ręki”. Do Akademii Rzymskiej, tak pionierskiej — jak widzieliśmy — w inscenizacjach Terencjusza, należał przecież Filip Kallimach Buonacorsi, niejako w mieszkają Polak. Jego zajęcia rzymskie sprzed roku 1468 określa monografista jako „dy-sputy, czytanie utworów w klasycznej łacinie, farsy i komedie łacińskie na wzór Arystofanesa czy Terencjusza, bankiety, uroczyste święta urodzin Pomponiusa Laetusa czy Rzymu [...]”<sup>8</sup>. Obok tych kontaktów bezpośrednich działać muszą i pośrednie, zwłaszcza ze szkołą niemiecką. Wawrzyniec Corvinus, który już w roku 1500 wystawił we Wrocławiu, jako rektor szkoły św. Elżbiety, *Eunucha* Terencjusza, był uczniem Celtisa w Krakowie<sup>9</sup>.

Docierają więc do Polski teksty Terencjusza i rękopiśmienne, i drukowane<sup>10</sup>, zajmuje się nim uniwersytet na przełomie wieków, dochodzi wreszcie w wieku XVI do przedstawień (Terencjusz rywalizuje wówczas z łacińskimi pisarzami humanistycznymi)<sup>11</sup>. Mamy wszelkie powody przypuszczać, że przedstawienia wykonywane w Polsce niewiele różniły się od tych, które ich inicjatorowie czy nawet wykonawcy widywać mogli za granicą. Zwłaszcza — dodajmy — że obecność pierwszego etapu w omawianym rozwoju, wydaje się u nas pewna: misterium Mikołaja z Wilkowiecka było napisane najwyraźniej dla sceny symultanicznej. Jeszcze i jezuici wystawiali z pewnością swe dramaty popularne na placach publicznych — na takiej scenie<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> J. Garbaciak, *Kallimach jako dyplomata i polityk*. Kraków 1948, Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego. Seria II, t. 46, nr 4, s. 16.

<sup>9</sup> L. Winniczukówna, *op. cit.*, s. 224.

<sup>10</sup> Nawet bardzo wczesne. Edycja wenecka z roku 1488, zakupiona przez Edwarda Raczyńskiego, miała już w wieku XVI właściciela polskiego, jak o tym świadczy notatka własnościowa w egzemplarzu z Publicznej Biblioteki im. Raczyńskich w Poznaniu. Inkunabuł, sygn. K II 143. Nie znała go chyba Winniczukówna.

<sup>11</sup> Winniczukówna, *op. cit.*, s. 234—235; W. Hahn, *Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku*. Lwów 1906, s. 32, 39 (także w przyp. 3). Archiwum Naukowe. Dział 1, t. 3, z. 3.

<sup>12</sup> Flemming udowodnił powolne przechodzenie jezuitów od sceny symultanicznej do sukcesywnej; zob. W. Flemming, *Geschichte der Jesuiten in den Landen deutscher Zunge*. Berlin 1923. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 32. Etapem pośrednim była, według Flemminga, scena, która do naszych czasów dotrwała w widowiskach pasywnych w Oberamergau. Z pewnością ten sam typ reprezentuje ogromna scena kolegium jezuickiego w Rennes, której wizerunek zamieścił L. Gofflot, *Le théâtre au Collège du moyen âge à nos jours*. Paris 1907, s. 64. W Poznaniu urządzali jezuici widowiska dla ludu na Starym Rynku i na ementarzu kościoła Marii Magdaleny.

Materiał literacki zebrany przez Badeckiego podzielił Budzyk na trzy grupy: cztery utwory, drukowane w latach 1620—1637, *Dziwostęba dworskiego*, *Mięsopust abo tragicocomaedię*, *Marancję* i komedię dworską Piotra Baryki *Z chłopia król* ocenił jako dramaty przeznaczone dla sceny dworów szlacheckich. Pozostały materiał, drukowany w latach 1590—1655 (w przewadze wcześniejszy od grupy poprzedniej), rozdziela badacz między scenę szkolną i ludową.

Łatwo z kolei zauważyć, że teksty pozostałe po wyodrębnieniu komedii dworskich mogły powstać właśnie dla scharakteryzowanej tu sceny terencjuszowskiej. Rybaleci podgórcy musieli się przecież zetknąć z humanistycznymi przedstawieniami za czasów swych studiów krakowskich. Nie dziwnego, że ich dramaty wydają się odbiciem takich doświadczeń. Skrupuły Budzyka dotyczące ilości części, na które dzielono scenę szesnastowieczną, należałoby chyba w ogóle odrzucić. Łuków z zasłonami wznoszono wspólnie do prostu tyle, ile tego akcja wymagała. Jeśli *Mizeria szkolna* dostała się na scenę, to wyposażono ją zapewne w pięć takich mansji wyobrażających mieszkanie Plebana, mieszkanie Kleszyny, mieszkanie Klechy II, szkołę św. Floriana i szkołę Panny Marii. Rzecz znamienita: w tym dość teatralnym tekście tylko ze scenariusza wiadomo, że to właśnie szkołę św. Floriana czy Panny Marii mija Klecha z Kantorem. Może to pochodzić stąd, że widz współczesny odczytywał te nazwy na łukach podtrzymujących zasłony. Zupełnie dobrze możemy sobie teraz wyobrazić akcję rozwijającą się to na proscenium, to przed poszczególnymi mansjami właśnie tak, jak się to dzieje na rycinach z wczesnych wydań Terencjusza.

## 3

Analiza staje się łatwiejsza, kiedy uwagę naszą przeniesiemy na grupę komedii dworskich. Teraz dopiero zyskujemy zawarty w jednym z tekstów przekaz potwierdzający wystawienie utworu na scenie.

Teraz dopiero znajduje badacz informacje scenariuszowe mówiące o zasłonach. W *Dziwostębie dworskim* wskazał ich Budzyk sześć, siódmą w *Mięsopuszcie abo tragicocomaedii*. Ósmą z tego samego tekstu znajdziemy w dalszych uwagach tego rozdziału.

Potraktowanie tych dramatów jako jednej zwartej grupy pozwala dojrzeć w niej szereg cech wspólnych prawie wszystkim czterem tekstom. Należą do tych cech przede wszystkim: obecność wnętrza

należących do różnych budynków, obecność wewnątrz sąsiadujących ze sobą w obrębie jednego budynku.

Cechę pierwszą znamy dobrze z grupy wcześniejszej. Narzuca się jednak obserwacja, że o ile poprzednio podróże odbywały się na proscenium, o tyle teraz przenosimy się od razu z jednego wnętrza do drugiego. W *Szkolnej mizerii* Kantor z Klechą dostają się ze wsi podkrakowskiej do miasta „wędrując albo przechodząc się” — oczywiście na proscenium. W *Dziewostębie dworskim* oznajmuje się po prostu: „Zaprzężono” (jak w Sprawie 3), po czym dwór znajduje się od razu „u bliskiej panny” (jak w Sprawie 2). Wychodzi więc z jednego pomieszczenia (ale już nie na proscenium) i ukazuje się w innym.

Cecha druga jest chyba zupełnie nowa i wiąże się z umieszczeniem akcji na dworze. Dworzanie wchodzi i wychodzą z komnaty panującego (rzeczywistego czy urojonego) do innych pomieszczeń dworu, a więc znowu nie na proscenium, na którym występują aktorki tylko na początku i na końcu utworu (no i w intermediach komedii Baryki).

Praktyka współczesna nakazywała, jak już wspomniano, umieszczać mieszkanie panującego w pomieszczeniu środkowym. Tu więc chyba przyjmował dworzanie Pan z *Marancji* i *Dziewostęba dworskiego*, tu królował nieszczęsny Szoltys z komedii Baryki. Jedno z pomieszczeń przyległych zajmować musiała jedna jeszcze komnata dworska: tu wynoszą chyba omdłego Pamfila w *Dziewostębie*, tu rozmawia Marancja z kucharkami, tu chowają się i stąd wychodzą do zdumionego Szoltysa żołnierze w komedii Baryki. Pomieszczenie przeciwległe oznaczać mogłoby miejsca odległe od dworu: mieszkanie Panny w *Dziewostębie*, komnatę Wróżki w *Marancji*. Tak to przez kolejne rozsuwanie przednich zasłon można było uzyskać nieprzerwany rozwój akcji we wszystkich tych utworach. W komedii Baryki wystarczałoby nawet występowanie na przemian to na proscenium (droga, las), to we wnętrzu, po odsunięciu zasłony.

Mamy chyba tedy prawo przypuszczać, że teksty omawiane przeznaczone były dla sceny przedstawionej na załączonym rysunku albo bardzo do niej podobnej.

Dzięki Baryce wiemy, gdzie ją ustawiano, skoro Myśliwiec dziwuje się w prologu: „cóż to tu dziś będzie, że tę izbę stołową ozdobiono wszędzie?”.

Z innego pytania Myśliwca dowiadujemy się, z czego ją sporządzono: „cóż tu dziś będzie, iż tę izbę obito kobiercami wsze-



dzie?"". Kobierców nie brakło oczywiście w żadnym domu szlacheckim.

Teraz rozumiemy propozycję Rotmistrza: „Potem go tam położem, gdzie leżał pijany, a sami się skryjemy kędy między ściany”. Łatwo wejść oczywiście między ściany, skoro sporządzono je z kobierców. Trafniej więc wyraża się może sam Szołtys, stwierdzając z wysokości tronu, że „ścianci tu nie widać”, a tak „pięknie ubrano jak na kiermasz jaki”.

Ale i karczma w *Mięsopuście* musiała mieć takie ściany z kobierców. Rozsuwając jedną z nich wjeżdża do wnętrza orszak Bachusa wołając już poprzednio (jak informuje scenariusz) „za zasłoną”: „*Io, io, Bacche!*”; tą samą drogą bożek karczmę opuści. Kiedy zaś Sofista zapragnie zadrwić z pijanego Łapikufla, zaproponuje Satyrowi:

SOFISTA

Poczekaj, jeśli będziem chcieli,  
Barzo ucieszną będziem krotofilę mieli.  
Weźmi go jeno trochę stąd, teraz na stronę...

SATYR

Dobrze, tylko co prędzej, choć tu, za oponę<sup>13</sup>.

Satyr wyprowadza wówczas Łapikufla za oponę i tam przyprawia mu rogi. Sofista cieszy się przez ten czas w izbie na powrót maskary i nie czeka długo, bo już po wygłoszeniu 12 wierszy woła: „ba, już i tu wychodzi”.

Znajomość sceny, którą rozpowszechniły w Europie przede wszystkim wędrownie zespoły angielskie, nie powinna nas dziwić. Szerokim zagonem przebiegają one na przełomie wieków XVI i XVII północne i zachodnie połacie politycznej i etnograficznej Polski. W Elblągu, Gdańsku, Koszalinie, Lubuszu, Nysie, Szczecinie, Wrocławiu dają dziesiątki przedstawień w gospodach (jak w Elblągu), w budynkach sportowych: do szermierki (w Gdańsku, przy ówczesnym Targu św. Dominika, dziś Targ Węglowy), do gry w piłkę (we Wrocławiu). Do dziś przypomina w stolicy Śląska kamienna

<sup>13</sup> Podkreślenie moje — Z. R. Trzy wyrazy: „zasłona”, „zapona”, „opona”, znaczą z pewnością to samo, skoro taki teatroman, za jakiego mamy prawo uważać Stanisława Jagodyńskiego, pisał po prostu: „zapony abo zasłony”. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*. T. 8. Warszawa 1927, s. 273.

tablica z łacińskim napisem, na fasadzie spalonego gmachu przy ul. Szerokiej 35, o tych dawnych czasach<sup>14</sup>.

Na takich szlakach tymczasem dostawały się zespoły wędrowne w głąb kraju, do Warszawy — na dwór królewski.

## 4

Jeśli wnioski przedstawione w tym szkicu w nawiązaniu do analizy Budzyka są prawdziwe, to otrzymamy obraz trzech kolejnych etapów symultanizmu w Polsce. Pierwszy, średniowieczny, zna i wyzyskuje Mikołaj z Wilkowiecka. Drugim, wezesnorenesansowym, posługują się autorzy tekstów drukowanych na przełomie wieków XVI i XVII, trzeci, w postaci trójdzielnej sceny zespołów wędrownych, zdają się poświęcać komedie dworskie ogłoszone w drugim i trzecim dziesiątku lat wieku XVII<sup>15</sup>.

Na prostej, prymitywnej scenie symultanicznej występują wszystkie trzy typy zespołów staropolskich: ludowe, szkolne i dworskie. Dalsze etapy rozwoju obserwować będziemy już tylko na dworze i w szkole. Nie dziwnego: powstały właśnie na dworach książąt włoskich. I tym razem punktem wyjścia stały się studia nad starożytnością. Z Witruwiusza dowiedziano się, że teatr rzymski stosował częściowe zmiany dekoracji.

Środki, które u Rzymian spełniały rolę pomocniczą, przeszczerpiono teraz jako zasadniczy element dekoracji na podium wzniesionym w sali dworskiej. Były to wielościanny o podstawie trójkątów równobocznych<sup>16</sup>, obracające się dokoła własnej osi. Każda z trzech ścian, sporządzona z płótna rozpiętego na drewnianych ramach, zawierała część kompletnej dekoracji; przez jednoczesne obroty wszystkich osi można więc było wymienić w krótkim czasie trzy

<sup>14</sup> Por. Z. Raszewski, *Ziemie zachodnie w teatrologii polskiej*. Zeszyty Wrocławskie, VI, 1952, z. 3.

<sup>15</sup> Materiał omawiany w tym szkicu jest oczywiście tylko wycinkiem polskiej produkcji dramatycznej tych czasów. Szczegółowe przebadanie wszystkich zachowanych tekstów może otrzymany tu obraz znacznie zmodyfikować.

<sup>16</sup> Sarbiewski, a za nim Windakiewicz mówi o podstawie czworokątnej. Przeważały jednak zdecydowanie podstawy trójkątne. Wiemy o tym dobrze z ilustrowanych (dostępnych w Polsce) siedemnastowiecznych książek Włocha N. Sabbattiniego i Niemca J. Furtttenbacha. Wyjątkowo przejrzystą rekonstrukcję *telari* na podstawie Sabbattiniego zamieścił w swej książce P. Sonrel, *Traité de scénographie*. Paris 1943, s. 35.

kolejne dekoracje sceniczne. Materiał pożyczyl nazwy całemu urządzeniu: nazwano je *telari* od *tela*, płótno.

Łatwo zrozumieć, jakie znaczenie dla całego tego procesu miał współczesny rozkwit malarstwa perspektywicznego. Zdobytcze perspektywy wykorzystywano w sposób dwojaki. Podia budowano o podłodze opadającej w kierunku widzów, a poszczególne pary *telari* zbliżały się na tych podiach do siebie tym bardziej, im bardziej oddalały się od widowni. Obraz tak uzyskany zamykał tzw. prospekt. Tu wyłącznie już malarskimi środkami starano się przedłużyć w głąb dekorację zmontowaną przez *telari* (efekt znany przecież ze współczesnego malarstwa ściennego). Nazwa prospektu poszła od łacińskiego wyrazu *prospectus*, „z daleka widoczny“. Był on rozpięty na dwóch oddzielnych drewnianych ramach, które rozsuwały się w ten sposób, w jaki otwierają się rozsuwane drzwi po to, aby ukazać przygotowany za nimi prospekt następny.

To, jak się okazało, była metoda przyszłości. *Telari* wprowadzono około roku 1600, pierwszy zastosował je zapewne Bernard Buontalenti w teatrze rodziny Medici we Florencji, w roku 1586. Już około roku 1620 komponuje tymczasem Aleotti dla teatru Farnese w Parmie dekoracje wymieniane wyłącznie tą metodą, którą stosowano pierwotnie dla prospektów.

Teraz dopiero wystąpi nazwa *kulisy*. Bardzo wcześnie przyjęły się one we Francji i wyraz jest francuski, pochodzi oczywiście od *coulir* — toczyć się; *porte à coulisse* to po francusku właśnie — drzwi rozsuwane. Urządzenia te przeszły znaczną ewolucję: umieszczone na wózkach i częściowo zmechanizowane, zastąpione zostały następnie podciąganymi na linach do nadscenia. Po ostatecznym ich zwycięstwie w teatrze europejskim zaczęto używać wyrazu na oznaczenie zascenia w ogóle, a wreszcie także i w przenośnym wyrażeniu, na oznaczenie każdej roboty zakulisowej<sup>17</sup>.

Pierwszy ślad znajomości opisywanych w tym rozdziale urządzeń scenicznych znajdziemy w Polsce wcześnie i to w kręgu jezuickiego teatru szkolnego. Maciej Sarbiewski opisuje mianowicie po powrocie z Rzymu w swej poetyce z roku 1626 kompletne urządzenie o trzech parach *telari* i prospekcie. Sarbiewski ma najwyraźniej świadomość pracy pionierskiej: „Ale skoro ostatnio — pisze — wspomnieliśmy o wystawie i maszynach, zajmiemy się tutaj tą

---

<sup>17</sup> Nie powinno się jednak chyba stosować tej nazwy do urządzeń przedkulisowych.

sprawą, jako że u nas wiele błędów popelnia się w tym względzie [...]”<sup>18</sup>.

Jest to, powtórzmy, przekaz wczesny. Dopiero w rok później opisuje na użytek Niemców Józef Furtttenbach po raz pierwszy scenę wyposażoną w *telari* w swym pamiętniku z podróży włoskiej. Książki Furtttenbacha były także znane w Polsce. Na karcie tytułowej dzieła *Architectura civilis*, wydanego w Ulm w roku 1628, notował współcześnie krakowski bibliotekarz: „Bibliothecae Maioris Collegii Universitatis Cracoviensis”<sup>19</sup>.

To był przełom. Do tego czasu — wiemy o tym prawie na pewno — także i scena jezuicka posługiwała się u nas sceną symultaniczną. Z lat po roku 1626 gromadzić będziemy przekazy poświadczające stosowanie *telari* w Polsce.

W roku 1637 otwarta zostaje stała scena na zamku królewskim w Warszawie. Nieoceniony Jarzębski powiadomił nas o tym, jak była urządzona:

Jedne kunszty na dół schodzą,  
Wagami do góry wchodzą;  
Drugie szruby obracają,  
W mgnieniu oka zaś zwracają<sup>20</sup>.

Było to sformułowanie zupełnie jednoznaczne: obracały się tylko *telari*. Zmontował je w Warszawie włoski architekt, Augustyn Locci.

W kilkadziesiąt lat później, w roku 1676, zanotuje kronikarz kolegium poznańskiego jako godną uwagi innowację:

Novum hic ex toto Theatrum illudque componibile extractum est publicis Theologorum Philosophorumque Actibus, atque exhibendis Dialogis servitutum. Erectum atque pegma artificiosa curiosum perspectiva octo nixum columnis<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> K. M. Sarbiewski, *De perfecti poesi*, Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 1446. Autor skorzystał z tłumaczenia przygotowanego na zlecenie Instytutu Badań Literackich przez Mariana Plezię pod redakcją Stanisława Skiminy. Cytat znajduje się w części II, na s. 229 maszynopisu. Por. B. II. Резанов, *К истории русской драмы*. Нежин 1911, s. 23.

<sup>19</sup> Bibl. Jag., sygn. 875 III, Albumy.

<sup>20</sup> Wagami (tj. przy pomocy przeciwwagi) wyciągano współcześnie do nadscenia tzw. flugi, tj. urządzenia podtrzymujące aktorów nad powierzchnią sceny (np. w rolach bogów). Cytat z *Gościńca albo krótkiego opisanie Warszawy* podał m. in. M. Rulikowski, *Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie*. Warszawa 1918, s. 9.

<sup>21</sup> *Historia Collegii Posnaniensis S. J. ab anno 1669--1771*, Bibl. Jag., rkps 5198, k. 16.

I tym razem chodzi oczywiście o cztery pary *telari*. Budował je w Poznaniu już nie Włoch, ale Polak, znany architekt, Bartłomiej Wąsowski (1617—1687). Urządzenia te dobrze zadomowiły się na scenie polskiej. Za granicą przeżywały się już w drugiej połowie XVII wieku, a tymczasem dwa przekazy, potwierdzające użycie *telari* na scenie kolegium lubelskiego, pochodzą z wieku XVIII<sup>22</sup>. Ba, nawet i dla sceny zawodowej projektowano we Lwowie, w roku 1783, budowę sceny wyposażonej tylko w *telari*<sup>23</sup>. Dopiero w wieku XIX powierzono tę praktykę, jako zdecydowanie przestarzałą, scenom amatorskim.

W tym czasie miała już i scena kulisowa w Polsce dawne, choć nierównie skromniejsze tradycje. Kulisy wprowadza się u nas bowiem już wkrótce po zastosowaniu *telari*. W roku 1646 w Gdańsku po siedemnastotygodniowej pracy, wzniesiono na powitanie królewskiej małżonki teatr, wyposażony w te nowatorskie wówczas środki techniczne. Pracami kierował wtedy obok Locciego Bartłomiej Bolzoni. To była jednak budowla okolicznościowa<sup>24</sup>.

Spośród teatrów stałych miał z pewnością kulisy teatr saski, zbudowany w Warszawie w roku 1724. W tym to budynku otwarto teatr narodowy w roku 1765. Kulisy utrwały się od tego czasu w Polsce na długie dziesiątki lat. Nasi wielcy romantycy wychowują się jako widzowie na teatrze kulisowym. Mickiewicza raził on już nawet swoją kameralnością. Twierdził przecież, że „Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do swoich czterech ścian z pomostem [*sc. podium scenicznym — przyp. Z. R.*] i kulisami”<sup>25</sup>. Słowacki jednak cenił sobie ówczesne możliwości ciągłego przenoszenia się z miejsca na miejsce i on to chyba pierwszy wprowadził termin fachowy do języka poetyckiego:

WAWEL

Ten, co w laurach chodzi,  
Autor niniejszej sztuki słusznie wam opowie,  
Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,  
Piorun weń nie uderzył.

<sup>22</sup> Drugi poza tym, który przytoczył Windakiewicz, wskazał L. Zalewski, *Teatr kolegium jezuitów w Lublinie*. Lublin 1938. Odb. z Pamiętnika Lubelskiego. T. 3.

<sup>23</sup> J. Fritz, *Kłopoty teatralne Lwowa w XVIII wieku*. Lwów 1932, s. 6.

<sup>24</sup> Por. przyp. 2—3.

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, III, Lwów [b. r.], s. 174. Dzieła wszystkie. Wydał i objaśnił T. Pini. T. 7.

## PUBLICZNOŚĆ

Pochlebiasz, mój łysy,  
I królom, i poetom ... Idź precz za kulisy<sup>26</sup>.

## 5

Zawarty w *Polskiej komedii rybałtowskiej* niepospolity i wdzięczny materiał na żywą komedię rodzimą — pisał Badecki we wstępie do swego tomu — skostniał sam w sobie, poszedł w zapomnienie i nie dotarł do świadomości tych, którzy w połowie XVIII stulecia przystąpili, sięgając po wzory francuskie, do tworzenia nowożytnego teatru.

Opinię wydawcy potwierdził badacz wieku Oświecenia:

Zaledwie scena końcowa *Krakowiaków i górali* Wojciecha Bogusławskiego (IV 9), kiedy organista Miechodmucha zapowiada maskaradę ucieszną z Bachusem, najwyraźniej przeniesiona na wieś z komedii grywanej w zapusty — zaledwie scena owa pozwala domyślać się, że Bogusławski miał pewną znajomość tego starego repertuaru scenicznego. Ale chyba on jeden<sup>27</sup>.

Pisarze wieku XIX tymczasem także obojętnie przeszli obok tekstów staropolskich. Jeden Felicjan Faleński, być może, przeniósł z nich do swych *Tańców śmierci*, wydanych w roku 1899, Pamfila, który występuje w intermedium obok Marchołta<sup>28</sup>.

Może nadzwyczajna rzadkość i niedostępność tych pierwszych prób naszego komediopisarstwa były przyczyną tego zapomnienia — domyśla się Badecki — miejmy nadzieję, że zbiorowe wydanie tych wartościowych zabytków staropolskiego komediopisarstwa spowoduje renesans pierwiastków rodzimych w polskiej komedii i że zrodzi się talent, który skorzysta z tych zapomnianych i nie wyzyskanych elementów.

Podkreślić jednak trzeba, że ten, od którego oczekujemy nawiązania do pięknych tradycji staropolskich, musi teksty nie tylko czytać, ale i oglądać je na scenie. Przy tej więc okazji można by wskazać na praktyczny użytek badań nad teatrem staropolskim: rzetelna wiedza o staropolskich urządzeniach scenicznych musi być przecież niemalą pomocą dla inscenizatora z prawdziwego zdarzenia. Tym większą, że nie tylko dramat, ale zawodowy nasz teatr

<sup>26</sup> J. Słowacki, *Balladyna*. Tragedia w 5 aktach. Dzieła wyd. [...] pod red. J. Krzyżanowskiego. Wrocław 1949. T. 6, Dramaty. Opracowała W. Leopoldowa, s. 185. Autorowi zwrócił na to uwagę Zygmunt Szweykowski.

<sup>27</sup> T. Mikulski, *Spojrzenie na dramat stanisławowski*. Scena Wroclawska. I. 1950, nr 3, s. 12.

<sup>28</sup> Pokrewieństwo Grabca z Szoltyssem wydaje się bardzo niepewne. Wiemy natomiast, że Słowackiemu bardzo podobało się inne opracowanie tego motywu, które widział na scenie: Ferdynanda Raimunda *Chłop milionowy*.

osiemnastowieczny nie rozwinął się harmonijnie z tradycji ludowych i przejmował budynki bądź dworskie (w Warszawie), bądź pojezuickie (w Poznaniu, w Bydgoszczy<sup>29</sup>, w Zamościu<sup>30</sup>, we Lwowie<sup>31</sup>). Trzeba więc odtwarzać sprawy gruntownie zapomniane.

Teatr polski dwudziestolecia międzywojennego sięgnął po część dramatycznego spadku staropolskiego. Leon Schiller wspominając swą współpracę z Redutą, notuje „inscenizacje misteriów ludowych (*Pastorałka, Pasja, Wielkanoc*), wykonane w ścisłej współpracy z zespołem przez Schillera, który uważał je za wstęp do późniejszych zmaganił się z zagadnieniami polskiego dramatu monumentalnego”<sup>32</sup>. Po grupę tekstów ludowych z tomu Badeckiego sięgnął chyba dopiero teatr lat ostatnich. W sezonie 1948/1949 wystawił Państwowy Teatr Śląski w Katowicach widowisko pt. *Przygody Albertusa*. Złożyły się na nie teksty w adaptacji i reżyserii Wandy Wróblewskiej<sup>33</sup>.

Już z okazji inscenizacji misteriów wzięto sprawę teatralnych tradycji staropolskich pod uwagę. Zarzut Bohdana Korzeniewskiego, według którego wystawiono jakoby w Reducie misterium wielkanocne na owej mitycznej scenie wielopiętrowej, był niesprawiedliwy<sup>34</sup>. Reduta wiedziała już o scenie symultanicznej i starała się do niej nawiązać. Katowicka inscenizacja komedii staropolskich nie zdradza łączności z opisywaną tu sceną współczesną, choć Bronisław Dąbrowski dowiódł u nas, jak piękne wyniki można uzyskać przy jej użyciu w opracowaniu Szekspirowskiego *Wieczoru Trzech Króli*.

<sup>29</sup> M. Laubert, *Studien zur Geschichte der Provinz Posen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*. Posen 1908, s. 144—145.

<sup>30</sup> S. Dąbrowski, *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskiem 1860—1880*. Lublin 1929, s. 330—331. Odb. z Pamiętnika Lubelskiego. T. 1.

<sup>31</sup> J. Fritz, *op. cit.*, s. 3.

<sup>32</sup> L. Schiller, *Z zagadnień repertuarowych*, Teatr, 1948, nr 1—2, s. 10.

<sup>33</sup> Por. *Wieczory Teatralne*, 1948/1949, nr 3, 4. W numerze 4 zamieszczono fotografię z przedstawienia. Trzeba się było zastrzec, że chodzi o teksty ludowe, bo komedię *Baryki* wystawili amatorzy w Krakowie w r. 1905, po czym wznowiono ją w Warszawie w sezonie 1907/1908, w Teatrze Wielkim, w reżyserii Władysława Szymanowskiego.

<sup>34</sup> B. Korzeniewski, *Zadania nauki o teatrze*. Materiały do Studiów i Dyskusji, 1951, nr 5, s. 290. Juliusz Osterwa, kierownik Reduty, w której Schiller inscenizował *Mikolaja z Wilkowiecka*, zwalczał fotografię w swym teatrze. Nie rozporządzamy więc zdjęciami z tego przedstawienia. Ocalały natomiast dwa egzemplarze reżyserskie ze szczegółowymi opisami dekoracji. Autor korzystał z tekstu przechowywanego przez inscenizatora.