

Kazimierz Budzyk

Komedia sowizdrzalska

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 43/3-4, 814-866

1952

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ BUDZYK

KOMEDIA SOWIZDRZAŁSKA

1

Warsztatowo dla pisarza najistotniejszą rzeczą jest wybór środków, których ma użyć dla przedstawienia rzeczywistości w dziele. W istocie chodzi o to, w jaki sposób ma być wykorzystana komunikatywna i obrazowa wartość języka: czy wszystkie jej walory zagarnie pisarz dla siebie, czy podzieli się nimi z postaciami, które powoła do życia, czy też wreszcie będzie tak wspaniałomyślny, że sam zrezygnuje z nich całkowicie na rzecz swych bohaterów. W zależności od takiej czy innej decyzji warsztatowej pisarza, dzieło przez niego tworzone włączy się do jednego z trzech układów literackich: do układu narracyjnego, przedstawiającego i do układu mieszanego, który w różnych stosunkach łączy narrację z przedstawianiem.

Starożytność wykształciła trzy określone gatunki literackie, z których dwa położyły główny nacisk na autorską narrację, dopuszczając niekiedy do głosu stworzone przez pisarza postacie, trzeci natomiast usamodzielniał postacie do tego stopnia, iż odebrał zupełnie głos autorowi. Gatunki te, to oczywiście liryka, epika i dramat. W dramacie zresztą na miejsce wyeliminowanej z utworu narracji stworzono dodatkowe środki wyrazu, te które niesie ze sobą teatr.

Średniowiecze było, jak wiadomo, okresem, w którym rola teatru skurczyła się do minimum, można nawet powiedzieć, że teatr taki, jak go pojmowała starożytność, przestał wtedy zupełnie istnieć. Nie stało się to, rzecz jasna, przypadkowo. W starożytności bowiem teatr był sztuką, która nie tylko wyniosła literaturę na najwyższe szczyty realizmu, ale też z natury swych pozaliterackich środków stawiała nieprzekraczalne bariery tendencjom antyrealistycznym. Taki był sens artystyczny oraz ideowy klasycznych trzech jedności: jedności miejsca, czasu i akcji. Rzecz musiała się odbywać tu, na

ziemi, w konkretnie określonych warunkach, przedstawiana w sztuce rzeczywistość musiała podlegać prawom obowiązującym realną rzeczywistość ziemską i konkretnie żyjących na świecie ludzi. Rygory te były oczywiście sprzeczne z ideologią średniowiecza, które pragnęło narzucić światu, jako obowiązujący model — sprawy zaziemskie. Spraw tych ani nie można było bezpośrednio pokazać w realnych warunkach zrozumiałych dla człowieka, ani też nie wolno ich było podporządkowywać prawom panującym na ziemi. Związane z teatrem starożytnym rygory były tak silne i konsekwentne, że można je było usunąć tylko razem z całą tą instytucją. Ich zmiana nie była wtedy jeszcze możliwa.

W związku z tą nową sytuacją, w jakiej znalazł się teatr w okresie średniowiecza, musiał ulec zmianie także i dramat, tj. ten gatunek literacki, który tradycyjnie był przenoszony na scenę. Nastąpiło właściwie całkowite rozbiecie gatunku dramatycznego. Całą falą wtargnęła doń relacja autorska jako wygodny instrument swobodnie kierowanej interpretacji ideologicznej, dramat przestał być utworem scenicznym — stał się „rozmową” kontrolowaną przy pomocy towarzyszącej jej natrętnie narracji. Pełne poszanowanie dla występujących postaci, zatem i pełną sceniczność zarezerwowało średniowiecze tylko dla postaci boskich. Tych już nie trzeba było kontrolować. To, co one powiedziały, z natury rzeczy musiało być święte. Upadkowi teatru świeckiego towarzyszy więc rozwój misterii odgrywanych w kościołach.

We wczesnym etapie rozwoju misteria były po prostu częścią nabożeństwa i niczym więcej. Odgrywane były w języku łacińskim w obecności ludu, który uczestniczył w nich biernie, co najwyżej jako swoisty chór wykonywający pieśni nabożne w języku narodowym.

Gdy misteria stały się nie tyle częścią, co raczej uzupełnieniem nabożeństwa, gdy w związku z tym aktorami misterii przestali być wyłącznie duchowni, a zostali nimi także i ludzie świeccy, z tą chwilą rozpoczął się napór treści realistycznych, przenoszonych do misterii przez ludowych wykonawców. Tendencja ta doprowadziła w końcu do wyrzucenia misterii z kościoła, gdyż treści świeckie, ludowe, na dłuższą metę nie dały się utrzymać w ramach nabożeństwa. W Polsce proces ten dojrzał dopiero na przełomie XVI i XVII wieku.

Ale obok tego swoistego terenu, na którym odbywała się uporczywa walka o realizm, istniał też drugi front tej samej walki. Tworzyły go wspomniane wyżej dialogi dramatyczne, w których śred-

niowiecze zredukowało sceniczność na rzecz natrętnej narracji. Pierwszym celem tej walki było przywrócenie dialogowi formy całkowicie dramatycznej, co oczywiście nie od razu doprowadziło do jego sceniczności. Widoczne osiągnięcia w tej walce obserwujemy już w *Rozmowie mistrza Polikarpa ze Śmiercią* z końca XV wieku. Utwór ten rozpoczyna się rodzajem inwokacji autora, łączącej elementy inwokacji epickiej oraz prologu scenicznego:

Gospodzinie wszechmogący,
Nade wszystko stworzenie większy,
Pomoż mi to działo służyć,
Bych je mógł pilnie wyłożyć
Ku twej fały rozmnożeniu,
Ku ludzkiemu polepszeniu!
Wszytey ludzie, posłuchajcie,
Okrutność śmirci poznajcie!¹

Podobieństwo do inwokacji epickiej jest uderzające, natomiast prośba o „nietesklive słuchanie” będzie później typowym zwrotem prologu wygłaszanego przez organizatora przedstawienia do widzów.

W dalszym ciągu mamy w tym utworze normalną narrację, w której autor z góry już określa swoje stanowisko, wygłasza bowiem „pochwałę” wszechmocy Śmierci. Tuż potem opowiada autor o szczególnym wydarzeniu, kiedy to mistrz Polikarp zapragnął ujrzeć Śmierć i co dalej się stało, gdy ona mu się ukazała. Relacja autorska kończy się zapowiedzią: „Śmierć do niego przemówiła:” — i tutaj następuje wpleciona jeszcze w narrację wypowiedź Śmierci, tak jakby była przytoczona w cudzysłowie, a nie wygłoszona bezpośrednio.

Dalej mamy już normalny dialog dramatyczny przegradzany nagłówkami w rodzaju *Mors dicit* czy *Magister respondit*. Charakterystyczne jednak jest to, że wskazówki reżyserskie weszły do tekstu głównego. Tak np. po nagłówku *Magister respondit* dodaje autor od siebie uwagę: „Mistrz przemówił wielmi skromnie:”. Na zakończenie zaś najbliższej wypowiedzi Śmierci autor pisze:

Wstał mistrz, jedwo lelejąc się,
Drżą mu nogi, przeleknął się².

Te dwa przytoczone przykłady są zresztą jedyne śladami przeciekania relacji odautorskiej do tekstu głównego, z którym

¹ *Średniowieczna poezja polska świecka*. Oprac. S. Vrtel-Wierczyński. Kraków 1923, s. 61. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 60.

² *Tamże*, s. 67.

one wiążą się choćby przez rymowanie i układ graficzny. Reszta utworu jest już zupełnie czystym dialogiem dramatycznym.

Jest rzeczą oczywistą, że utwór ten, jak też i wszystkie podobne, nie był przeznaczony na scenę i nie mógł być scenicznie wykonany, przynajmniej w pełnym jego tekście. Podstawowym bowiem warunkiem sceniczności utworu jest oddzielenie tekstu głównego, tj. wypowiedzi postaci, czyli tzw. „kwestii” od tekstu pobocznego, czyli od wskazówek reżyserskich i sytuacyjnych.

Ale i wtedy, gdy ten warunek został spełniony, zamierzona, a jeszcze bardziej realizowana sceniczność utworu dramatycznego niosła dalsze ograniczenia, od których autor się nie mógł uchylić. W gatunku epickim autor odwoływał się do wyobraźni widzów przedstawiając kolejne zmiany fabuły zarówno w zakresie miejsca, jak czasu. W teatrze klasycznym obowiązywała pod tym względem reguła naocznego, bezpośredniego dziania się akcji. Zasada jedności miejsca, czasu i akcji była nakazem całkowitego realizmu w warunkach scenicznych teatru starożytnego, który we wczesnym okresie nie znał zmiany dekoracji w stosunku do takiej tematyki, która mogła te warunki zaakceptować. Miarą sceniczności danego utworu dramatycznego było więc nie tylko, a raczej nie tyle zachowanie zasady jedności miejsca, czasu i akcji, co właśnie harmonijna zgodność tej zasady z przedstawioną w utworze fabułą. Ogólniej mówiąc, chodzi tu o zgodność fabuły z możliwościami jej realizacji na scenie. Te możliwości były, historycznie biorąc, zmienne, zatem kryteria sceniczności nie mogą być absolutyzowane, przeciwnie, muszą one się liczyć z określonym historycznie stopniem rozwoju środków technicznych stosowanych w teatrze.

Niektóre zasady są mimo to ogólnie obowiązujące. W utworze typu narracyjnego panuje większa niż w teatrze swoboda w zakresie konstruowania obrazów poetyckich. Znany jest przykład z *Pana Tadeusza* dotyczący białego bociana, którego barwa jest artystycznie całkowicie w utworze uzasadniona, jakkolwiek jest ona sprzeczna z rzeczywistością. Przykład taki mógłby się zresztą znaleźć i w utworze przeznaczonym na scenę. Chodzi jednak o to, że tego rodzaju artystyczna motywacja dwu różnych elementów fabuły może w utworze narracyjnym znaleźć się obok siebie, może też być ze sobą sprzeczna nie niszcząc obrazu poetyckiego, natomiast w pewnych wypadkach w teatrze jest to niemożliwe pod groźbą zniszczenia iluzji scenicznej. Tak np. z pewnością mało kogo razi to, że w *Balladynie* Goplana wynurza się z jeziora wśród

woni wiosennych i w blaskach wiosennego słońca — jest „pierwsza wiosna godzina”, a w parę chwil potem Chochlik uplecie wianek z kwiatu koniczyzny. W następnej scenie, której akcja dzieje się tego samego dnia, Wdowa z Aliną i Balladyną trudzą się żęciem zboża, potem siostry zbierają maliny. Każdy z tych obrazów jest poetycko całkiem uzasadniony. Goplany nie można sobie wyobrazić inaczej jak w technieniu pierwszej godziny wiosny, Chochlik musi przynieść wieniec królowej, cała intryga miłosna nie mogłaby się wreszcie rozwiązać bez jesieni i dzbanka malin. Ale nie bardziej niż to nie potwierdza znanego faktu, że Słowacki żadnego z tych dramatów nie widział na scenie, że — obiektywnie biorąc — nie liczył się z rygorami teatru, w którym motywacja poetycka obrazów nie może prowadzić podczas trwania tej samej sceny czy tego samego aktu do tak zasadniczej zmiany dekoracji. Rozszerzając tę fragmentaryczną obserwację przyjdzie stwierdzić, że w utworach dramatycznych świadomie przeznaczonych na scenę, a nie dla czytelników, musi obowiązywać zasada konsekwentnego utrzymania warunków scenicznych dla określonego miejsca czy okresu czasu.

Na sprawę sceniczności komedii sowizdrzalskiej będziemy zatem patrzyli: 1) od strony stosunku tekstu głównego do tekstu towarzyszącego, 2) z punktu widzenia zgodności fabuły z możliwościami jej realizacji na scenie i 3) od strony konsekwencji w przedstawieniu związanego z daną sytuacją miejsca i określonego czasu. Niezależnie od tego trzeba będzie również zastanowić się nad tym, jakie tradycje zastała scena sowizdrzalska, które z nich przedostały się do niej i w jaki sposób zostały one przetworzone. Dojdziemy zatem do rozważań z zakresu poetyki historycznej w stosunku do komedii sowizdrzalskiej i jej losów na scenie.

2

Ważnym elementem interesującej nas problematyki są obiektywne, określone historycznym stopniem rozwoju niektóre środki techniczne w teatrze, te zwłaszcza, które mają wpływ na sceniczne prowadzenie akcji.

Jak wiadomo, w teatrze klasycznym zasada trzech jedności, będąc konsekwencją wyboru pewnego tylko typu tematyki, początkowo miała swój odpowiednik w jednolitej, nie zmieniającej się scenie. Po stronie techniczno-teatralnej wyrażało się to w braku kurtyny, kulis i braku zmian dekoracji. Teatr nowoczesny odrzucił

starożytne kryteria doboru tematyki, wysuwając inną zupełnie koncepcję realizmu. Zamiast na jednym miejscu, w jednym czasie i przy pomocy jednej tylko akcji przedstawiać naoczne skutki tego, co się działo w ówczesnej rzeczywistości, zapragnął szerzej zaprezentować ją samą, rozwijając ją na wielu miejscach, w różnym czasie, zatem przy pomocy kilku akcji. Teatr posiada dzisiaj wszelkie techniczne udogodnienia dla realizacji swych celów. Kurtyna i zmieniane szybko dekoracje pozwalają na sceniczną realizację każdej zmiany miejsca i zasygnalizowanie upływu dowolnego czasu, scena obrotowa może nawet bez zachwiania realizmu scenicznego zmieniać miejsce akcji na oczach widzów.

Teatr sowizdrzalski nie miał do dyspozycji żadnego z tych środków, a równocześnie odrzucił starożytne pojmowanie realizmu i starożytne kryteria doboru tematyki. Komedia sowizdrzalska w Polsce doraźnie przedstawiała dziejącą się rzeczywistość i poddawała ją bezpośredniej ocenie widzów. Zawsze chciała przy tym zabawić widownię i to najczęściej było czym, co tylko mogło przyjść na myśl. Autorom tych sztuk nie było zatem wygodne liczenie się z jakimikolwiek ograniczeniami zarówno w stosunku do miejsca, jak czasu. Akcja, często rozmięta na drobne, zmieniała się jak w kalejdoskopie — epizod następował po epizodzie, rzadko kiedy mamy do czynienia z przemyślaną kompozycją całości.

Przy tym wszystkim środki techniczne teatru sowizdrzalskiego były bardziej niż skromne. Przedstawienia odbywały się na scenie zazwyczaj improwizowanej, gdzieś na podwórzu karczmny czy zajazdu albo też w szopie, w najlepszym wypadku w obszernej izbie. Nie było oczywiście ani kurtyny, ani dekoracji, co miało jedną wielką zaletę — nie trzeba było ich zmieniać. Szczegół to bardzo ważny, prowadzący do zupełnie innych rozwiązań scenicznych niż te, które stosował teatr starożytny. Zamiast jedności mamy wielość miejsca, zamiast stale tej samej dekoracji, mamy zmiany sytuacyjne z cdwołaniem się do plastycznej wyobraźni widzów, przy braku jakiegokolwiek dekoracji. Dla sztuk scenicznie bardziej skomplikowanych, o szybkiej i częstej zmianie miejsca, wykonywano schematyczne kulisy z płótna. Były one zawsze jednakowo usłużnym tłem, na którym bujna wyobraźnia widzów malowała coraz to nowe dekoracje w zależności od tego, co aktualnie na scenie się działo.

Największego udziału wyobraźni widzów żądał teatr sowizdrzalski chyba wtedy, gdy konstruował dwudzielną scenę równo-

czesną. „Konstruował” — jest to może wyrażenie zbyt obrazowe, w istocie bowiem nie robiono nic poza tym, że przez specjalne kierowanie akcją zmuszano widza, by uwierzył w rzecz niewiarygodną. W to mianowicie, że scena przedstawia nie jedno jakieś miejsce, lecz dwa przegrodzone czymś niedostrzegalnym dla widzów, a całkowicie realnie istniejącym dla aktorów.

Scenę równoczesną posiadał również teatr misteryjny, ale tam rzeczywiście musiała ona być pracowicie skonstruowana. Windakiewicz opisuje ją tak:

Istniała... naówczas scena nieruchoma o trzech kondygnacjach: przedniej — najniższej na piekło, średniej — najszerszej na ziemię i trzeciej — najwyższej na niebo, jak nas poucza rysunek, zachowany w rękopisie pasji francuskiej, wystawionej w Valenciennes, w Brabancji w r. 1547. Scena właściwa, a więc wyobrażająca ziemię, posiadała po bokach rozmaite przystawki — *locus paratus*, *locus deputatus*, a jak u nas mówiono, „przyprawne miejsca” — oznaczające miasta, pałace, sądy, więzienia, mieszkania, które z treści sztuki wynikały; w środku znajdowała się scena wspólna, kędy się lud gromadził i pochody przesuwały. Zazwyczaj wszystkie osoby, biorące udział w przedstawieniu, zasiadały już na początku gry na miejscach i dopiero stopniowo, gdy kolej na nie przyszła, wciągane bywały do akcji³.

Najprawdopodobniej w powiązaniu z tradycjami sceny misteryjnej istniała dwudzielna, również w układzie pionowym scena w teatrach epoki szekspirowskiej i przedszekspirowskiej w Anglii. Była to tzw. „scena górna” w kształcie balkonu, konieczna dla realizacji odpowiednich scen w sztukach Szekspira (np. wprowadzenie Hamleta przez ducha jego ojca na szczyt zwisającej nad morzem skały⁴).

Dwudzielność w rzucie poziomym równoczesnej sceny rybałtowskiej możemy odczytać choćby z następujących fragmentów *Szoltysa z kleką*:

KLECHA

Proszę przez omieszkania, mój łaskawy panie,
Ten to boski błźnierca niech przed wami stanie.

PAN

Chłopie, biegaj poń zaraz, niech tu wnet przybędzie,
Aby dał lepszą sprawę o swym sprosnyim błędzie.

CHŁOPIE

Matul, do pana biegaj, zaraz, czeka na cię.

³ S. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Kraków 1902, s. 75.

⁴ Por. M. Morozow, *Szekspir*. Warszawa 1950, s. 78.

SZOLTYS

Pan tam jako, pacholę? pytam. Nie gniewa się?

PAN

Owóż mamy niecnotę, lepiej prawo pójdzie,
Kiedy *reus* i *actor* przy swej sprawie będzie.

KLECHA

Coś się widzi, panie mój, niewielka to pycha,
Którą się pieczętuje ta szpotawa mucha...⁵

Chłopię „biegające” po Szoltysa i Szoltys szybko „biegnący” na wezwanie Pana, niczym nie przerwany dialog między Panem a Chłopcikiem, Chłopcikiem a Szoltyssem oraz Panem a Klechą, organiczna jednorazowość tej sceny -- wszystko to świadczy, że całość musiała być odegrana na jednej scenie, która wobec tego musiała być dwudzielna, równocześnie musiała przedstawiać dwa różne miejsca. W przeciwnym razie byłoby zupełnie niemożliwe sceniczne wykonanie dialogu Chłopcika z Szoltyssem.

Do tego samego wniosku prowadzi również następująca scena z drugiej części tej sztuki: mamy oto dialog Szoltysa z Klechą, który kończy się lekcją udzieloną Klesze przez Szoltysa, jak też ma on się posługiwać cepami, żeby zarabiać na życie wobec utraty zajęcia w szkole. Klecha zaś ma Szoltysowi udzielić rady, kto by mógł go podksztalić w łacinie, bo Szoltys z kolei podjął się prowadzenia szkoły. Klecha wskazuje Szoltysowi Doktora i sam wyłącza się z akcji, bo Szoltys poszedł we wskazanym kierunku. Końcowy fragment dialogu Klecha — Szoltys i początek rozmowy Szoltys — Doktor wygląda następująco:

KLECHA

Dziękując za poradę, nie mieszkajże sobie.
Onoć widzę doktora, posłuż ten tobie.

SZOLTYS

Witajże, panie koktorze.

DOKTOR

I ty miej się dobrze.

Pocóżes do mnie przyszedł, a co masz w tym worze?⁶

Z poprzedniej części dialogu Klecha — Szoltys wynika, że obaj rozmówcy mają się zbliżać do miejsca zamieszkania Doktora, podeszli w tym kierunku, robiąc parę kroków na scenie, i oto Klecha dostrzegł już Doktora znajdującego się prawdopodobnie przed swym

⁵ K. Badecki, *Polska komedia rybałtowska*. Lwów 1931, s. 112.

⁶ *Tamże*, s. 117.

domem czy na podwórzu obok domostwa. Słowa Doktora „pocóżś do mnie przyszedł” świadczą, że nie Doktor przyszedł do Szoltysa, nie on zatem wkroczył świeżo na scenę, lecz na odwrót, Szoltys przyszedł do niego, konkretnie — przeszedł on na drugą część sceny wyobrażającą miejsce znajdujące się obok jego domu. Należy sobie wyobrazić, że Doktor był na scenie od początku drugiego aktu do samego końca. Inaczej w ogóle nie byłaby możliwa realizacja sceniczna drugiej części utworu. Sprawa wygląda tak:

Zamiast rzeczywistej pomocy w łacinie Doktor oczywiście zakpił sobie z Szoltysa, co natychmiast podchwycił Chłopiec i „odprowadził” Szoltysa pędząc go przed sobą biczem. Akcja przeniosła się w ten sposób na drugą część sceny, Doktor tymczasem się zdrzemnął. Równocześnie Szoltys zorientował się, że sobie z niego zakpiono, na moment pojawił się wtedy oszukany przez niego Klecha (Szoltys uczył go bowiem młócić dzierzyskiem trzymając cepy za bijak), nastąpiło małe starcie, Szoltys uciekł ze sceny, Klecha zaś gdzieś sobie poszedł. Natychmiast potem na scenie znów pojawił się Szoltys ogarnięty pragnieniem zemsty na Doktorze. I tu ma on przyjść do śpiącego w krześle Doktora, i to śpiącego tak twardo, że nie odczuł nawet, gdy Szoltys napadając na niego wyrwał mu brodę. Przy tak wartko toczącej się akcji nie byłoby ani czasu, ani możliwości przygotowania sceny ze śpiącym Doktorem (skąd by on wziął się w tym stanie na scenie?), gdyby nie przyjąć dwudzielnie rozplanowanej sceny równoczesnej.

Jeszcze bardziej rzucający się w oczy dowód prowadzenia akcji na scenie dwudzielnej, równocześnie prezentującej się widzowi, znajdujemy w *Marancei*. Matiasz ma się żenić z Maraneją i prowadzić ją do ślubu. Mówi on do swej przyszłej żony słowa następujące:

Idźmy do księdza rychło i tak się czas skrócił,
Już miesiąc ciemne konie ku ziemi obrócił.
Rzeczy są pojednane, przystąpmy beśpiecznie;
Wiąż, księżo, co narychlej — lecz tylko nie wiecznie⁷.

Widać stąd wyraźnie, że pierwsze słowa tej kwestii wypowiedziane są w zupełnie innym miejscu niż słowa ostatnie. Fakt, że mimo to wypowiedziane są one jednym ciągiem i w tym samym czasie, można sobie wyjaśnić tylko tym, że były one przedzielone nie przestrzenią realnie istniejącą, lecz po prostu szerokością sceny.

⁷ *Tamże*, s. 491.

Spojrzenie od tej strony na cały akt, do którego należy zacytowana kwestia, przynosi nowe obserwacje. Przekonywamy się bowiem, że na scenie równoczesnej przedstawiono nie tylko kolejnie po sobie następujące etapy tej samej akcji, ale też dwie różne, nie związane z sobą bezpośrednio, zatem i mogące rzeczywiście odbywać się równocześnie akcje. Chodzi tu o czwarty akt *Maraneji*. Rozpoczyna się on rozmową Matiasz — Chłopię, potem mamy dialog Pan — Matiasz, w trzeciej scenie natomiast przenosimy się na plebanię i słuchamy rozmowy Księdza z Litwinem. Rozwiązanie sceniczne było oczywiście o wiele prostsze: oto od samego początku są w tym akcie czynne dwie równoczesne sceny. Po jednej stronie sceny rzecz się dzieje przed domem Pana, po drugiej stronie oglądamy plebanię i obecnego tam cały czas Księdza. Gdy Pan i Matiasz odeszli ze swojego kąta sceny, na drugiej stronie obserwujemy nadejście Litwina do plebanii. Po złożeniu protestu na ręce Księdza w związku z mającym się odbyć małżeństwem Matiasza z Maraneją, Litwin przeszedł na drugą część sceny, gdzie spotkał nadechodzących oblubieńców. Wywiązała się sprzeczka zakończona ugodą, po której Matiasz wygłosił właśnie przytoczoną wyżej kwestię, z której nieodparcie wynika, że zaczął ją w jednym kącie sceny, a skończył w drugim już w obecności Księdza, który najwidoczniej od samego początku tam statystował. Akt ten kończy się sceną zawarcia małżeństwa.

Wobec braku szczegółowych wskazówek reżyserskich, nie zawsze możemy sobie odtworzyć scenerię przedstawień sowizdrzałskich w punkcie obecnie nas interesującym. Nie zawsze wiemy po prostu, czy dla zmiany miejsca potrzebnej dla biegu akcji aktor lub aktorka przechodzili na drugą część sceny, czy też wychodzili ze sceny po to, by na nią wejść z innego kierunku, osiągając w ten sposób pożądaną zmianę miejsca.

W *Szkolnej mizerii* mamy np. taką wskazówkę reżyserską: „Tu wędrując albo przechodząc się, po rozstaniu mówić będą”⁸. W poprzedniej scenie znajdowaliśmy się jeszcze w podkrakowskiej wiosce, w Czaplach, teraz zaś Kantor i Klecha udają się do Krakowa. „Przechodząc się” po scenie pokonywają oni dzielące ich od miasta kilometry. W trakcie prowadzonego równocześnie dialogu Klecha w pewnej chwili powiada:

⁸ *Tamże*, s. 553.

KLECHA

Jużci tu blisko Kraków, pytać się będziemy

O tego Albertusa, aża go znajdziemy.

Tu przychodząc do św. Floriana szkoły, mówić będą.

KANTOR

*Bonus vesper, waszmości!*⁹

Z przytoczonego tekstu nie możemy z całą pewnością odczytać, czy „przechadzanie się” po scenie Klechy i Kantora, tj. ich wielokilometrowa wędrówka do Krakowa skończyła się przejściem na drugą stronę sceny, w okolice szkoły św. Floriana, czy też może wyszli oni na chwilę, żeby wejść z powrotem od drugiej strony, a tymczasem na scenie pojawilby się ów Student, który będzie ich witał w Krakowie.

Swobodne wychodzenie i wchodzenie na scenę było możliwe właściwie dopiero przy zastosowaniu kulis, między którymi aktorzy mogli owe przejścia odbywać. Pewne zupełnie informacje o ustawieniu kulis na scenie sowizdrzalskiej mamy jedynie w stosunku do szlacheckiego teatru dworskiego. Należy raczej wątpić, żeby tego rodzaju udogodnienie techniczne było szeroko stosowane w teatrze wystawiającym swe sztuki w karczmach, zajazdach czy szopach. Sprawa ta jest właściwie zupełnie nieznana. Informacje zaś, które mam na myśli, pochodzą z tekstu *Dziwosłęba dworskiego*, którego bliższe przeznaczenie określa czterowiersz umieszczony w tytule:

Dziwosłęb tym to książkom imię dano,

By przy tej sprawie dziewczkę zrękowano.

A jeszcze lepiej, za mąż ją dać radzi,

Przy tej rozmownej zarazem czeladzi¹⁰.

W *Dziwosłębie dworskim* mamy aż sześć konkretnych wzmianek dotyczących kulis. Są to jedne z niewielu tego rodzaju informacji w całym, blisko 700-stronicowym tomie Badeckiego *Polska komedia rybałtowska*. Warto je może *in extenso* przytoczyć:

Tu sobie dawszy ręce wnidą za zasłonę śpiewając.

A tymczasem chłopięta mają za zasłoną karty grać i za łeb chodzić.

GEMBA przez zaponę (jest to rzadki w komedii sowizdrzalskiej „głos zza sceny”)¹¹.

⁹ *Tamże*, s. 554.

¹⁰ *Tamże*, s. 355.

¹¹ *Tamże*, s. 376. Podobną sytuację mamy też w *Mięsopuście abo tragicomœdii* z r. 1622, s. 412.

Skoczą do siebie, pobijają się, wyjadają na sobie za zaponę drugimi dziurami, znowu wnikają.

Tu odwiódł z sobą Pamphila za zasłonę, diabli z Śmiercią zostaną.

Tu wszyscy odejdą za zasłonę i, zjednawszy się, pójdą precz, śpiewając¹².

Przytoczone wzmianki wskazują wyraźnie, że chodzi tu nie o dekoracje, lecz o same tylko kulisy, które mają ułatwić sceniczne rozwiązywanie zmian miejsca. Obok „zasłony” tylnej musiały też być „zasłony” boczne, ustawiane równolegle do widowni lub pod niewielkim do niej kątem, żeby między nimi można się było swobodnie poruszać. Wedle informacji pochodzącej z połowy XVIII wieku, kulisy służyły w teatrze jezuickim również jako dekoracje. Były zatem malowane, miały kształt czworobocznych wysokich blejtramów na osiach, były więc obrotowe i przedstawiały rozmaite dekoracje stosownie do danej sztuki. Między blejtramami były oczywiście odstępy umożliwiające wejście aktorów na scenę¹³.

Obok wymienionych elementów technicznych scenerii komedia sowizdrzalska korzystała, wyjątkowo zresztą, z pewnych chwytów, które wykształcił teatr starożytny oraz teatr misteryjny. Mam na myśli chóry oraz intermedia, które oprócz zasadniczej swej funkcji w teatrze spełniały również techniczną zupełnie rolę dzisiejszej kurtyny: przerywały mianowicie akcję dzieląc ją na odpowiednie części, wypełniały sobą czas, jaki powinien upłynąć między poszczególnymi częściami akcji. Komedia sowizdrzalska przedstawiała zazwyczaj bezpośrednio następujące po sobie wydarzenia. W większości wypadków nie było zatem potrzeby wprowadzania chórów czy intermediów, gdyż w istocie nie było żadnych większych odstępów czasu między poszczególnymi częściami akcji. W teatrze rybałtowskim dwukrotnie spotykamy zastosowanie chórów: w *Komedii rybałtowskiej nowej* i w *Szkolnej mizerii*; intermedia natomiast wprowadzono raz tylko jedyny — w komedii Piotra Baryki *Z chłopaka król*.

3

Głównym zadaniem obecnego studium jest analiza komedii sowizdrzalskiej jako gatunku scenopisarstwa polskiego. Jest to więc studium z zakresu poetyki historycznej, świadomie ograniczone tutaj do utworów dramatycznych rozpatrywanych z punktu

¹² *Tamże*, s. 360, 362, 376, 382, 383, 385.

¹³ Por. S. Windakiewicz, *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*. Kraków 1922, s. 8.

widzenia ich stosunku do sceny. Tego rodzaju analiza byłaby jednak niepełna, gdyby nie zapytać wpierw o zasadnicze rozwarstwienie tych utworów na grupy pochodzące z różnych kręgów scenicznych. Jest to sprawa wymagająca właściwie osobnego studium, toteż tutaj wstępnie ją tylko zarysuję.

Czytelnika tej pracy musiała zastanowić wyrażona w tytule, a przygodnie i w tekście, próba odejścia od tradycyjnie ustalonego terminu komedia rybałtowska. W tytule tej pracy wcale nie przypadkowo mówi się o komedii sowizdrzalskiej. Podkreślałam w ten sposób raczej środki wyrazu i ogólny charakter tego gatunku, a uchylałam się od konkretnego przydzielenia należących tu utworów do kręgu rybałtowskiego. Krąg rybałtowski bowiem związany jest z ideologią plebejską i z taką samą, również bezsprzecznie plebejską grupą pisarzy, aktorów i widzów. Teatr sowizdrzalski jest natomiast zjawiskiem ogólniejszym. Szeroką falą wtargnął on na scenę szkolną, głównie jezuicką, mocno usadowił się również w dworku szlacheckim, wydając komedię dworską. Tak więc w ramach gatunku komedii sowizdrzalskiej trzeba wyróżnić co najmniej trzy kręgi: rybałtowski, jezuicki i dworski.

Jezuickiego kręgu komedii sowizdrzalskiej nie wyczerpują, rzecz jasna, te tylko utwory, które stamtąd przeniesione zostały do zbioru Badeckiego. Dzieje komedii sowizdrzalskiej na scenie jezuickiej to przede wszystkim historia jezuickiej sceny intermedialnej. Znowu jest to osobny i sam w sobie zbyt obszerny temat, żeby go tutaj przygodnie poruszać. Dlatego też rozpatrzę tylko te utwory, które Badecki włączył do *Polskiej komedii rybałtowskiej* wbrew danym przydzielającym je do kręgu jezuickiego.

Wymienimy od razu tytuły. Należą tu: *Szoltys z klechą* z r. 1598 i *Komedia o Wawrzku do szkoły i ze szkoły*, która ukazała się w r. 1612. Na jakiej podstawie opiera się ta ich kwalifikacja?

Jezuicka proveniencja *Szoltysa z klechą* nie jest problemem nowym. Zwrócił na nią uwagę Brückner akurat pięćdziesiąt lat temu w recenzji ze znanej książki Windakiewicza *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Badecki w swej bibliografii literatury mieszczańskiej odnotował opinię Brücknera pisząc, że jego zdaniem „Windakiewicz niesłusznie zaliczył broszurę tę [*Szoltysa z klechą*] do rybałtowskiego, ludowego repertuaru, gdy tymczasem jest to najzwyczajniejsze szkolne (jezuickie) intermedium”¹⁴. Wydając swoją *Polską komedię rybał-*

¹⁴ K. Badecki, *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku*. Lwów 1925, s. 401.

towską Badecki zajął stanowisko sprzeczne z opinią Brücknera twierdząc, że proveniencję jezuicką ma tylko dołączone do drugiego wydania tej broszury intermedium. Sam *Szoltys z kleką* natomiast jest, zdaniem Badeckiego, „typowo rybałtowską dwuaktówką”. Przyjrzyjmy się dokumentacji cytowanej przez obydwu badaczy.

Tytuł drugiego wydania omawianej broszury brzmi tak: *Szoltys z kleką. Do którego jest przydane Intermedium temuż podobne*. Z odpisu Żegoty Paulego wiemy, że istniał egzemplarz tego wydania opatrzony następującą notatką rękopiśmienną:

Hoc Intermedium est exhibitum Pultoviae Anno 1590, compositum a R. P. Sebastiano Skarga S. J. et ad me eodem anno missum a sanctiss[im]ae memoriae Stanislae Jasicki, qui eodem anno obiit Bransbergae — et nunc forte per eundem R. Patrem editum vel ab aliquo alio¹⁵.

Rzeczywiście w notatce tej mowa jest o przydanym intermedium, a nie o samym *Szoltysie z kleką*. Niemniej trzeba uznać intuicję Brücknera za słuszną, gdyż — wbrew opinii Badeckiego — *Szoltys z kleką* w najmniejszym nawet stopniu nie może uchodzić za „typowo rybałtowską dwuaktówkę”. Zanim spróbuję wykazać dlaczego, chciałbym zwrócić uwagę, że w samej notatce zacytowanej przez Badeckiego za Paulim — pośrednio, ale jednak jest mowa także i o *Szoltysie z kleką*. Autor notatki pisze, że obecnie, tj. w r. 1616, przydane intermedium zostało wydane przez tegoż Sebastiana Skargę lub przez kogoś innego.¹⁶ Oczywiście — tak bowiem trzeba tę notatkę rozumieć — przez kogoś innego z grona przewielebnych ojców czy też na zlecenie któregoś z jezuitów pultuskich. Nie mogła wchodzić w rachubę sugestia, że *Szoltysa* łącznie z owym *Intermedium* wydał albo *reverendissimus pater* Sebastian Skarga, albo też... któryś z rybałtów podkrakowskich. Tak, jakbyśmy dziś powiedzieli, że jakąś broszurę wydała albo Redakcja Rycerza Niepokalanej, albo też... Redakcja Trybuny Ludu. Samo sformułowanie takiej ewentualności musi budzić poważną wątpliwość. Toteż świadectwo nieznanego jezuitę zawarte w cytowanej notatce trzeba traktować łącznie: zarówno dla *Intermedium*, jak i w stosunku do tekstu *Szoltysa*.

A teraz dlaczego *Szoltysa z kleką* nie mógł wydać żaden pisarz rybałtowski? Przypomnijmy sobie *Komedie rybałtowską nową*, współczesną omawianemu wznowieniu *Szoltysa*. Rybałtów przedstawionych w tej sztuce łączy tak żywiołowa solidarność z chłopem, że

¹⁵ Tamże, s. 399.

wszyscy oni natychmiast opowiadają się po jego stronie, gdy tylko pojawi się jakieś niebezpieczeństwo. Na widok nadjeżdżającego Konfederata Magister powiada:

Nie bój się, gospodarzu, jest nas czterej w szkole,
Możemy też z swą rotą wyciągnąć na pole.
Sam dzwonnik, co rozumiesz, taki jest chłop tęgi,
Że ujawszy rękoma owe wielkie księgi,
Na pulpit je porzuci, jakby nie nie dźwigał,
Drugi by się, już mi wierz, na tę pracę zdrygał.
Także też i Albertus, serdeczny chłop prawie,
Ten wiele dokazował w Plebańskiej wyprawie.
Nieprzyjaciele walił kieścieniem, kopiją,
Ci dwaj, serca mężnego, siła ich pobija¹⁶.

Jakże inaczej kształtuje się sytuacja w *Szołtysie*! Oto fragment dialogu Klechy z Szołtysem:

SZOŁTYS
Pomóżci Bóg, ksze klecha, jako sie miewacie,
Tak sie późno przechodząc, o czymże dumacie?
KLECHA
Albom to ja twój klecha, ty chłopie mierziony;
Mówże trochę przystojniej, chceszli być uczczony.
SZOŁTYS
Nie miej za złe, panku mój, żem cię tak przywitał,
Parsonęć twą dawno znam, przezwiskam nie pytał...
KLECHA
A długóż będę cierpiał te szyderstwa chłopskie?
Wstrząsnąwszy cię za włosy, obrócić cię w dworskie.
SZOŁTYS
Daj pokój, panuchniku, nie bij sługi swego,
Jak cię mam zwać na potym, naucz mię prostego¹⁷.

W tej sztuce również pojawia się szlachcic, ale Klecha nie występuje wtedy jako obrońca chłopca, wręcz przeciwnie, staje się jego denuncjatorem. Znowu bardzo ciekawą jest rzeczą, o co Klecha chłopca oskarża:

Ba, więc go kat, zda mi się, żeć jest heretykiem,
Jako tu trochę przed tym bluźnił swym językiem¹⁸.

Ani chybi, słowa te musiał Klesze podszeptać *reverendissimus pater*, Sebastian Skarga. A jeśli nie on, to inny jakiś braciszek.

¹⁶ K. Badecki, *Polska komedia rybaltowska*. Lwów 1931, s. 254—255.

¹⁷ *Tamże*, s. 109—110.

¹⁸ *Tamże*, s. 112.

Z opresji przedstawionej w komedii chłop wychodzi ośmieszony i upokorzony. Pod koniec autor zmusza go nawet do wygłaszania sprzecznych z jego interesem poglądów, czego z pewnością nie zrobiłby żaden z typowych rybaltów:

Otóż masz, coć sie chciało, szoltysie mizerny;
Szkolę nieukiem rządzić kłopot jest bezmierny.
Ja radzę każdemu, choć sie nie k myśli dzieje,
Lub szczęście krzywo patrzy lub sie też i śmieje,
Przedsię sie trzymaj swego. Dać Bóg, jeśli dać ma,
Nie pomogą i cepy, gdy dać wolej nie ma¹⁹.

Nie może ulegać żadnej wątpliwości jezuicka proveniencja tego rodzaju ideologii. Trzeba też stwierdzić, że ideologia ta jest jak najbardziej obca poglądom społecznym głoszonym przez typowych rybaltów.

Bardzo podobnie wyglądają te sprawy w *Komedii o Wawrzku do szkoły i ze szkoły*. Stosunek Bakalarza do chłopów mało co się różni od zachowania się szlachejcy wobec pańszczyźnianych chłopów. Bakalarz jest otoczony sługami jak szlachejczyń druzyną przyboczną, może on chłopów bezkarnie pobić, chłop wychodzi z opresji upokorzony. Według wiadomości z drugiej ręki, analogiczne intermedium grane było w r. 1579 na tej samej scenie pułtuskiej u jezuitów, co owo przydane do *Szoltysa* intermedium Sebastiana Skargi. Podobnej treści intermedium wystawiane było w końcu XVI w. także i na scenie teatru ludowego, jednakże tendencja ideologiczna była w nim zupełnie inna niż w *Komedii o Wawrzku*.

Zarówno związek ze sceną jezuicką, jak i kierunek ideologii pozwala zaliczyć *Komedie o Wawrzku* do grupy utworów pochodzących z kręgu jezuickiego, na równi z *Szoltysem*, który poza tym posiada bezpośrednią dokumentację swojej proveniencji w postaci omawianej notatki na egzemplarzu wydania z r. 1616.

O wiele prościej przedstawia się sprawa komedii sowizdrzalskich grywanych w dworach szlacheckich. Dwie z nich wręcz chwala się tym na kartach tytułowych: *Dziwostąb dworski miesopustny ucieszny* oraz *Z chłopów król, komedia dworska*. Baryka odsłania nawet okoliczności, w jakich powstało jego dzieło. W dedykacji „Wielce Mościwemu Panu Jego Mei P. A. Ł. Dobrodziejowi swemu” pisze autor następujące słowa:

¹⁹ *Tamże*, s. 121.

Po wiecznosławnym akcie koronacji cnego
 Władysława Zygmunta, monarchy polskiego,
 Co sie mi z woli twojej naonczas skleciło,
 A od twych sług na twoim dworze wyprawilo,
 I na coś ty sam patrzył z sąsiady milemi,
 I czegoś sam rad słuchał z gośćmi chętliwemi —
 To sie znowu zaś tobie na piśmie przynosi...²⁰

Komodie sowizdrzalskie były więc przez co znaczniejszych panów szlachtę zamawiane u czepiających się ich klamki i zawsze usługowych literatów mieszczańskich — tych, co już zerwali ze swymi plebejskimi kolegami po piórze. Wzorów tego rodzaju niby mecenasostwa dostarczał dwór królewski lub magnacki. Pamiętamy przecież, że tą drogą weszła na scenę Jana Kochanowskiego *Odprawa posłów greckich*.

Na temat wydarzenia zbliżonego do sytuacji Piotra Baryki krążyła w pierwszej połowie XVII wieku dowcipna anegdota, zanotowana w zbiorze wydanym w r. 1650 pt. *Co nowego*. Warto ją tutaj przytoczyć, gdyż charakteryzuje ona okoliczności, w jakich powstawały komedie dworskie:

Pan Gomoliński mając na dworze swoim sługę, który był i żakiem, i dworzaninem dobrym, prosił go, aby na mięsopust co ucieśznego, to jest komedyjkę jaką wyprawil. 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 najspodobniejszych przybrawszy, jednego uczynił aniołem, drugiego diabłem, a sam został dworzaninem. Kiedy miało przyjść do sprawy, spodziewając się czego dobrego i miejsce im dali, i milczenie (z wielką chęcią słuchania) uczynili. Gdy tedy persons stanęły, tak komedyją poczęły: „Ja, jak wszyscy widzicie, jestem anioł z nieba, więc mię całować młodym w co innego 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 podobala, poszedł z nią w taniec, a komedyjej uczynił koniec²¹.

Oprócz *Dziwostęba dworskiego* i komedii dworskiej *Z chłopu król* zamówieniu, sformułowanemu przez pana Gomolińskiego pod adresem żaka-dworzanina, doskonale odpowiadałby jeszcze *Mięsopust abo tragicocomaedia na dni mięsopustne* oraz *Maraneja*. Tego

²⁰ *Tamże*, s. 586.

²¹ *Co nowego*. Kraków 1903, s. 81–82. Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 48.

typu komedie powstałe w kręgu dworskim mogły zresztą rozchodzić się szerzej. Autor *Mięsopustu* wręcz nawet na karcie tytułowej oświadcza, że przynosi *tragicocomaedię* „nowo dla stanów rozmaitych zabawy podaną”.

Najtrudniej określić w sposób jednolity te komedie sowizdrzałskie, które należą do kręgu rybałtowskiego. Trudność wynika nie tyle z braku bezpośrednich przekazów, których rzeczywiście nie mamy, co stąd, że brać rybałtowska nie stanowiła społeczności o jednorodnym obliczu ideologicznym. Pisarzy bezkompromisowo plebejskich było raczej niewielu. Większość oscylowała między wszystkimi możliwymi biegunami, wypowiadając krytykę rzeczywistości z różnych, nieraz sprzecznych z sobą pozycji. Plebejską ideologię wyrażają bezspornie, choć mniej lub więcej konsekwentnie następujące komedie, które rzeczywiście zasługują na nazwę komedii rybałtowskich: *Potkanie Jannasa*, *Synod klechów podgórskich*, *Peregrynacja dziadowska*, *Komedia rybałtowska nowa*, *Niepospolite ruszenie abo gęsia wojna*, *Rybałt stary wędrowny*, *Szkołna miseria*, *Colloquium Janasa Knutla*, *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze aniżeli z Bachusem i z Wenerą*.

Pozostałe komedie zamieszczone w zbiorze Badeckiego można by zaliczyć do kręgu rybałtowskiego chyba raczej metodą eliminacji. Najprawdopodobniej nie należą one ani do kręgu jezuickiego, ani dworskiego. Spora jest gromadka tych niezupełnie określonych utworów: *Wyprawa plebańska*, *Albertus z wojny*, *Wyprawa żydowska*, *Wyprawa ministra do Inflant*, *Walna wyprawa do Wołoch*, *Zwroćenie Matiasza z Podola*. Bliższa analiza albo pozostawi je na prawym skrzydle grupy komedii rybałtowskich, albo też stworzy nową grupę utworów, którą można by zaliczyć do kręgu kleszego.

4

Badecki wydając *Polską komedię rybałtowską* dokonał podstawowej pracy zbieracko-edytorskiej, nie siląc się zupełnie na dokonanie wstępnych chociażby rozróżnień. Autor nie zapytał nawet, czy zgromadzone przez niego utwory rzeczywiście są komediami przeznaczonymi na scenę, czy nawet wręcz wystawianymi. Jedy-
nym kryterium doboru zbieranego materiału stała się całkiem zewnętrzna cecha przerywania tekstu utworu nagłówkami w kształcie nazwisk czy imion, cecha stwarzająca pozory dramatyczności czy nawet sceniczności. Konkretnie zastosowanie tego rodzaju kry-

terium powinno by do tomu *Polskiej komedii rybałtowskiej* włączyć dodatkowo *Nędzę z Biedą* pomieszczoną przez autora w tomie *Polskiej satyry mieszczańskiej* opublikowanej już po wojnie, ale znanej autorowi i wcześniej.

Dużą korzyścią płynącą z mechanicznego zastosowania czysto zewnętrznego kryterium „komedii rybałtowskiej” było zgromadzenie na jednym miejscu wszystkich tekstów literackich podejrzanych o to, że mogłyby one do tego gatunku należeć. W związku z tym otrzymaliśmy cały materiał pozwalający śledzić stopień nasycenia utworów elementami dramatycznymi i scenicznymi, potrafimy w ten sposób uchwycić cechy pogranicza literacko-scenicznego, możemy obserwować walkę z tradycją, która stwarzała przeszkody w osiągnięciu pełnego realizmu scenicznego i w ogóle artystycznego. Widzieliśmy na wstępie, że rozbięcie gatunku dramatycznego i unicestwienie teatru starożytnego było w średniowieczu wynikiem odejścia od realizmu na rzecz pozyskania pełnej swobody doraźnej interpretacji i oceny o wiele łatwiejszej w relacji odautorskiej. Przewycięzanie tej tradycji w komedii sowizdrzalskiej będzie, na odwrót, dowodem zwycięskiej walki o realizm, walki o prawo bezpośredniego ukazania rzeczywistości, która w tamtych warunkach przemawiała o wiele silniej niż jakakolwiek jej interpretacja. W ten sposób walka o sceniczność komedii sowizdrzalskiej stała się ideologiczną walką o inną niż dotychczas treść życia, o postępowy kierunek społecznego rozwoju.

Wśród komedii sowizdrzalskich znajdziemy utwory, które pochodzą z kręgu ideologicznego mającego bezpośrednio niewiele wspólnego z postępem. W sensie artystycznym jednakże będą one przejawiały znamiona postępu wszędzie tam, gdzie uczestniczą w rozbudowywaniu i utrwalaniu realistycznej metody twórczej. Niezależnie bowiem od aktualnych tendencji ideowych sprzyjają one obiektywnie bardziej przekonywającemu wyrażeniu tych treści, które niesie ze sobą samo życie. Ułatwiają one poza tym zadanie tych pisarzy, których ideologia zgodna jest z tendencjami rozwojowymi postępu.

Przywrócenie sceniczności utworom dramatycznym należącym do gatunku komedii sowizdrzalskiej wymagało przede wszystkim stanowczego wyrzucenia narratora z tekstu głównego. Średniowiecze wprowadziło go tam po to, by ograniczał on realną wymowę przedstawionej rzeczywistości, by narzucił jej od razu pożądaną interpretację. Tę samą rolę będzie on pełnił np. w *Wyprawie żydow-*

skiej na wojnę pochodzącej z 1606 roku i należącej do serii tzw. *Albertusów*. Spójrzmy na szczegóły:

Rzecz całą rozpoczyna relacja odautorska:

Żydowie z sobą o to radzili
Jako by sławy swej poprawili,
Mówiąc: Zaniechajmy, bracia, tego,
Liffy i też handlu wszelakiego²².

W dalszym ciągu relacja ta cofa się pod naporem przedstawianej rzeczywistości. Przechodzi ona mianowicie w wypowiedź wprawdzie jeszcze anonimową, ale już w pierwszej osobie liczby mnogiej, potem liczba mnoga zmienia się na pojedynczą, ciągle jeszcze z zachowaniem anonimowości, aż w końcu dojdzie nareszcie do głosu określona osoba:

A tak ja, Boruchaj, w tym wam radzę:
Udajmy się na sprawy rycerskie,
Miejmy między sobą ludzie żołnierskie²³.

Tak będzie już do końca tej niby-narracji, niby-kwestii wygłoszonej przez Boruchaja.

Następną „kwestię” wygłasza Szmoil w imieniu Pospólstwa, ale jeszcze z natrętną pomocą relacji odautorskiej. Wygląda to tak:

POSPÓLSTWO

Szmoil z pospólstwa tak odpowiada:
Mnie się podoba Boruchowa rada.
Wszakże między nami snadna zgoda
To hetman, u kogo wielka broda²⁴.

Autor pozwolił Szmoilowi powiedzieć do końca wszystko, co miał do powiedzenia, ale nie mógł powstrzymać się na zakończenie od zaakcentowania własnego udziału w przedstawianej scenie. Udzielił sobie mianowicie głosu dla podsumowania powstałej sytuacji:

Na to wojsko wszystko pozwoliło,
Co Szmol powiedział, było im miło.
Morduchaja hetmanem obrali,
I buławę mu w ręce oddali²⁵.

²² K. Badecki, *op. cit.*, s. 127.

²³ *Tamże*, s. 128.

²⁴ *Tamże*, s. 128.

²⁵ *Tamże*, s. 129.

To samo zjawisko obserwujemy w dalszym ciągu utworu. Wpierw pozwolił autor mówić swobodnie swym bohaterom — mamy trzy dłuższe „kwestie” Morduchaja i Szmola — ale potem zdecydowanie, do samego już końca odebrał głos postaciom, żeby osobiście przedstawić dalszy ciąg akcji. Dłuższą swoją wypowiedź opatrzył autor następującymi nagłówkami: *Wyjazd żydowski w drogę, Hultajstwo im zabiegło drogę, Hultaje Żydów pogromili, Żydowie sie nazad wracają*.

Jest rzeczą charakterystyczną, że jedyna w pełni realistyczna wypowiedź, jaką w tym utworze mamy, pojawiła się nie w relacji odautorskiej, lecz w „kwestii” hetmana żydowskiego, Morduchaja. Mówi on m. in. tak:

W Krakowie nam nie trzeba długo bawić,
Gdy zechcem, możemy prędko wyprawić.
Mamy rynsztunek w sklepach wszelaki,
Siodła, pałasze, zbroje, szyszaki,
Uzdy, czapragi i rzędy srebrne,
Wszystkie rzeczy na wojnę potrzebne...
Bo nam ślachta to wszystko oddali,
A sami sie do handlu udali.
Do gumna nie najrzy, do stodoły,
Żołnierska precz, woli kupezyć woły.
Szczycą sie ślacheckimi prawami,
Lokciem nie mierz, lepiej stawami.
Ślachectwo traci, kto kwartą szynkuje,
Lepiej beczką, więcej utarguje.
Kupcy nie wiedzą, co mają czynić
Przed ślachtą; nie wiem, kogo w tym winić.
Cła królewskie zatym poginęły,
Że ślachta sami handlów sie jeli.
Rycerskie zabawy porzucili,
Nam, Izraelczykom, to zlecili²⁶.

Przedstawiony wyżej udział relacji odautorskiej w tekście głównym utworu, który częściowo jest przecież utworem dramatycznym, świadczy, że pisarz był tu jeszcze pod bardzo dużym wpływem antydramatycznych i antysceniczych tendencji literatury średniowiecznej. W istocie utwór ten redukuje dramatyczność w stopniu jeszcze większym niż średniowieczna *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*.

W innych komediach sowizdrzalskich nie dostrzeżemy już tak silnego ciężenia tradycji antyrealistycznych. Natrętnie towarzysząca

²⁶ *Tamże*, s. 131.

wypowiedziom postaci narracja na ogół na tym etapie została już konsekwentnie odrzucona. Walka o realizm stała się walką o sceniczną komedii. Podporządkowanie się rygorom sceny było bowiem uznaniem praw zbliżonych do tych, którym podlega realna rzeczywistość ziemską. Wprawdzie była to również zgoda na ograniczenia związane z małymi możliwościami ówczesnej sceny, ale równocześnie prowadziło to do wyeliminowania retoryki, do pogłębienia charakterystyki postaci, ukazania konfliktu, zmuszało też do bardziej konsekwentnego przestrzegania motywacji realistycznej, kontrolowanej publicznie przez widzów.

W związku z tym wszystkim rzeczą bardzo istotną będzie wskazać, jak przedstawia się konkretnie sceniczną komedii sowizdrzałskiej. Które mianowicie utwory nie są jeszcze pisane na scenę, a które już są, prócz tego zaś, czy i w jakim stopniu utwory, nie pisane na scenę, potrafiły zebrać doświadczenia służące rozwojowi realizmu we właściwej już komedii sowizdrzałskiej.

5

Rozpoczynająca długą serię komedii sowizdrzałskich *Wyprawa plebańska* z r. 1590 jest utworem, w którym swoście załamują się tendencje realistyczne z antyscenicznymi tradycjami dialogów dramatycznych epoki wcześniejszej. Na dobro realizmu dramatycznego tego utworu trzeba policzyć konsekwentną rezygnację z narracji autorskiej. Jest to ważna zdobycz *Wyprawy plebańskiej*, która nie długo potem utrwali się zupełnie w komedii sowizdrzałskiej. Konsekwencją tej zdobyczy musiała stać się scena, w chwili gdy utwór dramatyczny na miejsce dialogu retorycznego wprowadził akcję. Przedstawienie konkretnej sytuacji domaga się bowiem albo słownego jej zobrazowania, albo też jej naocznego ukazania na scenie. Bez tego może się obyć tylko dialog pozbawiony zupełnie akcji, polegający więc na kolejnym wygłaszaniu przemówień i replik.

Obok konsekwentnego wyeliminowania relacji odautorskiej *Wyprawa plebańska* wprowadziła również nikłe wprawdzie, ale wyraźne zupełnie zaczątki akcji. Przemówienia i repliki dialogu retorycznego bywają wygłaszane przez antagonistów z dowolnego miejsca i w dowolnym czasie. Dwa te elementy nie tylko są wtedy zupełnie obojętne, ale też, co ważniejsze, w zasadzie nie podlegają one zmianie. W *Wyprawie plebańskiej* tak nie jest. Autor pozwala dostrzec

zarówno upływający czas, jak zmieniające się miejsce. Przyjrzyjmy się, jak ta sprawa wygląda.

Rzecz rozpoczyna się wczesnym popołudniem (niedługo po obiedzie), gdzieś na dziedzińcu plebańskim. W pewnej chwili Albertus zaprzęga konia do wozu (sceny tej nie ma w tekście, ale autor każe jej się domyślać), obaj z Plebanem jadą do Krakowa: „Dojedźwa do Krakowa...” — mówi Pleban do Albertusa. Bohaterowie nasi odwiedzają dwa targi, kupują, co trzeba, i znów wozem (co jest wyraźnie zaznaczone) wracają do swojej wioski. Robi się wieczór. — Pleban: „Słońce się chyli, będzie półodwieczere po maluchnej chwili” oraz Albertus: „Czas się króci, czy mię dziś odprawiać nie chcecie?”. Tego samego wieczoru Pleban wyprawia Albertusa na wojnę udzielając mu błogosławieństwa na drogę.

Niekrywana świadomość zmiany miejsca i czasu to druga zdobycz, która w tym utworze przygotowała podstawy do dalszego rozwoju komedii sowizdrzalskiej. Jest to zatem wyraźne oderwanie się od dialogu retorycznego, w którym rozmówcy przerzucają się tylko kolejnymi wypowiedziami i replikami. Ale jest jeszcze i zdobycz trzecia. Na czym ona polega?

Wyprawa plebańska nie tylko przynosi wyraźne zaczątki akcji, ale też całkiem świadomie ją dramatyzuje. Zgodna decyzja Albertusa i Plebana w sprawie wyprawy na Podole pociągnęła za sobą konieczność zakupienia rynsztunku i konia. Trzeba było w tym celu wyjechać do Krakowa — musiała powstać jaka taka akcja. Ale prócz tego autor dwukrotnie i z powodzeniem spróbował zawiązać węzeł dramatyczny. Oprócz poruszających się w przestrzeni i czasie postaci wprowadził konflikt i przedstawił go z dużą werwą komiczną. Oczywiście mam tu na myśli dwie sceny: jedna na „tandecie” krakowskiej, kupowanie rynsztunku żołnierskiego przez Plebana u sprytnego handlarza starzyzną, druga, analogiczna — kupowanie konia u roztrucharza przez wielebnego, ale nad wyraz skąpego „prałata”.

Pomimo to wszystko trzeba stwierdzić, że znany nam tekst *Wyprawy plebańskiej* stwarza spore trudności przy ewentualnym wystawieniu tego utworu na scenie. Można nawet powątpiewać, czy w ogóle jest to wersja sceniczna. Nie mamy oczywiście żadnych na ten temat przekazów archiwalnych, są jednak wyraźne w tym kierunku poszlaki w tekście. Zajrzyjmy zatem do tekstu.

Utwór nie pozostawia żadnych wątpliwości co do tego, że Pleban i Albertus jadą do Krakowa wozem i wracają również wozem,

ale już z przytroczoneym z tyłu wozu rumakiem, który ma powieźć Albertusa na wojnę. Tego rodzaju „rekwizyty” teatralne z pewnością nie ułatwiają wystawienia tekstu, chyba że zostały one potraktowane jak najbardziej umownie, na co nic nie wskazuje, choć ostatecznie wykluczone to nie jest.

Niezależnie od tego widać wyraźnie, że autor nie przewidywał rozwiązań scenicznych nakreślonych przez siebie sytuacji. Tak np. na pytanie Albertusa „a rychłoż mię chcecie wyprawować?” odpowiada Pleban:

Dojedźwa do Krakowa, boć musi stargować
Wprzód konia ćwiczzonego...²⁷

Pleban tak zupełnie swobodnie rzucił natychmiast odpowiedź na pytanie Albertusa, a tymczasem z dalszego ciągu wynika, że słowa Plebana padły już z wozu w trakcie jazdy do Krakowa. Autor nie zostawił ani chwili na przygotowanie zaprzęgu, nie uwzględnił więc tej czynności w czasie scenicznym sztuki.

Rozmowa trwa parę chwil, dłużej niż przejechanie wozem szerokości sceny, ale o wiele za krótko, żeby już znaleźć się w Krakowie. Tymczasem Pleban kończy swą kwestię słowami:

Lecz patrz: anim obaczył, gdychmy przejechali²⁸.

Cała ta podróż do Krakowa trudna jest do wystawienia na scenie. Podobne trudności musiałoby sprawić kupowanie konia, skoro on bezpośrednio miałby się pojawić na scenie. Szybkie przenoszenie się naszych bohaterów z miejsca na miejsce, z targu na targ, przeprowadzenie kupionego konia do wozu (nie wiadomo zupełnie, gdzie ten wóz został?), znów jazda z powrotem do domu — wszystko to przedstawione zostało bez jakiegokolwiek, choćby najmniejszej troski o realizację sceniczną. Dalsze nieprawdopodobieństwa piętrzą się pod sam koniec utworu. Od momentu, gdy zajeżdżają do siebie, do końca akcji Albertus i Pleban prowadzą nie przerywany niczym dialog. Z tekstu dowiadujemy się jednak, że równocześnie, tzn. w trakcie tego dialogu „same” dokonały się następujące sprawy: Albertus poszedł do swojego mieszkania (poza tym musiał chyba wyprzeżnąć wpierw konie i zaprowadzić je do stajni), przygotował osobiste swoje rzeczy, szczególną uwagę darzył przy tym swe cenne książki i przybory pisarskie, które na odjeźdnym oddał potem Ple-

²⁷ *Tamże*, s. 8.

²⁸ *Tamże*, s. 9.

banowi na przechowanie, naprawił uprząż, która już się była rozleciała w czasie powrotu z Krakowa, przygotował wreszcie żywność dla siebie i obrok dla konia. Wszystko to wiemy z drobnych wzmianek w tekście. Autor jednakże nie pozostawił swemu bohaterowi ani sekundy czasu na wykonanie tych czynności, kazał mu bez przerwy rozmawiać z Plebanem i co prędzej wyprawił go na wojnę. Przypuszczalnie na noc, co jest dalszym nieprawdopodobieństwem utworu.

Nieco mniejsze, ale podobne trudności dla inscenizatora przedstawiałby *Albertus z wojny*. Gdyby chcieć być powolnym tekstowim, trzeba by Albertusa wprowadzić na scenę konno. Przez dużą część rozmowy Pleban musiałby zadzierać do góry głowę, gdyż nasz wojak z konia prowadzi swój dyskurs. Mniejsza jednak o Plebana, mniejsza też o trudności techniczne. Ważniejsze jest to, że *Albertus z wojny* stanowi wyraźny regres w porównaniu z *Wyprawą plebańską*.³ Tam były jakieś zaczątki akcji. Tu już redukują się one do nie znaczących szczegółów. Jest wprawdzie świadomość wpływającego czasu, ale potrzebna jest ona nie do akcji, bo tej prawie zupełnie nie ma, lecz po to, żeby w pewnym momencie móc zakończyć rozmowę — że niby już późno i trzeba iść spać. Zmian miejsca w istocie nie ma — nie się przecież nie dzieje. Jedyne elementy jakiejś bardzo zewnętrznej ruchliwości to zejście Albertusa z konia, który zaraz zostanie przez Wojtasa odprowadzony, wyjście Plebana na modlitwy wieczorne i jego powrót dla dokończenia rozmowy. Nie ma też śladu najprymitywniejszego chociażby konfliktu. Albertus wraca po sześcioletniej nieobecności, Pleban pyta go o to i owo, on odpowiada — i koniec.

Po *Wyprawie plebańskiej* mamy więc tutaj o wiele silniejszy napór złych, antyrealistycznych tradycji. Powraca retoryka dialogu, sceneria prowadzonej rozmowy jest całkiem prymitywna, niknie akcja, brak jest choćby śladu jakiegokolwiek konfliktu. Jedynym, słabo zrealizowanym celem artystycznym tego utworu jest charakterystyka bohatera, który po wędrówce wojennej wyraźnie zhardział, otwarcie nawet daje Plebanowi odczuwać swą wyższość.

Niewiele lepiej wypada pod tym względem *Potkanie Jannasa z Gregoriasem kleką* z r. 1598. Akcja również jest bardziej niż nikła: dwa spotkania i dwa rozejścia się. Świadomość wpływającego czasu wprowadzona jest również w roli zewnętrznej. W pierwszej rozmowie Gregorias wyraźnie rezerwuje sobie możliwość jej zakoń-

czenia, bo mu się śpieszy do chorego przyjaciela. Celem tej pierwszej części utworu jest nie przedstawienie jakiegokolwiek akcji, lecz charakterystyka kleszej „mizerii”. Druga część utworu jest już bardziej dramatyczna, bo oto Bartosz, ów chory przyjaciel Gregoriasa po zażyciu pigulek oskarża swego kompana o chęć otrucia go w celu zagarnięcia schedy. Następuje oczywiście sprzeczka i — „tak się rozeszli”. Scena to zresztą niczym nie uzasadniona i do niczego nie prowadząca.

Mimo wyraźnej nieporadności utwór ten przynosi jednak pewne elementy nowe w stosunku do obydwu poprzednich. *Wyprawa plebańska* i *Albertus z wojny* zdołały skutecznie wyeliminować narrację autorską z tekstu dramatycznego, ale jeszcze nie zdecydowały się na charakterystykę sytuacji przy pomocy tekstu towarzyszącego. Po raz pierwszy spotykamy to w komedii sowizdrzałskiej właśnie w *Potkaniu Jannasa z Gregoriasem klehą*. Te niby wskazówki reżyserskie są jeszcze bardzo nikle, ale są: „Gregorias sam z sobą”, „*Alloquitur Bartolomum*”, „Jednej [pigulki] skosztowawszy krztusi sie i spluwając mówi”, wreszcie końcowe „Tak się rozeszli”.

Wyprawa plebańska i *Albertus z wojny* nie były pisane na scenę, najprawdopodobniej też nigdy, w znanym przynajmniej tekście na niej się nie pojawiły. *Potkanie Jannasa* nie zawiera natomiast niczego, co by uniemożliwiło realizację sceniczną. Wskazówki reżyserskie raczej by już kierowały ten utwór na scenę, oczywiście co najwyżej na scenę intermedialną, jako dodatek do bardziej rozbudowanego widowiska. Nie mamy oczywiście żadnych danych, żeby pozytywnie to stwierdzić, jednakże pewne jest przynajmniej to, że *Potkanie Jannasa* mimo małej wartości artystycznej przedstawia krok naprzód na drodze zbliżania się komedii sowizdrzałskiej do sceny. Trzeba jeszcze będzie wiele wysiłków, żeby komedia sowizdrzałska śmiało na nią wkroczyła. Nie bez znaczenia będzie tu przykład scenopisarzy jezuickich, którzy spróbują zagarnąć scenę sowizdrzałską dla siebie, będą się starać o wypełnienie jej sztukami z własnego repertuaru przystosowanego do nowych odbiorców.

6

W jednym z poprzednich rozdziałów starałem się udowodnić, że do jezuickiego kręgu komedii sowizdrzałskiej należą dwa następujące utwory: *Szotys z klehą* z r. 1598 i *Komedia o Wawrzku do szkoły i ze szkoły* z r. 1612. Analizując sceniczną dwu tych ko-

medii sowizdrzalskich dojdziemy do wniosku tym bardziej potwierdzającego poprzednie moje wywody. W obydwu tych utworach widać bowiem dużą rutynę scenopisarską, której elementy wprawdzie wykształcały się w komedii sowizdrzalskiej już wcześniej, ale której poziom tu zaprezentowany nie byłby możliwy do osiągnięcia bez wykorzystania bogatych już wtedy tradycji sceny jezuickiej i misteryjnej.

Przyjrzyjmy się bliżej każdej z tych komedii z osobna.

Na samym początku, już w karcie tytułowej *Szoltysa z klechą* znajduje się spis występujących osób. Jest to pierwsza wskazówka, że oto mamy przed sobą sztukę teatralną, a nie dialog do czytania. Utwór podzielony jest na „części”, czyli akty, część pierwsza zaczyna się obszerną wskazówką reżyserską. Przytoczmy ją, żeby zobaczyć, czego ona właściwie dotyczy i jaki jest jej charakter:

*Naprzód klecha wynidzie z jakim szpargalem opacznie obróconym, claves cantus doliczać się będzie, a wszystko extra. Zatym go też w tej melankolijej szoltys nadszedzszy tak pocznie*²⁹.

Tego rodzaju tekst towarzyszący mógł powstać tylko pod piórem wytrawnego scenopisarza, który równocześnie chce spełnić rolę reżysera. Mamy tu bowiem zarysowaną całą scenę poprzedzającą pierwszą kwestię sztuki, w której określone jest nie tylko zachowanie się aktora, nie tylko konieczne rekwizyty, ale nawet stan psychiczny postaci, który wyraża się oczywiście w odpowiedniej postawie i mimice aktora.

Późniejsze uwagi reżyserskie będą już tylko uzupełniać tekst główny, przy czym autor będzie się starał dostarczyć scenicznych rozwiązań sytuacji powstałych w ciągu akcji. Niektóre są wcale obszerne, na przykład:

*Zatym chłopiec z nim [z szoltyssem] odszedzszy, ma go czym wzbierać albo tylko trzaskać biczem. A szoltys, wyrwawszy się z lamentem, tak niech narzeka*³⁰.

*Tu doktor ma siedzieć w krześle, zdrzymawszy się, a szoltys tak go długo budzić będzie, aż mu brodę wyrwie*³¹.

*[Szoltys] Wyrwawszy się jako łotr jaki, w koszuli, bez czapki, ostatni lament czyni*³².

²⁹ *Tamże*, s. 109.

³⁰ *Tamże*, s. 119.

³¹ *Tamże*, s. 120.

³² *Tamże*, s. 121.

Jedna z uwag reżyserskich autora określa sytuację, która sama przez się byłaby nie do odtworzenia z tekstu głównego sztuki. Szoltys oto uczy Klechę, jak ma młócić cepami. Robi to po sowizdrzałsku (do dziś znane są wśród ludu takie kawały), tzn.:

*opak ująwszy cepy uczy go dzierzakiem wybijąć zboże*³³.

Tylko z niesłychanym trudem można by wpaść na ten pomysł wyłącznie na podstawie tekstu.

Pewne sprawy jednakże pozostawił autor reżyserskiej domyslności wykonawców. Nie określił mianowicie tych sytuacji scenicznych, które związane są z istnieniem w tej sztuce dwudzielnej sceny równoczesnej. Nie zaznaczył również, kiedy mają być wprowadzone na scenę postacie epizodyczne: chłopiec dworski i chłopiec doktorów. Nawet wprowadzenie głównych postaci do akcji również nie zawsze jest zaznaczone, ale nigdy nie powstaje z tego powodu dwuznaczność.

Mimo prymitywizmu środków związanych z ówczesnym wyposażeniem sceny sowizdrzałskiej w *Szoltysie z klechą* widać wyraźne oderwanie się od retorycznych tradycji dialogu dramatycznego. Po raz pierwszy w komedii sowizdrzałskiej podstawą akcji stał się wyraźny konflikt. Nie jest to przy tym konflikt przypadkowy o charakterze blazeńskim, oparty na złośliwej tendencji przeciwstawiania się oponentowi. Wprowadzony tu konflikt między klechą a chłopem ma charakter społeczny, jakkolwiek otwarta zupełnie jest sprawa jego typowości, a w związku z tym sprawa realizmu utworu.

Przynależność *Szoltysa z klechą* do kręgu jezuickiego nie znaczy jeszcze, by nie miały w niej tkwić tradycje sceny ludowej, tradycje polskiej komedii *dell'arte*. Tego rodzaju związki istniały w ogóle między sceną intermedialną a sceniczną sztuką ludową. W *Szoltysie z klechą* widać to w charakterze ludowego dowcipu polegającego na tym, że najprostsze rzeczy bierze się na opak (por. tutaj młócenie zboża dzierzakiem cepów, a nie bijakiem), za tym również przemawia farsowość fabuły, ciągła bieżanina i krótkie spięcia stale zmierzające do rękoczynów bądź też wyraźnie nimi zakończone.

Jeszcze w większym stopniu odnosi się to do *Komedii o Wawrzku*. Bądź co bądź *Szoltys z klechą* był samodzielną sztuką w dwu „częściach” — aktach, *Komedia o Wawrzku* natomiast jest typowym in-

³³ *Tamże*, s. 116.

termedium występującym m. in. właśnie na scenie jezuickiej. Wspomniane wyżej tradycje ludowe polskiej komedii *dell'arte* wyraziły się tutaj w sposób najdosłowniejszy. Jedna ze scen *Komedii o Wawrzku* jest po prostu zanotowana w schematycznym scenariuszu, którego realizację pozostawiono improwizacji aktorów. Wygląda to tak:

*Tu Wawrzek, po odeszeiu ojcowym i po chłóście, siedzi przy bakalarzu jedząc i karty przewracając, pyta bakalarza, jako którą zowią etc. Aż się ocierc wróci*³⁴.

Oprawa reżyserska jest tutaj podobna jak w *Szottysie z klechą*. Jest oczywiście skromniejsza ze względu na intermedialny charakter tej sztuki. Na odwrocie karty tytułowej podano „persony rozmawiające”, na początku zaś widnieje następująca wskazówka reżyserska:

*Wszedszy, Wyrwa wodzi Wawrzka za rękę, chleb z serem jedzącego i gąsiora noszącego, a natrafiwszy żaczka, mówi*³⁵.

Taka pantomimiczna scena bez tekstu była również i w *Szottysie z klechą*. W jednym i drugim wypadku chodziło m. in. o wyczekanie na ucieszenie się publiczności, zwłaszcza że nie było wtedy sygnału w postaci podnoszącej się kurtyny. W teatrze misteryjnym śpiewano w tym celu nabożne pieśni. Oto wskazówka wytrawnego scenopisarza, jakim był Mikołaj z Wilkowiecka:

*Napierwej dla uspokojenia ludzi może śpiewać: Przez Twe święte zmartwychwstanie, raz tylko. A potem*³⁶.

Ślady związków łączących *Komedie o Wawrzku* z polską komedią *dell'arte* widoczne są również w próbach nawiązywania bezpośredniego kontaktu aktorów z publicznością. W pewnej chwili Wyrwa całkiem wyraźnie zwraca się do widzów:

O, mili, dobrzy ludzie, jakie oszukanie
I w mądrych się znajduje, powiedzcie swe zdanie.
Geś-li owo czy gąsior? Wszakście widzieli,
Gąsior, chyba żebyście rozumu nie mieli...
Bądźcież wszyscy łaskawi, a me pierdolenie
U waściów, jak ućliwych, niech ma odpuszczenie³⁷.

³⁴ *Tamże*, s. 241.

³⁵ *Tamże*, s. 237.

³⁶ Mikołaj z Wilkowiecka, *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Kraków 1893, s. 11. Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 25.

³⁷ K. Badecki, *op. cit.*, s. 245–246.

Żywe poczucie obecności widzów, tak typowe dla komedii *dell'arte* zdradza Wyrwa i wcześniej:

WYRWA

Patrzcież tego bakuły, jak mię odprawuje,
Gąsiora wziął, Wawrzka bił i jeszcze żartuje.
Wawrzku, barzoż cię ubił?

WAWRZEK

Ukażęć, nanuśku.

WYRWA

Ho, niech przy ludzicach, zawiąż portki pomaluśku...³⁸

Ta bezceremonialność obyczajowa również jest cechą ludowego dowcipu i komedii *dell'arte*.

7

Komedia rybałtowska nie od razu potrafiła wykorzystać ten impuls ze strony scenopisarzy jezuickich, wspomóżony tradycjami komedii *dell'arte*. W r. 1612 Januarius Sowizralius napisał *Peregrynację dziadowską*, którą zbudował wprawdzie na zasadzie autonomicznego zupełnie dialogu dramatycznego, ale ani przez moment nie zdradził troski o realizację sceniczną swego utworu. Wręcz przeciwnie. *Peregrynacja dziadowska* otrzymała ramy narracyjne we wstępnym wierszu *Do czytelnika* i w końcowych wierszach *O młodym dziadku* i *Zamknienie*. Końcowy fragment wiersza *Do czytelnika* ma nawet wyraźne zacięcie narracyjno-epickie. Autor tak pisze o zgromadzeniu czy nawet swego rodzaju sejmie dziadowskim:

Siedli sobie przed karczmą, tuż podłe kościola,
Że sie im lud dziwował, tak wielkiej gromadzie.
Jam sie tylko przysłuchał ich tajemnej radzie,
Bom wtenczas pielgrzymował, mnie sie już nie strzegli,
Tylko ludzi, i to sie już byli rozbiegli³⁹.

Pobrzmiewa w tych wierszach ludowy, powtórzony przez Mickiewicza motyw: „I ja tam byłem, miód i wino piałem...” Do tego motywu odwołuje się również *Zamknienie*, którego dwa ostatnie wiersze, kończąc rzecz całą, brzmią następująco:

Tę książkę ofiaruję za kolędę dziadom,
Com pisał, to prawdziwie, bom sam tego świadom⁴⁰.

³⁸ *Tamże*, s. 244.

³⁹ *Tamże*, s. 181.

⁴⁰ *Tamże*, s. 213.

Wspomniałem wyżej, że główny tekst utworu napisany jest w autonomicznie utrzymanym dialogu dramatycznym, ale mimo to tutaj także narrator, wprowadzając bardzo dyskretnie, lecz jednak przypomina z rzadka swoją obecność. Zazwyczaj nagłówkami wypowiedzi poszczególnych postaci są tutaj po prostu ich imiona czy nazwiska. Dwukrotnie jednak obrosły one elementami narracji odautorskiej. Nagłówek pierwszej wypowiedzi jest taki: *Naprzód Chelpa, stary dziad, tak mówił*. Ostatnia zaś wypowiedź ma taki oto nagłówek: *Zając, dziad. Przepomniałem go był*. Raz nawet autor nie mógł się powstrzymać, żeby nie zamanifestować swego stosunku do wypowiedzi postaci. Po słowach Latawicy rzuca oto przekleństwo: „Dobraś, Walanty w tobie”.

Jak z tego widać, *Peregrynacja dziadowska* nie była pisana z myślą o scenie, przeciwnie, autor ujawnił kilkakrotnie swoją obecność i wystąpił właśnie jako narrator.

Zamiarów scenicznych pisarza nie zdradza również druga seria kleszych wypraw na wojnę, pisana pod wyraźnym wpływem *Wyprawy plebańskiej* i *Albertusa z wojny*. Należą tu, jak wiemy, *Wyprawa ministra na wojnę do Inflant*, napisana w 1617 roku przez Jana Sowizdrzała, autora omówionej wyżej *Peregrynacji dziadowskiej*, oraz *Walna wyprawa do Wołoch ministrów na wojnę* z r. 1618 i dwa lata późniejsze *Zwroćcie Matiasza z Podola*.

Wyprawa ministra na wojnę do Inflant właściwie mogłaby bez trudu być wystawiona na scenie, gdyż nie ma tu takich nieprawdopodobieństw sytuacyjnych, jakie obserwowaliśmy w jej wzorze, tj. w *Wyprawie plebańskiej*. Pozornie jedno z takich nieprawdopodobieństw tkwi w następującej wypowiedzi Superintendenta:

Dobrze, więc się gotujecie w drogę, w imię Boże,
Jutro zaśię po rano do mnie nadejdziecie,
Instrukcją z armatą na wojnę weźmiecie.
Ono, idzie mój żołnierz⁴¹.

Chodzi o to, że ostatnie cztery słowa tej kwestii wypowiedziane zostały przez Superintendenta już dnia następnego. Wystarczy jednakże przerwać tekst tuż przed tymi słowami notatką: „Część II”, i wszystko będzie w porządku.

Drugie, pozorne również nieprawdopodobieństwo sytuacyjne mieści w sobie wypowiedź Syna:

⁴¹ *Tamże*, s. 276.

Serca mi przybyło,
Aż mi się chce na wojnę, już i umrzeć miło.
Panie ojcze, do Judy, tam kabat najdziemy,
Ba, i rapier u niego pobożnie weźmiemy.
Pomaga Bóg, Judaszu!⁴²

Jest rzeczą oczywistą, że początek tej kwestii wygłaszany jest gdzie indziej niż koniec, kiedy przenosimy się do kramu Żyda. Jednakże przy scenie równoczesnej trudność ta zniknie, gdyż cała rzecz praktycznie polegać będzie na przejściu rozmawiających z jednej strony sceny na drugą.

Nieco gorzej przedstawia się sprawa z sytuacją poprzedzającą przytoczoną scenę. Słowa „serca mi przybyło” oznaczają bowiem napływ animuszu po wychyleniu kilku kieliszków alkoholu. Tymczasem wcześniejsza tuż przedtem wypowiedź Ministra zawiera tylko wezwanie pójścia do szynku. Nie mamy przy tym żadnej wskazówki reżyserskiej czy notatki w typie scenariusza z komedii *dell'arte*. Autor nie zadbał więc o całkowite dostosowanie swego tekstu do potrzeb sceny.

Jak z tego widać, autor *Wyprawy do Inflant* nie zrobił niczego, żeby ułatwić realizację sceniczną swego utworu. Drugi z omawianych utworów, *Walna wyprawa do Wołoch*, nie tylko nie zawiera koniecznych tego rodzaju udogodnień, lecz wręcz przeciwnie — tak gmatwa sytuację, że przekraczają one możliwości techniczne sceny sowizdrzalskiej. W pewnym momencie jesteśmy przed domem Pana, toczy się rozmowa Pan — Minister — Matiasz. Za chwilę znajdujemy się u Aptekarza, czyli w szynku, gdzie nasi bohaterowie raczą się alkoholem. Nie przerywając rozmowy Matiasz i Minister przenoszą się, jakby na dywanie czarodziejskim do Żyda, u którego kupują odzież i uzbrojenie. Po tej scenie znów jesteśmy przed domem Pana, osiągamy więc z powrotem sytuację wyjściową. Autor trzy razy przenosi akcję w coraz to inne miejsce, zachowując przy tym ciągłość dialogu. Wykonanie tych zmian w warunkach sceny sowizdrzalskiej nie byłoby możliwe bez gruntownego pogwałcenia iluzji scenicznej. Trzeba pamiętać, że chodzi tu nie tylko o przestrzenną pojemność sceny. Rzeczą równie istotną a scenicznie bardziej kłopotliwą byłoby w takich wypadkach wprowadzanie na scenę i usuwanie z niej dalszych uczestników akcji wraz z koniecznymi, najbardziej choćby prymitywnymi rekwizytami, przedstawiającymi tu szynk Aptekarza,

⁴² *Tamże*, s. 280.

i dość dobrze — jak wynika z tekstu — zaopatrzony kram Żyda. Koń występujący na scenie, tutaj już z całą pewnością, musiałby być sztuczny, gdyż ma on wystąpić jako aktor. W pewnej chwili ma on się przewrócić, przećnisnąć nogę niewczesnemu rycerzowi, w końcu ma wstać i odjechać z Matiaszem na wojnę.

Mówiąc o tym, że *Walna wyprawa do Wołoch* przekracza możliwości techniczne sceny sowizdrzalskiej, miałem na myśli sytuację udokumentowaną w poprzednich wywodach na podstawie analizy utworów typowych, tj. z pewnością pisanych na scenę i najprawdopodobniej wystawianych. Oczywiście, można sobie wyobrazić realizację sceniczną także i *Walnej wyprawy do Wołoch*, ale wtedy już wyposażenie sceny sowizdrzalskiej musiałoby być inne niż to, które wystarczało do wystawienia pozostałych komedii sowizdrzalskich. Musiałaby bowiem istnieć scena nie tylko dwudzielna, ale też trójdzielna, przedstawiająca równocześnie trzy miejsca, dla trzech różnych akcji: po lewej stronie sceny, po prawej i w głębi sceny. Gdyby obserwacja innych tekstów, rzeczywiście przeznaczonych na scenę, potwierdziła istnienie równoczesnej sceny trójdzielnej, trzeba byłoby wycofać większość zastrzeżeń zgłoszonych wyżej w stosunku do *Walnej wyprawy do Wołoch*.

Ostatni utwór tej serii, *Zwrocenie Matiasza z Podola*, nie stwarza wprawdzie żadnych trudności scenicznych, ale też rezygnuje nawet z pozorów jakiegokolwiek akcji. Pod tym względem utwór ten jest bliźniaczo podobny do swego wzorca, *Albertusa z wojny*.

8

Największym osiągnięciem scenopisarstwa sowizdrzalskiego jest niewątpliwie *Komedia rybałtowska nowa*. Powstała ona w r. 1614, jakkolwiek znamy ją z drugiego tylko wydania, które ukazało się drukiem w rok potem. Omówione wyżej utwory, należące do drugiej serii kleszych wypraw na wojnę, są późniejsze od *Komedii rybałtowskiej nowej*. Widzimy więc, że rozwój tego gatunku nie szedł po linii stale się wznoszącej. *Wyprawa do Inflant*, *Walna wyprawa do Wołoch* i *Zwrocenie Matiasza z Podola* reprezentują bardzo głęboki regres, dlatego że wszystkie te utwory ukazały się nie tylko po *Komedii o Wawrzku*, ale i po *Komedii rybałtowskiej nowej*, którą poprzedziła tylko *Peregrynacja dziadowska*.

Komedia rybałtowska nowa otrzymała pełną oprawę reżyserską, najpełniej też zrealizowała wszystkie postępowe wówczas tendencje

scenopisarskie. Szczegóły oprawy reżyserskiej rzucają się w oczy już na karcie tytułowej utworu, gdzie mamy, po raz pierwszy w komedii sowizdrzalskiej, tak troskliwie opracowany spis osób. Widać wyraźnie, że nie jest to spis postaci literackich, lecz lista aktorów, których chciałby autor widzieć wyposażonych w określone rekwizyty i odpowiednie kostiumy. Przyjrzyjmy się tej sprawie nieco bliżej. Oto ów spis osób:

PERSONY

PROLOG.

MAGISTER albo KLECHA w giermaku.

KANTOR też w giermaku z biesagami.

DZWONNIK z nasiekanyym kijem.

ALBERTUS po starożołniersku w jakiej katance.

CONFEDERAT strojno, piorno, szabelno, ostrożno [tj. z piórem w czapce, przy szabli i z ostrogami].

GOSPODARZ z cepami po wiejsku.

GOSPODYNIA też po wiejsku z motowidłem.

DZIAD z siwą brodą, na kulach, oszarpano.

BABA także z jakim garkiem na powrozkę dla kadzenia i z ożogiem.

DIABEŁ z workiem popiołu na kształt cep.

EPILOG⁴³.

Jedyną luką w tym spisie jest brak Chóru oraz wzmianki o jego składzie. Brak określenia kostiumów przy Prologu i Epilogu jest zupełnie zrozumiałą, gdyż aktor ten był po prostu organizatorem widowiska i występował w swoim normalnym stroju, który nie miał nic wspólnego z tematem sztuki.

W spisie tym rzuca się w oczy od razu kolejność, w jakiej osoby występują. Autor odchodzi tutaj od tradycji ustalonej już w teatrze klasycznym i nie podaje osób w kolejności ich występowania, z wyjątkiem oczywiście Prologu i Epilogu (obecność ich jest czysto zewnętrzna), wyraźnie grupuje postaci utworu według tej samej zasady, która obowiązuje w sztuce. Jest to zasada środowiskowa, społeczna.

Drugą cechą przytoczonego spisu osób jest szczególna dbałość w określeniu rekwizytów i kostiumów. Autor wymienia te szczegóły nie tylko dlatego, żeby ułatwić pracę organizatorowi widowiska. Chodzi tu o coś więcej. Ważne jest np., że biesagi ma Kantor, a nie Klecha. W ten sposób zaznaczyła się subtelna wprowadzie, ale dość istotna różnica w ich pozycji społecznej. Dzwonnik z nasiekanyym kijem ma oczywiście nabrać cech psychicznych umożliwiających mu natychmiast, gdy zajdzie tego potrzeba, kija tego użyć. I wcale

⁴³ *Tamże*, s. 247.

nie na próżno kij ten jest nasiekany. To samo można powiedzieć o Konfederacie, który ma się puszyć swym strojem i piórami, ma akcentować swą butę szablą zwisającą z boku i pobrzękującymi z pewnością ostrogami. Motowidło wetknięte do rąk Gospodyni świadczy, że autor z góry się zatroszczył o to, jak ma się na scenie zachować ta postać, która przecież bezpośrednio bardzo skromny będzie mieć udział w akcji.

W omówionym wyżej *Szoltysie z kleką* i w *Komedii o Wawrzku* mamy nikle zaczątki tych zainteresowań scenopisarza szczegółami kostiumowymi i rekwizytami teatralnymi, mimo że dwie te komedie z pewnością były pisane na scenę. Podobnie rozwinięte poczucie sceny miał w tym punkcie jeden tylko Mikołaj z Wilkowiecka, czego dał dowód w swej *Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* pochodzącej z drugiej połowy XVI wieku, współczesnej, być może, *Odprawie posłów greckich*, o wiele bardziej pod tym względem schematycznej. Tak np. Jezus *ma się ubrać w albę, stołę i w kapę*, w pewnej chwili Jezus *zdejmie kapę i chorągiew schowa, a wdzije na albę ogrodnicze odzienie*, stanie za Marią *z rydłem, z motyką i z gracą*, Jana Chrzciciela ubierze autor *w baranią skórę, wełną na wierzch*, trzy Marie wyposaży natomiast w koszyki, sakiewkę z pieniędzmi i wysypywane z sakiewki talary. Rubenowi — aptekarzowi przydzieli *słoiki, bańki, zioła, wódki etc.*

Porównanie *Komedii rybaltowskiej nowej* z utworem tak odległym jak Wilkowieckiego *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* byłoby nie wiele mówiące, gdyby nie wskazać kierunku, w jakim te sprawy dalej się rozwijały. Spójrzmy na utwór niewiele poprzedzający *Komedie rybaltowską nową*, na Jurkowskiego *Tragedię o polskim Scylurusie* z roku 1604. Szczegóły kostiumologiczne są w tym utworze w dużym stopniu zalegoryzowane. Nie służą one bowiem konkretnemu powiązaniu postaci z akcją, nie są więc realistyczne, lecz spełniają rolę podpisu pod nie dość jasno się tłumaczącą figurą. Śmierć *ma być w koronie*, bo jest *królową wielmożną*, której podlega *pan z nędznikiem, król z kmieciem*. Herkules *ma być we lwie albo w lamparcie*, bo przedstawia on *żołnierstwo*, jak uczy o tym spis osób. Sława *ma mieć skrzydła czarne i białe, i wiele piór, tyle oczu; w prawej ręce wieniec zielony, a w lewej knot zapalony trzymając albo dwie trąby* — wszystko to dlatego, że postać ta oznacza *chwały i nagany ludzkie*. Parys oznacza *zbyteczniki*, zatem *ma być po włosku albo po niemiecku, z cytarą*. Merkurius oznacza *fantazje i rozważania*, jest więc *skrzydlaty, ma mieć łaskę dwiema węzami skrzydlatymi okrą-*

żoną. Inne figury podobnie: *Pallas księgi i drzewce albo miecz*. *Wenus serce zapalone z strzałą trzymająca*, *Diogenes ma być w szacie księskiej z księgami*.

Komedia rybałtowska nowa przeciwstawiła się widocznej u Jurkowskiego tendencji alegoryzowania rekwizytów teatralnych i kostiumów, podjęła z całą stanowczością tendencję realistyczną, której w czasach Renesansu najlepszym wyrazicielem w teatrze był Wilkowiecki.

Następnym elementem świadczącym w tym utworze o wyraźnym poczuciu sceny jest rola Prologa i Epiloga. Są to role tego samego aktora, którym jest organizator przedstawienia zwracający się do widzów przed rozpoczęciem właściwej akcji i po jej zakończeniu. Autor *Komedii rybałtowskiej nowej* nie rozbudowuje tych części dramatu głęboko zakorzenionych w teatrze z czasów jeszcze klasycznych. W polskim teatrze sowizdrzańskim czy, szerzej — ludowym, prolog i epilog wykazały swą użyteczność przede wszystkim jako zabieg niemal techniczny. Spełniały mianowicie rolę dzisiejszej kurtyny i... kasy. Czasami, czego w *Komedii rybałtowskiej nowej* nie ma, podawano z tego miejsca streszczenie całej sztuki bądź też pewne elementy ekspozycji. Na dalszym szczeblu rozwoju prolog stał się wyodrębnioną częścią akcji, co w stadium początkowym możemy obserwować już w komedii *Baryki Z chłopów król*.

W *Komedii rybałtowskiej nowej* Prolog spełnia rolę wyłącznie tylko techniczną, rolę kurtyny, a częściowo i kasy. Ponieważ kurtyny wówczas nie było, należało w jakiś sposób spowodować ucieszenie się gwaru panującego na widowni, że zaś widzowie przyszli tu gościnnie przez organizatorów zaproszeni, trzeba więc było odwołać się również do ich ofiarności. Oto, jak to robi nasz autor:

Szlachetne, zacne osoby,
 Jakimkolwiek sposoby,
 Wedle stanu i godności.
 Mianują wasze miłości.
 Ten orszak ma te zwyczaje,
 Naprzód służby swe oddaje,
 Potym chce wdzięcznymi słowy,
 Zabawić wasz umysł zdrowy.
 Tylko prosi o wytrwanie,
 Mając o was to ufanie,
 Że z łaską słuchać raczycie,
 Datkiem ich nie przebaczycie⁴⁴.

⁴⁴ *Tamże*, s. 250.

Rolę kasy spełniał właściwie Epilog dopiero po zakończonym przedstawieniu. Tutaj tak oto się on z tej roli wywiązał:

Sprawa, którąście słyszeli,
I oczymaście widzieli,
Jeśli was co ucieszyła,
Godna, by chwalona była.
Jednak, by skutek tej chęci
Waszej był u nas w pamięci,
Rzuć każdy z swojej ochoty,
Taler lub czerwony złoty.
A my, zaraz po tej pracy,
Konfederat, dziad i żacy,
Gospodarz, baba i żona,
Siadszy w okrąg stołu, doma,
Wina kilka garcy wzięwszy,
Was wszystkich nie przepomniawszy,
Życząc wam zdrowia dobrego,
Podziękuję z daru tego. Amen ⁴⁵.

Po czym, oczywiście, następowało zbieranie datków, najpewniej do czapki, prawdopodobnie przez wszystkich aktorów występujących w sztuce. Także więc i w ten sposób nawiązywał się charakterystyczny dla teatru ludowego bliski kontakt aktorów z publicznością. W przeznaczonych wyraźnie na scenę *Szoltysie z klechą* oraz w *Komedii o Wawrzku* nie ma ani Prologa, ani Epiloga — jeszcze jedna poszlaka więcej dowodząca jezuickiej genealogii tych utworów, wywodzących się najpewniej z teatru szkolnego.

Bardziej istotnym elementem tradycji teatru klasycznego w *Komedii rybaltowskiej nowej* jest rola Chóru. Anonimowy autor nie przejmował oczywiście tradycji tej bezpośrednio. Pośrednikiem zaś był nie byle kto, bo Kochanowski. Ale też nie byle jakie widzimy tego pośrednictwa skutki. W naszej historiografii literackiej po Brücknerze tak małym darzono zainteresowaniem literaturę sowi-zdrzańską, że nie dostrzeżono również wysokich walorów poetyckich właśnie Chórów *Komedii rybaltowskiej nowej*. Przytoczmy niektóre fragmenty:

Dziwne jakieś lata,
Alboć koniec świata,
Albo już bieg słońca
Ustanie do końca.
Choć nam pola rodzą,
Wisłą statki schodzą.

⁴⁵ *Tamże*, s. 270.

Dobytki są w stadzie
I złoto w pokładzie,
Przecię nie powoli,
Barzo nas to boli,
Brat własny nas szkodzi,
Do zguby przywodzi...⁴⁶

Są to pierwsze trzy zwrotki Chóru pierwszego. A oto fragment drugiego Chóru:

Bodaj ten wiek zginął,
Co drapiestwem sływał,
Braciej niesfornością,
Uciskiem, srogością.
Syn ojcu nie ufał,
Stryj się synowców bał.
Brat jedynej matki
Bratu brał dostatki.
O, niebaczny rodzie,
Coć po tym zawodzie?
W krwi swej ręce myjesz,
Aza świat przeżyjesz?...⁴⁷

Poetyckie nuty muzy Kochanowskiego najsilniej dochodzą do głosu w Chórze trzecim:

Przeciwnie czasy dzisiejszego wieku,
Nie dacie wytechnąć w pokoju człowieku?
Czy już frasunków przyczyniać na świecie
Nie przestaniecie?
Co rok to gorzej w te lata się dzieje,
A polepszenia nie widzimy nadzieje.
Mars, zbroję wdziawszy, umyślił zarazem
Władać żelazem...
Jutro nie nasze pogotowiu lata,
A po tyrańsku zażywając świata,
Jakoby nie żyć, bo w szarpanym wieku
Nie po człowieku⁴⁸.

Oczywiście, inna tu niż u Kochanowskiego tonacja uczuciowa, ale też inne zupełnie czasy wydały te wiersze. Widzimy oto skutki niespełnionych nakazów drugiego Chóru z *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego:

Wy, którzy Pospolitą Rzeczą władacie,
A ludzką sprawiedliwość w ręku trzymacie,

⁴⁶ *Tamże*, s. 253–254.

⁴⁷ *Tamże*, s. 259–260.

⁴⁸ *Tamże*, s. 269–270.

Wy, mówię, którym ludzi paść poruczono
 I zwierzchności nad stadem bożym zwierzono:
 Miejcie to przed oczyma zawsze swojemi,
 Żeście miejsce zasiedli boże na ziemi,
 Z którego macie nie tak swe własne rzeczy,
 Jako wszytek ludzki mieć rodzaj na pieczy...⁴⁹

Mimo dużych zbliżeń, które łączą Chóry *Komedii rybaltowskiej nowej* z Chórami *Odprawy posłów* Kochanowskiego, są tu również dość istotne różnice. W przeciwieństwie do Kochanowskiego anonimowy autor nie pozwala Chórowi wtrącać się do akcji. W *Odprawie posłów* Chór robi to dość dyskretnie, niemniej występuje wyraźnie w roli aktora, a nie tylko „idealnego” widza. Gdy Helena dowiaduje się z ust Posła, że wysłannicy Greków odejdą z niczym, że ona zatem pozostanie nadal przy Parysie, Chór mówi tak:

Tej podobno ta powieść gmyśli: mnie by namniej;
 I onej nie wiem, na co ta radość wynidzie.
 Posłowie, widzę, idą nosy powiesiwszy:
 Znać, że nie po swej myśli odprawę odnoszą⁵⁰.

Ta wypowiedź Chóru jest przy tym sprzeniewierzeniem się zasadzie realizmu scenicznego. Widzowie sami powinni dostrzec u posłów nosy spuszczone na kwintę, nie zaś żeby mieli być z góry o tym informowani.

Jeszcze bardziej bezpośredni udział Chóru w tym, co się dzieje na scenie, widzimy z jego zachowania się po monologu Kasandry:

Rzućmy się co napręcej, a na pokój gdzie
 Wyprowadźmy tę pannę upracowaną.
*Chór wprowadza Kasandrę i nie wraca*⁵¹.

Autor *Komedii rybaltowskiej nowej* o wiele bardziej konsekwentnie przestrzega zasady sceniczności. Prowadzi akcję w jednym tylko planie, przez co osiąga wyższy stopień realizmu scenicznego. Chór ma tylko podkreślić ideologiczny sens utworu, zaakcentować liryczne elementy przedstawionej akcji, a prócz tego ma spełnić techniczną funkcję kurtyny przedzielającej na chwilę poszczególne akty. Warto podkreślić zasadniczą zgodność analogicznej interpretacji roli Prologa, który ani sam nie włącza się w akcję, ani też nie próbuje jej w swych słowach wyprzedzić.

⁴⁹ J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*. Wrocław 1949, s. 18. Biblioteka Narodowa, S. I, nr 3.

⁵⁰ *Tamże*, s. 32.

⁵¹ *Tamże*, s. 43.

Obok tradycji klasycznych, przejmowanych za pośrednictwem Kochanowskiego, *Komedia rybaltowska nowa* zahacza również, choć bardzo marginesowo, o tradycję teatru misteryjnego. Czyni to w końcowej scenie Baba — Diabeł. Trzeba pamiętać, że ówczesnie teatr misteryjny podlegał przemożnemu naporowi treści ludowych, które spowodowały umieszczenie go na indeksie biskupim. Polegało to nie tylko na weiskaniu się doń motywów świeckich czy wręcz sowizdrzalskich, ale też na antyliturgicznej interpretacji motywów religijnych⁵². Ta ostatnia sprawa zaznaczyła się właśnie we wspomnianej scenie Baba — Diabeł. Konstrukcyjnie biorąc scena ta oparta jest na swego rodzaju *qui-pro-quo*. Baba, która występuje tu jako czarownica, chciałaby spowodować:

By w tym gmachu,
Nigdy strachu
Nie widano...
Niech pankowie,
Konradkowie
Tu nie stoją...⁵³

Diabeł zaś podejrzewa ją o coś wręcz przeciwnego i wymyśla jej od Belzebubów:

Belzebubie,
W tym kozubie
Sprosnym chodzisz,
Ludziom szkodzisz...
Podźże, starko,
Wielka łgarko,
Z tego domu.
Nie czyń sromu
Tu będącym,
Słuchającym.
Boś się wściekła,
Idź do piekła⁵⁴.

Widzimy więc, że koncepcja diabła jest tutaj humorystyczna i ludowa. Scena przedstawiająca, jak diabeł grzmoci cepami po kozuchu, rzekomą, Bogu ducha winną czarownicę wprowadza równocześnie tradycyjne motywy polskiej komedii *dell'arte*, a przy tym jawnie przeciwstawia się liturgicznemu pojmowaniu piekła jako

⁵² Bliższe szczegóły, por. w mej rozprawie *O teatrze staropolskim*. Pamiętnik Teatralny, I, 1952, nr 2.

⁵³ K. Badecki, *op. cit.*, s. 268—269.

⁵⁴ *Tamże*, s. 268—269.

groźbie służącej kościołowi do stałego utrzymywania w strachu nie-szczęśliwych ludzi, cierpiących nędzę na tym padole płaczu za grzechy popełnione przez Adama i Ewę w raju.

Obok ukazanej wyżej dbałości autora o rekwizyty teatralne i kostiumy, cechą wyróżniającą *Komedie rybałtowską nową* od dotychczasowych sztuk sowizdrzalskich jest również staranne opracowanie reżyserskie. Po raz pierwszy bodaj odnajdujemy tutaj wskazówkę reżyserską łączącą dwa kolejne fragmenty akcji odbywające się na dwudzielnej scenie równoczesnej. Będzie to tym samym bezpośredni dowód na stosowanie tego chwytu w polskim teatrze sowizdrzalskim. Rzecz wygląda tak:

Mamy oto dialog Magister — Kantor, rozpoczynający sztukę. Po krótkiej wymianie zdań taka jest wypowiedź Magistra:

Póđźwa w imiono boże,
Za naju Bóg wspomóże⁵⁵.

Obaj z Kantorem mają pójść do Gospodarza zbierać tzw. petycję czy elemożynę. I teraz następuje owa wskazówka reżyserska:

Tu Magister z Kantorem przejdą przez izbę⁵⁶.

Nie wychodzą zatem ze sceny, lecz tylko przechodzą na drugą jej stronę, żeby za chwilę znaleźć się w chałupie chłopskiej i prowadzić rozmowę z Gospodynią.

Dalsze wskazówki określające zachowanie się aktorów są również dokładne, co subtelne:

Tu gospodyni siedzie u stołu. Magister z Kantorem do niej przydą. Tu gospodarz, nim sie z klechą przywita, postawi cepy w kącie⁵⁷.

Warto podkreślić, że jest to scena poprzedzająca późniejsze po raz pierwszy odezwanie się Gospodarza, który w tym momencie nie jeszcze nie mówi. Autor więc z góry pomyślał o tej postaci, zanim kazał jej wygłaszać swą kwestię. Autor pamięta również, że przy wypowiedaniu słów powitania Magister ma wyciągnąć do Gospodarza rękę, w odpowiedniej chwili Gospodarz ma wyglądać oknem, szczegółowo również „opisana” jest scena rozbrajania Konfederata:

Kantor Konfederata ujmie za ramiona z tyłu, a dzwonnik mu weźmie szablę, klecha też do gęby z pięścią⁵⁸.

⁵⁵ *Tamże*, s. 251.

⁵⁶ *Tamże*, s. 251.

⁵⁷ *Tamże*, s. 251—252.

⁵⁸ *Tamże*, s. 263.

Gdy ma się rozpocząć wymierzanie Konfederatowi kary, *Gospodyni przyskoczy męża hamować*, także i *Albertus w tym przyskoczy rozwadzać ich*. Nie będę już wspominał schematycznych wskazówek, że ktoś przyjdzie, a ktoś odejdzie.

Jak z tego wszystkiego widać, *Komedia rybałtowska nowa* reprezentuje taki etap scenopisarstwa sowizdrzalskiego, w którym w pełni zostały już rozwinięte wszystkie elementy prowadzące stopniowo dialog dramatyczny na scenę. W scenicznym opracowaniu fabuły wykorzystał autor najlepsze tradycje mniej lub więcej odległej przeszłości. Obok polskiej komedii *dell'arte*, obok zdobyczy szkolnej sceny jezuickiej i niektórych osiągnięć sceny misteryjnej uwzględnił autor i w twórczy sposób zastosował tradycje teatru klasycznego, idąc za wzorem największego naszego poety epoki Renesansu.

9

Osobną grupę utworów należących do gatunku komedii sowizdrzalskiej tworzą komedie tzw. „dworskie”. Są to sztuki zazwyczaj mięsopustne, powstałe w kręgu sowizdrzalców czepiających się klamki pańskiej, najczęściej po prostu szlacheckiej. Można tu wyliczyć następujące utwory: *Dziwosłab dworski miesopustny uciészny*, rozmaicie datowany przez badaczy, najpewniej pochodzący z końca drugiego dziesiątka lat XVII wieku, *Mięsopust abo tragicocomaedia* z r. 1622, *Marancja* — mniej więcej z tego samego czasu, oraz Baryki *Z chłopu król* wystawiony w r. 1633. Sztuki te wszystkie bez wyjątku posiadają o wiele więcej niż dotąd skomplikowaną strukturę wewnętrzną, która wyraża się w bardziej rozezlonkowanym podziale na akty i sceny, wszystkie też, z wyjątkiem *Marancji*, rozszerzają sceniczne środki wyrazu na śpiew, muzykę czy taniec. Większość z nich dość mechanicznie przejmując dotychczasowe tradycje scenopisarskie, nie umie ich oryginalnie przetworzyć, wskutek czego poziom artystyczny tych sztuk na ogół nie jest wysoki. Dodatkowo wyróżnia się pod tym względem Baryki *Z chłopu król*. Wszystkim tym sprawom wypadnie teraz bliżej się przyjrzeć.

Weźmy na początek sprawę ostatnią i pierwszy z przytoczonych utworów.

Dziwosłab dworski zapatrzył się niewątpliwie na Jurkowskiego *Tragedię o polskim Scylurusie* i na te tradycje scenopisarskie, którym Jurkowski w swym utworze hołdował. W *Dziwosłabie* nie ma wprawdzie motywów klasycznych, ale to w niczym nie zmienia

istoty rzeczy, gdyż Pamfilus jest kubek w kubek podobny do Parysa polskiego, który pragnie tylko

Strojnje chodźć, z pacholki zażywać młodości,
Rozkosznie ofitując w dostatniej hojności⁵⁹.

Parys z *Tragedii o Scylurusie* ma symbolizować wszystko to, co w istocie przedstawia w *Dziwostębie dworskim* Pamfilus. Ważniejsze zresztą jest to, że dla ukazania Parysa i Pamfilusa obaj autorowie uruchamiają cały aparat mocy zaziemskich reprezentowanych u Jurkowskiego przez diabłów, w *Dziwostębie* zaś powiększonych dodatkowo o Śmierć, Anioła i Wiarę. Nie chodzi tu o zbliżenie treściowe, lecz o przemożny wpływ na obydwie utwory średniowiecznego gatunku dramatycznego zwanego moralitetem, skrzyżowanego tutaj gdzieśgdzie z tradycjami teatru misteryjnego.

Dziwostęba dworski łączy w sposób wyjątkowo niezręczny sowizdrzańską komedię karnawałową z moralitetem i misterium religijnym. Wpierw przez trzy akty oglądamy Pamfilusa zażywającego ziemskich rozkoszy, a potem przez dwa końcowe odprawia się ów sąd dokonywany przez siły zaziemskie nie tyle na zatwardziałym grzeszniku, co raczej na sympatycznym przedstawicielu złotej młodzieży szlacheckiej. Są to właściwie dwie mechanicznie sklejone sztuki, gdyż z przebiegu pierwszej części wcale nie możemy domyślać się konsekwencji, które mają spotkać naszego bohatera w części drugiej. Jedyną refleksją, na jaką stać Pamfilusa w części pierwszej, to obawa, że te stałe zaloty może go zbyt wiele kosztują.

Pierwsza część utworu będąca sowizdrzańską komedią mięsopustną posługuje się w pewnym miejscu chwytem komedii *dell'arte*. Robi to w sposób stosunkowo dosyć swobodny, gdyż daje scenariusz właściwie do całego nie napisanego aktu. Wygląda to następująco:

*Tu pójdą do pana, a będą go namawiać, aby jechał w zaloty do bliskiej panny i pojedą; tam będą pić, skakać, tańcować, zaloty stroić, biesiadować, a potem do domu odjadą*⁶⁰.

Równie pstrokatą składanką rozmaitych tradycji scenopisarskich jest *Mięsopust albo tragicocomaedia na dni mięsopustne*. W ramach tej wyjątkowo obszernej sowizdrzańskiej komedii karnawałowej odnajdujemy bez trudu elementy komedii dworsko-mitolo-

⁵⁹ Jan Jurkowski, *Tragedia o polskim Scylurusie*. Kraków 1949, s. 41. Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 90.

⁶⁰ K. Badecki, *op. cit.*, s. 363.

Drzymyż je, jako możem; jak mięso-pust minie,
Každy sie z nas do zabaw swoich też rozwinie⁶⁶.

Potem nastąpiły oczywiście tańce, owe wspomniane wyżej „salty”.

Z powyższego, dość sumarycznego przeglądu widać wyraźnie, że najwięcej elementów późniejszej komedio-opery zawiera *Mięso-pust*. Nie tylko bowiem wiąże śpiew i muzykę z akcją, ale nawet wprowadza osobną scenę wokально-choreograficzną, swego rodzaju intermedium komedio-operowe. Podobna scena znajduje się również w komedii Baryki, tam jednakże jest ona o wiele skromniejsza i ma mniej samodzielny charakter.

Przyjdzie na koniec rozpatrzyć pierwszą wyróżnioną wyżej zdobycz, jaką na scenę sowizdrzalską wprowadziła dworska komedia mięso-pustna — skomplikowanie struktury wewnętrznej, które w komedii Baryki nabrało charakteru świadomej troski kompozycyjnej. Trzeba stwierdzić, że w dialogach dramatycznych, a w pewnym stopniu także i w komedii należącej wyraźnie do kręgu rybałtowskiego sprawy te rozwijały się właściwie żywiołowo. Utwór narastał samorzutnie razem z nowymi częstkami akcji, nie było ani potrzeby, ani świadomości jego wewnętrznego rozczłonkowania. Dalszym etapem rozwoju był bardzo jeszcze ramowy podział na „części”, czyli akty. Lepiej przemyślana kompozycja wynikała prawdopodobnie z coraz bardziej świadomej ingerencji reżyserskiej. Organizator przedstawienia i autor sztuki coraz mniej pozostawiał swobody improwizacji aktorskiej, coraz bardziej oddalał się od pracującej na tej zasadzie komedii *dell'arte*, sam natomiast nie tylko określał dokładnie szczegóły kostiumowe i sposób zachowania się aktorów na scenie, ale też rozczłonkowywał utwór na poszczególne sceny. Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że konkretnie wiązało się to z pracą przygotowującą przedstawienie, po prostu z przeprowadzeniem prób teatralnych, które bez podziału na sceny nie mogłyby swobodnie nawracać do powtórnego wykonania źle zagranej roli.

Dziwostąb dworski zasadniczo nie wprowadza jeszcze żadnych nowości. W porównaniu z najbardziej dotąd rozbudowaną wewnętrznie *Komedią rybałtowską nową* dostrzeżemy nawet, formalnie biorąc, pewne cofnięcie się. *Dziwostąb* odrzuca bowiem chóry, zdaje się nawet nie rozumieć ich roli (*Chorus* w *Dziwostębie* — to po prostu śpiew). Jest to jednakże cofnięcie się pozorne, gdyż w u-

⁶⁶ *Tamże*, s. 596.

tworze tym mamy za to szerzej rozbudowany Prolog i Epilog, który częściowo spełnia rolę chórów z *Komedii rybałtowskiej nowej* wypowiadając refleksje na temat istotnego sensu utworu. W *Komedii rybałtowskiej nowej* Prolog i Epilog ograniczał się, jak widzieliśmy, do zwrócenia uwagi widzów na mającą się zaraz ukazać sztukę i do finansowego podsumowania całego przedsięwzięcia.

Jednakże jest w *Dziwosłobie* także i pewien krok naprzód. *Komedia rybałtowska nowa* dzieli się z grubsza na trzy „traktaty”, czyli po dzisiejszemu akty. *Dziwosłób* posiada pięć „części” lub „spraw” (pierwsza nazwa występuje w spisie osób, druga — w głównym tekście sztuki), ale oczywiście nie o to ilościowe wzbogacenie tu chodzi. Ważne jest to, że *Dziwosłób* wykazuje bardzo jeszcze zaczątkowo, niemniej wyraźnie wspomnianą wyżej tendencję do rozczłonkowania tekstu utworu wedle wymagań sceny. O ile w *Komedii rybałtowskiej nowej* podział na „traktaty” dotyczył tylko tekstu głównego, o tyle tutaj, w *Dziwosłobie*, podpada pod ten podział także i cały zespół aktorski: każda część ma osobny spis występujących osób, podczas gdy w *Komedii rybałtowskiej nowej* spis osób jest sumaryczny dla całości.

W *Mięsopuście* mamy jeszcze bardziej szczegółowo rozplanowane wystąpienia poszczególnych grup aktorów, co już wiąże się z bardzo istotną innowacją wprowadzoną przez tę sztukę, zależne jest mianowicie od podziału na sceny. Zdobycz ta utrzyma się i w dalszych komediach dworskich, choć dopiero w komedii Baryki uzyska nowoczesną, do dziś obowiązującą nomenklaturę. W *Mięsopuście* akty nazywają się jeszcze „sprawami”, sceny zaś — „częściami”. W *Marancji* będziemy mieli do czynienia z nomenklaturą sowizdrzalską. Autor będzie wyodrębniał „sprawy pierwszej cieni pierwszy” od „cienia wtórego”, trzeciego itd.

Widzieliśmy, że *Komedia rybałtowska nowa* dała sumaryczny spis osób dla całości. *Dziwosłób* poszedł krok dalej i wyróżnił osoby dla każdego aktu oddzielnie. *Marancja* i następne komedie dworskie uściśliły tę sprawę, ograniczając się do dwustopniowego spisu osób: raz podały go dla całości, drugi raz — dla każdej sceny z osobna. Same akty nie otrzymały dla siebie zbiorczych spisów osób, co potwierdziła dalsza tradycja i obecny stan rzeczy. Czasy późniejsze wprowadziły dla poszczególnych aktów jeszcze tylko szczegółowe określenia miejsca danej części akcji, czego komedia sowizdrzalska nie знаła. Nie znała i znać nie mogła ze względu na typowy dla niej brak dekoracji. Jak z tego widać, na scenie sowizdrzał-

skiej otrzymujemy niemal całą dokumentację przystosowywania w tym zakresie utworu do sceny.

Podział aktów na sceny dokonywany był w dworskiej komedii mięsopustnej z dużą na ogół precyzją i subtelnością. Weźmy np. pierwszy akt *Mięsopustu*. W akcie tym pojawiają się następujące osoby: Kostyra, Łapikufel, Marsjas i Sofista-gramatyk. Warto podkreślić, że Kostyra, Łapikufel i Marsjas występują tutaj jakby w podwójnych rolach. Raz jako zwyczajni sobie towarzysze do kieliszka, a drugi raz w opozycji do przybywającego Sofisty, najpewniej zbiedniałego magistra krakowskiej *Almae Matris*. W tej drugiej roli Kostyra staje się uczonym astrologiem, Łapikufel występuje jako specjalista-geometra, Marsjas zostaje muzykiem. Na tej podstawie buduje autor humorystyczną po sowizdrzalsku dysputę. W tej chwili nie o to mi jednak chodzi. Ważne jest raczej to, że autor rozczłonkowie ten akt na sceny nie tylko ze względu na kolejne włączanie się do akcji coraz to nowych osób, ale tworzy też osobne sceny ze względu na role, w których wystąpią Kostyra i Marsjas. Akt ma pięć scen. Począwszy od trzeciej sceny wszystkie osoby aktu weszły już w akcję, wszystkie też pozostaną tutaj do końca. Wydawałoby się zatem, że akt ten nie powinien mieć pięciu scen, tylko trzy. Jednakże autor wyodrębnił z całości scenę czwartą dlatego, że Kostyra zaczął grać tutaj nową rolę, sowizdrzalskiego astrologa, piąta scena natomiast powstała ze względu na nową rolę Marsjasa jako muzyka. Rola Łapikufla jako geometry zbiegła się z pojawieniem się świeżo przybywającego Sofisty, stała się zatem tylko konstruującym współczynnikiem i nie otrzymała dlatego osobnej dla siebie sceny.

Pomijając tego rodzaju subtelności trzeba ogólnie stwierdzić, że komedia dworska stosuje dwie zasady przy podziale aktów na sceny. W pierwszym wypadku nowa scena rozpoczyna się wtedy, gdy po raz pierwszy pojawia się w danym akcie nowa postać. Inna zasada stosowana jest w przypadku, gdy grupa osób biorących udział w danym akcie jest przez cały czas niezmienna. Wtedy każde ważniejsze dla całości włączenie się do akcji jakiejś osoby czy jakiejś grupy osób jest sygnałem rozpoczęcia się nowej sceny. Bywają oczywiście wypadki pośrednie. Wtedy oto, gdy wkroczy po raz pierwszy jakaś postać i nie od razu rozpoczyna swoją kwestię. Autor wyodrębni wtedy dwie sceny: jedną związaną z wkroczeniem postaci a opartą na kwestiach osób już znajdujących się na scenie (np. scena powitania), drugą scenę natomiast rozpocznie autor

wtedy, gdy po raz pierwszy odezwie się świeżo wprowadzona postać.

Oceniając całość osiągnięć komedii dworskiej trzeba stwierdzić, że podniosły one scenę sowizdrzalską na nowy, wyższy etap rozwoju. W tym zakresie komedia dworska odegrała rolę prawdziwie postępową. Postępowość tę należy rozumieć nie tylko w sensie jakby technicznym, w sensie ulepszenia techniki scenopisarskiej, ale też w sensie ideologicznym. Jest to bowiem równocześnie dowód zerwania z tradycjami sceny misteryjnej i podjęcia tradycji teatru starożytnego, przeszczepionych do nas przez pisarzy epoki Renesansu. Mam tu na myśli nie tyle Kochanowskiego, którego *Odprawa posłów* nie mogła dostarczyć odpowiednich wzorów, co Piotra Cieklińskiego i jego przeróbkę *Potrójnego* z Plauta. Nie bez znaczenia mogły tu być również świeże tradycje scenopisarstwa humanistycznego przedostające się do nas z Włoch, Niemiec czy nawet z Holandii.

10

Dla rozwoju komedii sowizdrzalskiej jako swoistego gatunku scenopisarstwa polskiego jest rzeczą nad wyraz znamioną, że w postępie, który jest udziałem komedii dworskiej, wcale nie uczestniczy komedia rybałtowska. Od czasów *Komedii rybałtowskiej nowej* to odgałęzienie komediopisarstwa sowizdrzalskiego reprezentowane jest właściwie dwiema tylko sztukami. Pierwsza to *Rybałt stary wędrowny* z r. 1632, druga zaś to o rok późniejsza *Szkolna mizeria*. Osobno należy wspomnieć trzeci utwór z niezupełnie tej samej serii: *Uciechy lepsze i pożyteczniejsze aniżeli z Bachusem i z Wenerą* wydrukowane w r. 1655.

Przyglądając się bliżej *Rybałtowi staremu wędrownemu* i *Szkolnej mizerii* dojdziemy niewątpliwie do przekonania, że utwory te były napisane na scenę, ale też pierwszy rzut oka upewni nas, że wydrukowane zostały z pewnością dla czytelnika. Odnosi się wrażenie, że wstępny wiersz wygłaszany przez Prologa ze sceny został z *Rybałta starego* usunięty na rzecz wiersza *Do czytelnika*. Wiersz ten zaczyna się tak:

Czytelniku, ktokolwiek *Rybałta starego*

Kupujesz, chciejże zaraz łaskaw być na niego.

Nie szacuj mię za szeląg abo za trzy grosze,

Nie przywódtż mię do takiej wzgardy, wielce prosze...⁶⁷

⁶⁷ *Tamże*, s. 498.

gicznej, komedii rybałtowskiej, oraz znów, jak w *Dziewostębie*, tradycje teatru misteryjnego. Przy tym wszystkim w bardzo wielu miejscach dopuścił autor do głosu tradycje polskiej komedii *dell'arte*, widoczne tutaj w swoistej cyrkowości efektów scenicznych.

Elementy komedii dworsko-mitologicznej wnosi do sztuki ta część utworu, która wiąże się z wystąpieniem Bacchusa z Satyrami i Sylena, jego marszałka. Stopień zalegoryzowania postaci mitologicznych jest w *Mięsopuście* niemal identyczny jak w *Tragedii o Scylurusie*. Alegoria ta jest też w obu utworach równie przejrzysta. Rzeczywista koncepcja bohatera różni się od postaci Pamfilusa tylko tym, że Bacchusa nie można było pociągnąć do odpowiedzialności przed trybunałem złożonym w *Dziewostębie* z Śmierci, Wiary, Anioła i Diabłów. Stąd też nie ma w *Mięsopuście* tak sztucznie złożonej składanki komedii dworskiej z moralitetem i tradycjami sceny misteryjnej. Jak widzimy, mitologiczna koncepcja bohatera uchroniła tę sztukę od zbyt absurdałnego wkroczenia tendencji moralitetowych i misteryjnych.

Mimo to jednak także i tutaj spotykamy diabłów przeniesionych do karezm, gdzie odbywa się cała akcja, niemal żywcem z *Jaselek*, ze znanej sceny diabłów z Herodem. Widzieliśmy wyżej, że tradycjom misterium religijnego na Boże Narodzenie uległa nawet *Komedia rybałtowska nowa*. Trzeba jednakże przypomnieć, że *Komedia rybałtowska nowa* przetworzyła te tradycje zgodnie z ówczesną tendencją teatru ludowego, która zmierzała do odrywania treści religijnych od koncepcji teologicznej. *Mięsopust* natomiast zatrzymał się w pół drogi, gdyż Diabli wprowadzić nie porwali do piekła Bogu ducha winnego Łapikufla, niemniej mieli wyraźnie ten zamiar. Na ogół jednak obydwaj wysłannicy Belzebuba ukazani są w *Mięsopuście* raczej od strony humorystyki ludowej niż od strony średnio-wiecznego misterium. Dzięki temu utwór jest lepiej zharmonizowany niż *Dziewostąb*.

Mimo spotkania się w *Mięsopuście* różnych tradycji scenopisarskich nie przetworzonych tak dalece, by można było mówić o podniesieniu ich na wyższy poziom artystyczny, utwór ten nie rozsypuje się na tzw. czynniki pierwsze, dlatego że znaczną rolę odgrywają tu elementy świeżo powstałego gatunku, który osiągnął najwyższy etap swego rozwoju w *Komedii rybałtowskiej nowej*. Treści rybałtowskie reprezentują w *Mięsopuście* Kostyra, Łapikufel, Marsjas, Sofista i Pielgrzym. Z pozostałymi osobami komedii postacie te wiąże chęć użycia i zabawy. Więż ta jest, oczywiście, dostatecznie ze-

wewnętrzna, żeby na tej zasadzie mógł powstać utwór artystycznie wybitny. W każdym jednak wypadku *Mięsopust* niewątpliwie pod każdym względem przerasta jako całość wyraźnie rozsypującego się *Dziwostęba dworskiego*.

Krokiem naprzód w stosunku do obu powyższych utworów jest *Marancja*. Najprawdopodobniej jest to również komedia mięsopustna, a wydaje się nie podlegać wątpliwości jej charakter dworski, rozumiany tak jak w pozostałych komediach tej grupy. Pod względem gatunku *Marancję* trzeba właściwie omawiać łącznie z komedią Baryki *Z chłopą król*. W jednym i drugim utworze akcja opiera się na przykrym żarcie szlachcica z plebejusza. W *Marancji* będzie to po sowizdrzalsku komiczne małżeństwo, na które daje się nabrać służąca szlacheckiego dworu — Marancja, w komedii Baryki żart będzie, jak wiadomo, polegał na przebraniu pijanego chłopą za króla. Tu również chłopą daje się na to nabrać, a w obydwu wypadkach szlachcic ma z tego wiele uciechy. Oprócz elementów komedii dworskiej, będącej podstawą obu tych sztuk, w ten sposób przedostały się tutaj tradycje sceny rybałtowskiej. Poza żartem mięsopustnym dostrzegamy rzeczywisty konflikt społeczny, który zawsze wybijał się na czoło w komedii rybałtowskiej. On jest właściwie głównym tematem tych utworów. Realistyczne do niego podejście zmusiło obydwu autorów do całkowitego wyeliminowania panoszących się w poprzednich komediach dworskich tradycji moralitetu średnowiecznego i scenopisarstwa misteryjnego.

Tradycje komedii rybałtowskiej dodatkowo usamodzielnily się w utworze Baryki dzięki wprowadzonym tam intermediom. Trzeba przyznać, że *Z chłopą król* bardzo konsekwentnie i harmonijnie wiąże z sobą poszczególne elementy dzieła, wskutek czego komedia ta stała się najwyższym osiągnięciem komedii sowizdrzalskiej na scenie dworskiej, w istocie zaś jako gatunek stoi na pograniczu komedii dworskiej i komedii rybałtowskiej. *Marancja* stanowi pewien etap pośredni, w którym widoczne są już te właśnie tendencje, ale — konkretnie biorąc — przeważa w niej jeszcze gatunek komedii dworskiej.

W pełni określając ten gatunek dramatyczny, trzeba by omawiane wyżej utwory nazwać dworskimi komediami mięsopustnymi. Ten ostatni przymiotnik ważny jest dlatego, że z cechą w nim wyrażoną wiąże się wspomniane już rozszerzenie scenicznych środków wyrazu na śpiew, muzykę i taniec. Jesteśmy zatem świadkami zaczątkowego kształtowania się swojskiej genealogii ko-

medio-opery, jak widzimy, całkiem niesłusznie odrywanej od tradycji rodzimych. Elementy muzyczno-choreograficzne są tutaj jeszcze bardzo niewielkie i niesamodzielne, niemniej wymagają przynajmniej wstępnego zarejestrowania, gdyż są one rodzimym odpowiednikiem analogicznych zjawisk, które w postaci o wiele pełniejszej i rozwiniętej równocześnie przychodziły do nas i z zewnątrz.

Spoglądając na spis osób *Dziwosłęba dworskiego* dostrzeżemy obok innych postaci także *Chorus* w pierwszej, trzeciej i piątej części utworu. Jak dalece sztuce tej obce były tradycje teatru klasycznego, świadczy najlepiej fakt, że *Chorus* oznacza tu po prostu śpiew występujących w danej scenie aktorów. Jeden z tych aktorów gra nawet rolę Śpiewaka, co dowodzi świadomego zupełnie wprowadzenia do sztuki elementów wokalnych. Oto sposoby ich zanotowania przez autora. Po pierwszej części autor pisze: *Tu sobie dawszы ręce wnidą za zasłone śpiewając*. Podobnie po części drugiej: *Tu pójdą z izby śpiewając*. W trzeciej części tej sztuki śpiew towarzyszy wejściu aktorów na scenę — autor pisze: *pójdą śpiewając*. Po zakończeniu tej części równie: *wynidą śpiewając*. W czwartej części występują diabły, mamy tu te sceny moralitetowe, o których wyżej. Śpiew oczywiście znika, ale za to diabłowie dają rzeczywiście diabelski koncert na trąbach. Robią to wtedy, gdy dobierają się na serio do Pamfilusa — *strasząc i dręcząc go w trąby uderzą* — jak poucza didaskalia. Cała sztuka oczywiście kończy się śpiewem: *Tu wszyscy odejdą za zasłone i zjednawszy się pójdą precz śpiewając*.

Jak z tego widać, w *Dziwosłębie* śpiewy występują jeszcze bez jakiegokolwiek związku z akcją. Poszczególne części sztuki albo się śpiewem rozpoczynają, albo nim się kończą. Zupełnie inną sytuację znajdujemy w *Miesopuście*. Śpiewy stają się tutaj integralną częścią sztuki. Podobnie jak w *Dziwosłębie* występuje tu specjalna rola Marsjasa-muzyka, ale on nie zachowuje się tak biernie jak w poprzedniej sztuce Śpiewak. Zapaleł do śpiewu zapłonął prócz tego występujący tutaj gramatyk, imieniem Sofista, który w pewnej chwili mówi tak:

[...] Wierę się zabawię

Tu z wami, konew piwa także dobrą stawię.

Kiedyby jeszcze muzyk chciał ruszyć swej głowy,

Bądź zagrać, bądź zaśpiewać, jam słuchać gotowy⁶¹.

⁶¹ *Tamże*, s. 411.

Słowa te skierowane są oczywiście pod adresem Marsjasa-muzyka. Ten, ceniąc wysoko swą sztukę, uważa za stosowne mocno się drożyć, ale na widok wesołej kompanii wchodzącej oto do karczmy zawoła: „Grajcie! grajcie! panowie, a co wesołego”. Dalej brak jest jakiegokolwiek na ten temat wskazówki reżyserskiej, ale nie może być najmniejszej wątpliwości, że wchodzący na scenę aktorzy musieli urządzić niewielki koncert, po którym nastąpiła druga część widowiska.

Na zakończenie drugiej części utworu dał autor następującą scenę, zanotowaną techniką scenariusza z komedii *dell'arte*: *Tu będą śpiewać, a każdy w swą*. Kostyra: *Ja chudy pacholek etc.*, Łapikufel: *Oj, kozaczek etc.*, Sofista: *Mięsopusty zapusty*, Marsjas: *Wekiery podolski*, Satyr: *W plesy abo hajduka etc.*, *Na ostatek, co kto będzie umiał, wyprawi*⁶². Mamy tu oczywiście do czynienia nie tylko z występami śpiewaczymi, ale też po raz pierwszy z oryginalnym baletem ludowym na scenie sowizdrzalskiej.

Pozostałe wzmianki również świadczą o włączeniu śpiewu i muzyki do akcji utworu, co jest oryginalną zdobyczą *Mięsopustu* na scenie sowizdrzalskiej. Pośrodku trzeciej części tej sztuki znajdujemy taką uwagę: *Tu Marsjas będzie pisał, Satyrowie onemu, śpiewając, poświadczać*⁶³. Jedną z końcowych scen sztuki rozpoczyna się tak: *Marsjas grając, Łapikufel śpiąc*⁶⁴. Powiązanie śpiewu, muzyki i tańca z akcją przez autora *Mięsopustu* wydaje się więc nie podlegać najmniejszej wątpliwości.

Marancja nie wprowadza żadnych elementów muzycznych czy choreograficznych. Dwa razy tylko spotkamy się z nimi w ostatniej komedii dworskiej *Z chłopu król*. Pierwszy akt tej sztuki rozpoczyna się od sceny, w której *Szołtys pijany, pośpiewując sobie i pokrzykując, żołnierze z ludzkości chwali*⁶⁵. W tym samym akcie mamy do czynienia z regularnymi tańcami, w których biorą udział co najmniej Hryszko i Rotmistrz. Z ich bowiem nazwiskami związany jest „salt pierwszy” i „salt drugi”. Musiała w tej sztuce być również i orkiestra, gdyż Rotmistrz wygłasza następujące wezwanie:

Panowie muzyka,
Zagrajcie co ładnego, póki sie drą łyka.

⁶² *Tamże*, s. 423.

⁶³ *Tamże*, s. 425.

⁶⁴ *Tamże*, s. 454

⁶⁵ *Tamże*, s. 589.

do abonowania mogą się zgłosić do niżej podpisanej drukarni lub do tu-tejszego Królewskiego Pocztańtu. Dla zagranicznych przyjmują prenu-meratę następujące księgarnie:

W Krakowie	Gaertner.
We Lwowie	Pfaff.
W Warszawie	Wdowa Netto.
W Wilnie	Buszkiewicz.
W Grędnie	Bielski.
W Białymstoku	Kanter.

Tudzież wszystkie Pocztańty.

W Poznaniu dnia 2 czerwca 1798, w Drukarni Deckera i Kompanii⁹.

Ponieważ nawet Franciszek Ksawery Dmochowski, najbliższy u schyłku życia współpracownik literacki Krasickiego, poskapał nam o Co tydzień jakiegokolwiek wiadomości¹⁰, reklama Deckerowska posiada duże znaczenie źródłowe. Nie wszyscy z pi-szących o Co tydzień mieli ją w ręku (istnieje, zdaje się, tylko jeden jej egzemplarz)¹¹, dlatego miejsce druku czasopisma bywało nieraz błędnie ustalane. Krasicki w rok po otrzymaniu od króla pruskiego 12 par purpurowych pończoch¹² pisał do brata:

Wzawałem mnie Wpan na wiersze, odstrzeliłem wyzywającemu, teraz gotuję coś na kształt Monitorów i, co niegdyś tygodniowe pisma wy-chodziły z Warszawy, będą się teraz ukazywać z Łowicza, ale to aż na przyszły rok, kiedy się drukarnia wyporządzi...¹³

Do powyższego listu Kraszewski dodał uwagę:

Pismo mające się drukować w Łowiczu, o którym już zamyslał Arcy-biskup, wychodziło później przez czas krótki pod tytułem Co tydzień¹⁴.

Korespondencja Krasickiego nie zawiera wielu aluzji literackich. Rychlejš odczytałoby się z niej *menu* biskupiego stołu niż chrono-

⁹ Co tydzień. Bibl. Jagiell., karta nlb. na końcu woluminu.

¹⁰ F. K. Dmochowski, *op. cit.*

¹¹ Fotokopia *Doniesienia* reprodukowana była przy artykule *Jubileusz prasy polskiej. 200 lat jej nieprzerwanego istnienia: 1729—1929*. Wielkopolska Ilustracja, 1929, nr 37 z dn. 16 czerwca.

¹² „X[ia]żę Krasicki Arcybiskup Gnieźnieński odebrał od króla pruskiego purpurowych pończoch par 12 i list upewniający, że pozwala mu się tytułować Prymasem Gnieźnieńskim i Warszawskim. Pisał Krasicki do Rzymu i to mu odmówiono nie będzie”. Ossolineum, rkps 6621. I. c, s. 99.

¹³ *Korespondencja Krasickiego*. Ossolineum, rkps 7063 II. List do brata z dn. 27 lutego 1796.

¹⁴ J. I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury XVIII wieku*. Warszawa 1879, s. 341.

logię wydanych utworów. Wspomniawszy raz o projekcie łowickiego pisma, Krasicki do tematu tego w listach nie wrócił. Kraszewskiemu pierwsza wzmianka wystarczyła. Na tej prawdopodobnie drodze powstał błąd. Błąd ów, z pewnością niezależnie od Kraszewskiego, zyskał sobie oparcie w tradycji biskupiego miasta. Opisując dom ks. ks. emerytów, w którym do roku 1821 mieściła się drukarnia, Romuald Oczykowski wspomina: „Arcybiskup Krasicki wraz z Dmochowskim drukowali [tu] gazetę *Co tydzień*”¹⁵.

Trzeba przy sposobności zakwestionować Łowicz nie tylko jako miejsce druku pisma, ale również jako miejsce jego redagowania. Cytowana poprzednio wzmianka Wojciechowskiego oraz sformułowanie Korbuta: „*Co tydzień*. Czasopismo wydawane przez Krasickiego [...] w Łowiczu, drukow. w Poznaniu”¹⁶ — nie znajdują potwierdzenia w biografii X.A.G. Zdzisław Obertyński na podstawie listów i akt archiwum archidiakonatu łowickiego pisał: „Miejsem [...] pobytu [Krasickiego] jest z tych aktów najprzód jeszcze Heilsberg, potem Berlin, Skierniewice, rzadziej Gniezno i Łowicz”¹⁷.

Informacja dotyczy ogólnie lat 1795—1801, natomiast w latach 1798—1799 w korespondencji prywatnej Krasickiego — przynajmniej tej, która się zachowała — nie widzimy ani jednego listu datowanego z Łowicza. Wszystkie wysłano z Berlina lub ze Skierniewic. Skierniewice zresztą, nie Łowicz, były ostatnią siedzibą księcia poetów. Jeśli wziąć pod uwagę, że w okresie redaktorskim, trwającym przecież tylko około 9 miesięcy, bawił Krasicki pewien czas w Berlinie, redakcję *Co tydzień* można metaforycznie uplasować na trasie Skierniewice—Berlin. Ten adres tłumaczy w pewnym stopniu niedomaganie strony edytorskiej i redakcyjnej czasopisma.

Sprawy edytorskie

Z listu, na podstawie którego Kraszewski wnioskował o drukowaniu pisma w Łowiczu, widać, że Krasicki nie myślał początkowo o Deckerze. Ale znał go już od dość dawna. Przypomnijmy ten fragment dialogu¹⁸:

¹⁵ R. Oczykowski, *Przechadzka po Łowiczu*. Łowicz 1883, s. 47.

¹⁶ G. Korbut, *Literatura polska*. Wyd. 2. T. 2. Warszawa 1929, s. 80.

¹⁷ Z. Obertyński, *Materiały do biografii Krasickiego w warszawskim konsystorzu metropolitalnym*. Pam. Lit., XXXIII, 1936, s. 462.

¹⁸ A. Nowaczyński, *Wielki Fryderyk*. Powieść dramatyczna. Warszawa 1910, s. 20.