

# Julian Lewański

---

## Iluzje historyczne i teatralne

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (16), 137-143

---

1974

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Roztrząsania i rozbiory

## Iluzje historyczne i teatralne

Pytanie jest natury moralnej — czy jest prawda, że w ostatnich piętnastu latach oglądaliśmy na polskich scenach rzeczywiście dawny teatr? — A może w ogóle: polski teatr, niejako ponadczasowy? Jakie wynikają z tego rachunki (korzystne lub niekorzystne), rokowania i ambicje? ;

Wolno wyobrazić sobie naszą dawną kulturę jako magazyn, w którym stoją rzędami worki niedbale zasupłane. Jesteśmy — wydawałoby się — społecznością bardzo zasobną i jednocześnie pozbawioną zmysłu ekonomicznego. Dobra, których naród się dopracował w ciągu jednego lub dwóch pokoleń, zsypujemy pospiesznie do woreczków i odstawiamy do magazynu-muzeum. Mechanizm i rytm tych kumulacji bywa także wyznaczany przez ewenementy polityczne. A spojrzawszy na Padwę, Wiedeń lub Paryż, zaczynamy od punktu zerowego budowanie nowej kultury artystycznej, nowych warsztatów, narzędzi, aparatu organizacyjnego. Niechętnie mozolimy się nad doskonaleniem rzeczy już posiadanych. Naród twórców.

Znaleźli się ludzie teatru, którzy podjęli próbę utworzenia worka „stary dramat” — w ostatnich latach kilkanaście razy, co dało więcej niż jedną premierę na rok. Pozwolimy sobie na zarysowanie tego niezwykłego wydarzenia poprzez samą enumerację realizacji scenicznych.

W roku 1949 oglądano w Katowicach *Przygody Albertusa*, w 1960 w Warszawie i na Mazowszu *Pannę młodą w kąpielach*, w 1962 *Jak Matyjasz wojaczki kosztował* w Opolu, *Mięsopust* w 1964 w Zielonej Górze. Schillerowską *Pastorałkę* wystawiono w 1948 r. w Katowicach, 1957 w Gdańsku, 1957 w Warszawie (Teatr Współczesny), 1964

w Kaliszu, Łodzi, Warszawie (Teatr Powszechny), 1967 w Częstochowie, 1969 we Wrocławiu.

Jakuba Gawatowica *Tragedię albo wizerunek śmierci... Jana Chrzciciela* oglądano jako operę R. Twardowskiego w Łodzi w 1969 r. Utrzymała się ona w repertuarze (rzadko śpiewana) ponad cztery lata.

Sztukę Anonima gdańskiego z roku 1643 *Tragedia o Bogaczu i Łazarzu* wystawiono w roku 1968 w Gdańsku i dwa lata potem w Warszawie.

Rejową *Krótką rozprawę między Panem, Wójtem a Plebanem* oglądano w 1964 roku w Nowej Hucie. Kochanowskiego *Odprawę posłów greckich* grano w Warszawie w 1957 r., w Krakowie w 1964, w Gdańsku w 1971 wraz z *Sędem Parysa krolowica Trojańskiego*.

Wyjątkową karierę zrobił Stanisław Herakliusz Lubomirski. Wszedł do repertuaru poprzez telewizję — w Warszawie pokazano jego komedię *Don Alvaros albo niesforna w miłości kompanija*, a następnie realizowano ją w Poznaniu (1959), w Gorzowie (1963), w Krakowie (1964), w Gdańsku (1971). *Komedię o Lopesie starym ze Spirydonom (Kalendarz starych mężów)* grano w Warszawie w roku 1965.

Pomijamy w tym wyliczeniu inscenizacje na scenach zamkniętych, studenckich, eksperymentalnych, nie wymieniamy też adaptacji w rodzaju wersji baletowej *Z chłopca król* (Poznań 1954) i adaptacji tego wątku w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie w roku 1967.

Wyjątkową sytuację dla realizacji dawnych sztuk stworzyła działalność inscenizatorska Kazimierza Dejmka. Jego prace, wysiłek badawczy, konsekwencja w działaniu artystycznym wpisały stary teatr w klasyczny polski repertuar, a nadto — co było prawdziwą rewelacją — zainteresowały zagranicę. Wystawił on w roku 1953 *Żywot Józefa* Mikołaja Reja w Teatrze Nowym w Łodzi i ponownie w 1961 r. w Zielonej Górze. *Historję o chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* opracował pierwszy raz także w Łodzi (1961). Drugie opracowanie w warszawskim Teatrze Narodowym z roku 1962 powtórzone było w roku 1962 we Wrocławiu, w Gdańsku rok potem, a następnie w przekładzie na język węgierski w Budapeszcie, oraz w języku niemieckim w Essen — oczywiście w wykonaniu tamtejszych aktorów. Zespół Teatru Narodowego grał w ciągu sześciu lat *Historję* 31 razy w 7 miastach w kraju i 25 razy w 11 miastach za granicą, przeważnie w teatrach stołecznych — do roku 1968 odegrano tę sztukę 257 razy.

Nowe opracowanie *Żywotu Józefa* wystawił Dejmek w Teatrze Narodowym na dwóchsetlecie powstania Sceny Narodowej. W ciągu trzech lat pokazano spektakl 10 razy poza Warszawą w kraju i 19 razy za granicą — łącznie 136 przedstawień. W roku 1966 powtórzyły inscenizację warszawską teatry w Rzeszowie i w Bielsku.

W roku 1970 Dejmek opracował *Dialogus de Passione*, który bez jego osobistego udziału wystawiono w roku 1971 w Szczecinie, a w przekładzie włoskim w tymże roku w Mediolanie.

Tu powtórzmy pytanie, czy oglądaliśmy stary teatr, czy nowy teatr korzystający ze starych tekstów?

Odpowiadamy systematycznie. Żaden z reżyserów nie próbował rekonstrukcji dawnego widowiska. Tu miejsce na pochwałę i na narzekanie. Odbudowanie starego spektaklu w całości nie miałyby większego znaczenia — publiczność nie podejmie takiej gry ze scena. Jest bogatsza o wiele doświadczeń i wiele stylów teatralnych. Jest uboższa, wręcz bezbronna, jeśli chodzi o różne oceny, które sztuka przyniosła (dziś publiczność nie boi się inkwizycji, gardzi królami, polubiła biedaków, nie zna teologii). Żalujemy, że nie stać nas na teatr, który by dla celów badawczych wystawiał kopie starych sztuk, łamał się z trudnościami rekonstrukcji, dopracowywał problemy dawnej dykcji. Taką rolę spełniają teatry akademickie — ale inaczej niż u nas ustabilizowane. Niestety, żadna uczelnia polska nie ufundowała takiego teatru z odpowiednią ilością etatów aktorskich i kierowniczych.

Realizator starej sztuki próbuje czasem przekazać problematykę epoki, dyskusję polityczną, aparat moralizujący. Takie były intencje Horzycy grającego *Potrójnego* we Lwowie, takie przyświecały inscenizatorom *Odprawy posłów greckich* (także podpisanemu) — nie dało to większych artystycznych rezultatów. Cóż tu mówić o trudnościach dramatu staropolskiego, jeśli komedia oświecenia nie potrafi dziś przybrać szaty teatralnej, a epoka wydaje się bliska, zrozumiała, znana i jakże dramatyczna.

Z takiej sytuacji płynie wniosek, zdaje się nietrafny, że inscenizując dzisiaj dawne sztuki trzeba je tak formować na scenę, aby szukać treści i walorów uogólnionych. Przeniesienie problematyki wówczas do widzów adresowanej wydaje się niemożliwe.

Dawny teatr niesie w sobie jedną wartość, przez niektórych reżyserów niedocenioną, choć tak oczywistą, mianowicie: dawny język literacki. Nie chodzi tu o pochwałę stylów wypowiedzi, ale o walor starego języka w ogóle. Publiczność go nie zna, a w każdym razie nigdy nie słyszała go w zastosowaniu praktycznym, życiowym. A to się dzieje na scenie, i wtedy odkrywa w swoim języku codziennym lakonicznym, suchym i źle informującym całe pokłady znaczeń, sensory etymologiczne, różne piękności nie przezuwane. Ta wartość dawnego teatru przyjmowana jest niejako mimo woli, nie zawsze uświadamiana.

Dejmek, wyjątkowo solenny sprawca starych komedij, powiedział: „Obydwa spektakle (*Historija o Chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* i *Żywot Józefa*) zostały zbudowane wedle marzenia o teatrze naszych przodków”. Trzeba odbudować ów teatr środkami i narzędziami naszych czasów, trzeba dać własne odczucie rozmaitych zależności konstrukcyjnych, odczucie pojmowania przestrzeni scenicznej, wzajemnego zrelacjonowania ruchu i przekazu słownego, proporcji elementów komicznych do wątków traktowanych serio, wreszcie sposób kształtowania iluzji — odczucie dawniej ważnych

różnych innych relacji. Ich liczba i hierarchia zależy od wrażliwości reżysera, wykształcenia i sił (poświęconego czasu).

Tak ułożyło się nam pierwsze prawo: nie przeniesiesz w naszą epokę jasno sformułowanego problemu dramatu (np. stacje żołnierskie z gubą Rzeczypospolitej) ani wyraźnie określonego i datowanego problemu sztuki teatru (np.: ukazują przejście od renesansowej statyczności do zmian scen *in actu oculi*) — przeniesiesz z dawnej kultury artystycznej wiązanki motywów, style, kolory... i problem „trwały”. Im ogólniej — tym łatwiej? I skuteczniej.

Doświadczenia powojenne nie zostały dokładnie opisane.

Sukces przedstawienia liczy się dla całości, nie dla elementów. Realizacje, które zdejmowano z afisza po kilkunastu przedstawieniach, mogły mieć kapitalne rozwiązania częściowe. W ten sposób mogło się zaprzepaścić sporo dobrych obserwacji i pomysłów. Reżyserzy zdali na ogół egzamin moralny. Nie było tam łatwych nawiązań do współczesności — jak to w dramaturgii współczesnej aktualność rozumie się czasami jako łatwą aluzję do polityki lub ekonomii. Próbowano przybliżyć historię, obyczaj, stawiano na komizm. Szukano płaszczyzny porozumienia poprzez poczucie swojskości, narodowości — wszystko to były narzędzia szlachetne.

O wartości koncepcji realizacyjnej decydowały klucze-pomysły. To znaczy podjęcie jednej wiodącej idei artystycznej, skupiającej na sobie i wysiłek teatru, i uwagę publiczności. W odczuciu piszącego o powodzeniu drugiej realizacji *Historiji o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* — decydowało ukazanie mechanizmu przedstawienia. Rama była aż nadto wyraźnie nakreślona. Ustylizowano kostium, odsłonięto dłonie aktorom, Chrystus schodził do piekieł po drabinie, persony dramatu wygłaszają didaskalia do nich się odnoszące. W ten sposób manifestowano, że pokazuje się na dzisiejszej scenie, jak kiedyś grywano przedstawienia. Jednocześnie fabuła dramatu, sceny i epizody objęte były tym samym ciepłem, radosnym klimatem. Nawiązania były doprowadzone do miary komicznej i usprawiedliwione, a probowane. Dodajmy jeszcze, że reżyser był generalnie usprawiedliwiony przez Mikołaja z Wilkowiecka, który w latach około 1570 sam podzielił sztukę na jednostki, z których każda objęta była ramą: czytanie kawałka harmonii ewangelicznej i strofa pieśni. Tam rama dogmatyczna — u nas historyczna. Kiedy w Gorzowie realizowano komedię Lubomirskiego *Don Alvares*, uchwycono ją w żartobliwą umowę replikującą doskonale dekoracjom Uniechowskiego. Bodaj i tutaj reżyser jest usprawiedliwiony — są partie starego tekstu zaadresowane bodaj do konkretnych osób, a i cała komedia zdaje się być trochę ironiczna. Jeszcze ostrzej podstawowy chwyt realizacji został naznaczony w *Dialogus de Passione*. Główna persona dramatu, Chrystus, przedstawiony był jako drewniana figura. W ten sposób reżyser wzbogacał interpretację tekstów z XVI i XVII wieku. Chrystus był i bliski, ludowy, i z innego świata, był przedmiotem znaczeń fizycznych i obojętny, był prawdziwy fizycznie i dogmatycznie

nieobecny. Stare teksty ułożyły się we wstrząsający dramat o losach ideologa. Znowu pytamy o prawidłowość takiego rozwiązania — analogię można znaleźć w pewnym uschematyzowaniu postaci i wątków w najbardziej rozpowszechnionych sztukach tego typu w XVII wieku.

Dopuszczymy więc klucze, zaaprobujemy je, jeżeli nie mijają się z charakterem dramatu, jeżeli przedłużają jego narzędzia artystyczne ku nam. Tu czas na drugie prawo: o wartości wznowienia decyduje trafność klucza i jego ideowy rozmiar.

Przypomnijmy więc, że teatry na pewno przekazały widowni sporo wartości językowych, uświadomiły funkcjonowanie w dawniejszej naszej kulturze różnych idei, osądów, mechanizmów. Pytajmy teraz, czy otrzymaliśmy wystawę starych płócien wydobytych z zapomnianego magazynu. Oglądając taką wystawę nie musimy pytać o trafność portretu ani datę sceny batalistycznej — niech nas zajmie sama sztuka teatru. Czy pokazano nam ją na scenie dzisiejszej?

„Wznowienia” pokazały bardzo wiele i bardzo mało. Uświadomiono dzisiejszej widowni, że mieliśmy bogaty, różnorodny teatr. Przekazano więc naszym czasom generalną pochwałę starych technik i starej sztuki. Weszły na scenę po Beckecie i Witkiewiczu — jako dopowiedzenie i jako lekcja historii, że czterysta lat wcześniej stworzyliśmy teatr swobodnie operujący czasem, przestrzenią, realnością i skrótem myślowym, że wiek XX mało dał „premier absolutnych”. Obudzono sympatię dla starego teatru, nie wzbudzono jeszcze szacunku. Mieliśmy, jak się zdaje, wielki teatr, nie dopracowaliśmy się wielkiego dramatu. Część dramatów ocalała, o teatrze niemal niczego nie zapisano — śledzimy cienie.

Autentyczny sztandar wojenny Batorego i szabla poświęcona przez papieża włączone były w spektakl *O pokoju* — 4 lutego 1582 roku grany przed królem na zakończenie wojny moskiewskiej — kto potrafi dziś powtórzyć taki zabieg teatralny? Oto happening w Przemyślu zaimprovizowany mimochodem w dramacie — młodzieńcy wybierają się na zabawę, brakuje im pieniędzy, spotykają soltysa, upijają, robią królem, sprowadzają kupców, którzy także uwierzyli w sen, wyludniają pieniądze na potrzeby „dworu”.

*Utarczka krwawie wojującego Boga* z 1693 roku — unikalny, jak się zdaje, prekursor Eisensteina, spektakl wykorzystujący w pełni sens dramatyczny równoczesnego eksponowania obrazów na ekranie i wydarzeń na żywej scenie. Przypomnijmy wielkie teatralizacje z Wilna — oto drobny wyimek:

„Dwanaście Apostołów powrozkami miłości ciągną świat wszytek, na którym Gorliwość Chrystusowa ogień na ziemię spuszcza. Za światem idą cztery części onego ze swymi królami i książętą do Chrystusa nawróconymi (...) czwarta America, przed nią Vincentius e valle viridis, Ewangelii przepowiadacz, za nim król Peru, król Dawid wschodnich murzynów i inni. Wszyscy ci w komitywie swej mają Senatory i Dworzany przy muzyce i bębnach”.

Dodajmy, że znamy kształty teatru dworskiego, domyślamy się form inscenizacji widowisk obrzędowo-religijnych, a nie opisano jeszcze teatru kolegiów. To materia złożona: dramat bezfabularny, wielopłaszczyznowy, wykładany poprzez symbole i metonimie plastyczno-językowe; wiele chwytów bardzo teatralnych i w dzisiejszym teatrze traktowanych jako rewelacje. Wyimkową ilustracją tej bogatej faktury artystycznej otrzymaliśmy w *Tragedii o Bogaczu i Łazarzu* z roku 1643.

Zachowało się koło tysiąca opisów w programach, około czterystu łacińskich sztuk w całości (z XVII i pierwszej połowy XVIII wieku). W siedemdziesięciu „stałych” teatrach grano corocznie kilka sztuk — ile stworzono prawdziwych treści artystycznych, a ile tam było martwych kopii lub plagiatów, ile importu, a ile pomysłów własnych, nowych, miejscowych, sarmackich, przebijających się przez łaciński tekst, moralizującą tendencję i treści religijne? Wielka karta historii sztuki w Polsce jeszcze nie odczytana.

„Jestem przeświadczony i coraz się w tym przekonaniu umacniam, że te propozycje estetyczne, które nam odsłania teatr dawny, są jedynymi polskimi oryginalnymi, narodowymi rozwiązaniami dla naszej sztuki scenicznej, obok twórczości trzech dramaturgów: Mickiewicza, Wyspiańskiego i Witkiewicza” — tak generalnie uzasadnił Dejmek swoje zainteresowanie dawnymi sztukami.

Oto godna szacunku ekonomia — spełnia się dwa poważne cele jednocześnie. Dramaturdzy i ludzie teatru zmarli trzy wieki temu doczekali się tantem autorskich. Podniesiono wysoko ich godność. Ich zabiegi kreatorские miały tyle mocy, że przeszły wysokim łukiem nad epokami i owocują dalej. Dodajmy: w czasach, kiedy nie ma natłoku nowych propozycji dramatycznych arii teatralnych. Spełnia się jednocześnie cel drugi: wydobywa się elementy idealnej wizji polskiego teatru w ogóle.

Czy można mówić o konsekwentnym wypracowywaniu narzędzi artystycznych teatru w nawiązaniu do jego tradycji w dawnej Polsce i czy można mówić o realnych efektach? Przypomnijmy, że mamy ciągle do czynienia ze spektaklami włączanymi w normalny, bieżący repertuar teatrów, podlegających uciążliwym ograniczeniom natury finansowej. Sytuacja jest bardzo uciążliwa i złożona. Opracowanie musi być atrakcyjne, musi być wierne przeszłości, musi być odkrywczе — użyteczne dla dzisiejszej praktyki teatralnej. Największym przeto sukcesem tej kilkunastoletniej próby dawnego teatru jest stwierdzenie, że jest możliwość przekazania dzisiejszemu widzowi starych sztuk. W rzekomej naiwności naszych przadków-reżyserów mieści się wiele sztuki i wiele „narodowości”.

Trzeba przyznać, że ludzie teatru wyprzedzili literatów, publicystów i historyków literatury. Poeci (niektórzy) mogą się wymawiać w ten sposób: wszystko, co piszę, jest czysto staropolskie. Takiego mnie macie, jakiego wychowała poezja międzywojenna, a tę — poezja młodopolska i tak aż do *Lamentu Świętokrzyskiego*. Powieścio-

pisarze mają sumienie mniej czyste, ale obie sekcje ZLP znalazły się w pasmach ciąglych tradycji kulturowych. Jednak lepiej nie pytać, w jakim stopniu uwaga, szkoła, technika tych artystów nawiązują w rzeczywistości do trwałych i walentnych pasm ciągu kultury polskiej, a w jakim stopniu są orientowane na mody przywożne. Nie pytajmy też, którzy pisarze znają naprawdę język polski w całej dawnej obszerności, jego ekspresji znaczeniowej, składniowej. Nie zadawajmy drażliwych pytań malarzom i grafikom. Może tylko urbanisci wyszliby z takiego egzaminu chwalebnie.

Czas odpowiedzieć na pytanie jakie Sprawy Dawnych Polaków włączyły się w żywy dzisiaj organizm artystyczny i w świadomość widowni przez teatry. Dowiedziano się, że był dawny teatr — ten akt świadomości ma charakter polityczny i patriotyczny — wyrównano opinie o naszej kulturze artystycznej w stosunku do krajów, które chwala się dawnymi wielkimi teatrami.

Przeniesiono obrazy stosunków międzyludzkich, obrazy władzy, rządzenia, wiary, zawodu w kategoriach dość wysokich, obrazki małych spraw w ujęciu komediowym. Wszystko to w pojęciach dość ogólnych. Przekazano ze sceny sumę prawd, sformułowanych przez starych dramaturgów, ale w płaszczyźnie takiego uogólnienia, że niewiele odbiegły od nowoczesności: przebaczenie, prześladowanie idei, troska o państwo.

Otrzymaliśmy jednak pokazną panoramę dawnego teatru. Od problemów pokazywania gatunków dramatycznych, przez techniki kompozycyjne, pojmowanie przestrzeni, czasu scenicznego, klimatu teatralnego. Całe serie rozwiązań drobnych — wydobyto sporo prawdy o starym teatrze, jego uroku i wartości jako wzorca. Nie próbujmy obliczać, ile wniesiono. Sukces artystyczno-ideowy kilku przedstawień postawił dość kategorycznie i gwałtownie problem określenia cech narodowości polskiego teatru w ogóle. Po roku 1965 przejście mimo tego problemu równa się już dyskwalifikacji moralnej.

*Julian Lewański*

## Herbowy laboriosus

Współczesne wsie drobnoszlacheckie są fenomenem ze względu na zachowaną wobec zmieniających się struktur społecznych autonomię. Już w końcu ubiegłego stulecia uważane były za kuriozalny relikt epoki przedrozbiorowej. Nie przeszkadzało to jednak, by obrazy zaścianków stanowiły przez wiele lat ciekawe tworzywo literackie. Zainteresowanie nimi nie sprowadzało się zresztą tylko do kwestii literackich. Politycznie próbowano zdyskontować „szlachecką” odrębność w latach trzydziestych, tworząc Komitet do spraw Szlachty Zaściankowej na Ziemiach Wschodnich. O proble-