

Małgorzata Jarmułowicz

Uniwersytet Gdański (PL)

ORCID: 0000-0001-7516-2811

Teatralne echa Roku Józefa Wybickiego, czyli gdański przyczynek do trudnej sztuki świętowania jubileuszy

Abstract

Theatre Reverberations of the Józef Wybicki Year, Or, Gdańsk's Contribution to the Difficult Art of Jubilee Celebration

This article discusses the forgotten theatrical part of the celebrations of the Józef Wybicki Year in Gdańsk in 1972, which preceded by fifty years the analogous anniversary tribute to the author of the Polish national anthem in 2022. The premiere of Wybicki's comedy *Kulig* (The Sleighing Party), directed in 1972 in Teatr Wybrzeże by Maryna Broniewska, an experienced producer of Enlightenment

plays, is marked by the off-putting stigma of ‘national jubileeism.’ Nevertheless, it provides an interesting stimulus for looking at this anniversary context through the prism of the entanglements, visible only now, of Wybicki’s comedy, which is representative of its age—and with it, the entanglements of the entire theatre heritage of the Polish Enlightenment—in the ideological conditions of the most important breakthroughs in the history of Polish post-war theatre. The key point of reference for the observations made in the article is the post-transformation assessment of the potential of Polish 19th-century theatre repertoire presented by Piotr Morawski in his research monograph *Oświecenie: Przedstawienia* (The Enlightenment: Performances). The attempted reconstruction of the shape of the performance itself, based on the extant archive material, focuses, in turn, on revealing the director’s strategy of disambiguating the play’s meanings, which are not that obvious, and creating a distinctive staging frame for them.

Keywords

Józef Wybicki, *Kulig*, Enlightenment, Maryna Broniewska, Teatr Wybrzeże, jubilee celebrations

Abstrakt

Tematem artykułu jest zapomniana teatralna odsłona obchodów Roku Józefa Wybickiego w Gdańsku w 1972, wyprzedzająca o pół wieku analogiczną fetę rocznicową poświęconą autorowi hymnu polskiego w 2022. Premiera *Kuligu* Wybickiego wyreżyserowana przed pięćdziesięciu laty na scenie Teatru Wybrzeże przez doświadczoną realizatorkę repertuaru oświeceniowego Marynę Broniewską, choć pozornie naznaczona piętnem „jubilatyzmu narodowego”, daje ciekawy pretekst do spojrzenia na ów rocznicowy kontekst spektaklu przez pryzmat dopiero teraz widocznych uwikłań reprezentatywnej dla swoich czasów komedii Wybickiego – a wraz z nią całej spuścizny teatralnej polskiego oświecenia – w ideowe uwarunkowania najważniejszych przełomów w historii polskiego teatru powojennego. Kluczowym punktem odniesienia dla poczynionych w artykule rozpoznań jest posttransformacyjna ocena potencjału polskiego repertuaru dziewiętnastowiecznego przedstawiona przez Piotra Morawskiego w monografii *Oświecenie: Przedstawienia*. Próba rekonstrukcji kształtu samego przedstawienia, oparta na zachowanych archiwaliach, skupia się zaś na odsłonięciu reżyserskiej strategii ujednoznaczniania wcale nieoczywistych sensów sztuki oraz tworzenia dla nich wyrazistej ramy inscenizacyjnej.

Słowa kluczowe

Józef Wybicki, *Kulig*, oświecenie, Maryna Broniewska, Teatr Wybrzeże, jubilatyzm

Postać Józefa Wybickiego oglądana z perspektywy ostatniego półwiecza nasuwa szczególnie uzasadnione skojarzenia ze zjawiskiem, które Kazimierz Wyka nazwał niegdyś z nieskrywanym przekąsem „jubilatyzmem narodowym”¹. Tak się bowiem składa – w dużej mierze za sprawą szczególnego układu dat w kalendarium życia autora polskiego hymnu – że znakomita większość różnorakich inicjatyw wskrzeszających w ciągu tych pięciu dekad wdzięczną pamięć rodaków o Wybickim następowała właśnie za sprawą pretekstów jubileuszowych. Istniana bania z narodowymi hołdami dla Wybickiego rozbiła się niemal dokładnie pięćdziesiąt lat temu, w 1972, właśnie z okazji zbiegu trzech ważnych rocznic: 225. rocznicy jego urodzin, 150. rocznicy śmierci i 175. rocznicy powstania *Mazurka Dąbrowskiego*. Podobnie jak 2022, również tamten rok spiętrzonych jubileuszy ogłoszony został Rokiem Wybickiego. Na Pomorzu, z którym Wybicki był związany przez pierwsze trzydzieści lat życia, fakt ten uruchomił wówczas bezprecedensowy wysyp „upominków od narodu”²: jego imieniem nazywano biblioteki, szkoły i domy kultury, organizowano wystawy okolicznościowe, zainicjowano prace nad jego pomnikiem w Kościerzynie, a Gdańskie Towarzystwo Naukowe staraniem Andrzeja Bukowskiego zorganizowało pierwszą ogólnopolską konferencję naukową poświęconą w całości Wybickiemu i owocującą potem ważnymi publikacjami³.

Pomorska feta na cześć Wybickiego w 1972 objęła również próbę scenicznej reaktywacji jego dorobku dramatopisarskiego, od czasów oświecenia niemal zupełnie zapomnianego przez teatr. Wybór padł na komedię *Kulig*, wydaną w Warszawie w 1783 i jeszcze w tym samym roku wystawioną w Teatrze Narodowym przez Wojciecha Bogusławskiego. Dokładnie w dniu 225. rocznicy urodzin autora, 29 września 1972, utwór miał swoją premierę na gdańskiej scenie

¹ „Rok Słowackiego”, rozmowa Jana Błońskiego, Edwarda Csató, Jana Kotta, Stefana Treugutta i Kazimierza Wyki, *Dialog*, nr 12 (1959): 103–112.

² Pożyczam to sformułowanie od redaktorów książki poświęconej dziewiętnastowiecznym przypadkom takich praktyk: Tadeusz Budrewicz, Paweł Bukowski i Renata Stachura-Lupa, red., *Upominki od narodu: Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy* (Żarnowiec: Muzeum Marii Konopnickiej, 2010).

³ Jak wyjaśniał w obszernym podsumowaniu tych wydarzeń Andrzej Bukowski, idea ogłoszenia roku 1972 Rokiem Wybickiego narodziła się „z inicjatywy gdańskich humanistów a przy czynnym i szerokim poparciu władz politycznych i administracyjnych oraz udziale organizacji społecznych”, skutkując również wnioskiem Wojewódzkiego Komitetu Frontu Jedności Narodowej, inaugurującego obchody Roku Wybickiego podczas uroczystego plenarnego posiedzenia 16 marca 1972, by władze centralne rozszerzyły te obchody na cały kraj. Zob. Andrzej Bukowski, *Józef Wybicki w świetle obchodów jego rocznic i sesji Gdańskiego Towarzystwa Naukowego* (Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), 5. O gdańskich obchodach Roku Wybickiego pisali też Irena Kadulka i Piotr Kąkol, „Józef Wybicki pod patronatem Gdańskiego Towarzystwa Naukowego, na łamach *Rocznika Gdańskiego* i w uroczystościach miasta Gdańska”, *Rocznik Gdański* 77/78 (2017–2018): 125–138.



TEATR WYBRZEŻE

DYREKTOR: ANTONI BILIGZAK, KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MAREK OKOPIŃSKI, KIEROWNIK LITERACKI: STANISŁAW HEBANOWSKI

OGÓLNOPOLSKA INAUGURACJA ROKU KULTURALNO-OŚWIATOWEGO

TEATR NA TARGU WĘGLOWYM W GDAŃSKU

dnia 7 października 1972 r. o godz. 19⁰⁰

JÓZEF WYBICKI

KULIG

Aktorzy:

TERESA IŻEWSKA, HALINA KOSZNIK-MAKUSZEWSKA, TERESA LASSOTA, ZOFIA MAYR
BARBARA PATORSKA, MATYŁDA SZYMAŃSKA, JERZY DĄBKOWSKI, STANISŁAW DĄBKOWSKI
LECH GRZMOCIŃSKI, TADEUSZ GWIAZDOWSKI, JERZY KISZKIS, JERZY ŁAPIŃSKI
ZBIGNIEW ŁOBODZIŃSKI, STANISŁAW MICHAŁSKI, ANDRZEJ NOWIŃSKI, EDWARD OŻANA
ANDRZEJ PISZCZATOWSKI, HENRYK SAKOWICZ, FLORIAN STANIEWSKI, JAN TWARDOWSKI.

Reżyseria **MARYNA BRONIEWSKA**

Scenografia **ALEKSANDER MARKOWSKI**

Oprac. muzyczne **HENRYK JABŁOŃSKI**

Choreografia **ZYGMUNT KAMIŃSKI**

Przedprzedaż biletów w kasie teatru codziennie z wyjątkiem poniedziałków w godz. 11–13 i 3 godziny przed rozpoczęciem przedstawienia. W kasach „Orbita” w godz. 11–16. W niedziele i święta kasa Teatru czynna 3 godziny przed rozpoczęciem przedstawienia.
Z chwilą rozpoczęcia przedstawienia wejście na widownię wzbronione.

W GY 2071 12 201 914

Afisz premiery *Kuligu* Wybickiego w Teatrze Wybrzeże, skojarzonej z obchodami Roku Kulturalno-Oświatowego. W rzeczywistości pierwsze wykonanie spektaklu miało miejsce 29 września 1972 roku, w 225. rocznicę urodzin autora sztuki

Teatru Wybrzeże⁴. Z perspektywy statystyki historia spektaklu przedstawia się niebagatelnie: doczekał się on niemałej liczby trzydziestu ośmiu wykonań zaprezentowanych w sumie ponad dwudziestu tysiącom widzów, którzy mogli oglądać go aż na dwóch wybrzeżowych scenach: przy Targu Węglowym i w Teatrze Kameralnym w Sopocie⁵. Decyzji o wytypowaniu do roli teatralnej atrakcji Roku Wybickiego akurat *Kuligu* z pewnością nie można jednak uznać za przejaw nowatorskich poszukiwań artystycznych. Choćby dlatego, że sztuka była już wcześniej – jako jedyna w dorobku Wybickiego – po wojnie wystawiana, i to aż trzykrotnie: w 1960, 1969 i 1970 roku, odpowiednio w Katowicach, Wałbrzychu i Krakowie. Rezygnacja z ryzykownych eksperymentów z innymi utworami scenicznymi dostojnego jubilata na rzecz sprawdzonego tytułu musiała więc pogłębić i tak nieodparte wrażenie, że za gdańskim *Kuligiem* stoi wyłącznie przymus rocznicowej celebracji.

Niewątpliwie dla dzieła sztuki żadna to chwala mieć za jedyną przyczynę sprawczą skonwencjonalizowany „jubilatyzm”. Niestety, czysto okolicznościową genezę spektaklu demaskują bezlitośnie nawet recenzje zamieszczone w lokalnej prasie. Inna rzecz, że ich autorzy wyprowadzili z tego faktu dość zróżnicowane wnioski. Jednoznacznie aprobatywny ton komentarzy szedł w parze albo z poczuciem naturalnej oczywistości działań podjętych przez gdański teatr („dobrze się stało, że przypomniano utwór pisarza”, bo „okazja po temu nadarzyła się nie błaha”⁶), albo nawet z przekonaniem, że to relatywnie najlepsza forma przybliżenia osobowości Wybickiego („właśnie jego twórczość dramaturgiczna [...] ukazuje nam żywą postać twórcy – jego zainteresowania, radości, wątpliwości i zadumę”⁷). Dużo więcej krytycznego pragmatyzmu wykazali recenzenci eksponujący faktyczny brak wyboru po stronie teatru. „Był to, jak sądzę, w większym

⁴ Na podstawie recenzji spektaklu zamieszczonej na łamach *Pomorza*, nr 21 (1972) można wnioskować, że niewiele wcześniej obszernie fragmenty tej sztuki prezentowane były również w formie czytanej w Teatrze przy Stoliku Kazimierza Łastawieckiego, działającym pod egidą Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki. Spektakl w Teatrze Wybrzeże miał natomiast również oficjalną drugą „premierę” w dniu 7 października 1972, o czym – w przeciwieństwie do recenzji i wszystkich pozostałych materiałów źródłowych wskazujących na 29 września – informuje afisz oraz zapowiedź premiery w numerze *Głosu Wybrzeża* z 4 października. Ta powtórzona premiera wynikała z tego, że spektakl związany był również z ogólnopolską inauguracją Roku Kulturalno-Oświatowego, nie może być jednak wątpliwości, że „w rzeczywistości [...] pobudką do sięgnięcia po jeden z utworów scenicznych autora hymnu narodowego były obchody Roku Wybickiego”, Bukowski, *Józef Wybicki w świetle obchodów*, 76.

⁵ Dane liczbowe pochodzą z metryki przedstawienia opracowanej przez Hannę Dyktyńską w Pracowni Teatralnej działającej przy Zakładzie Dramatu, Teatru i Filmu (obecnie Zakład Dramatu, Teatru i Widowisk) w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Korzystałam również z zasobów archiwum Teatru Wybrzeże, w którym zachował się komunikat z obsadą spektaklu, program, afisz, zdjęcia Tadeusza Linka, projekty kostiumów i scenografii Aleksandra Markowskiego, egzemplarz inspicjencki oraz wycinki prasowe z zapowiedzią i recenzjami przedstawienia (są tam wszystkie przywoływane w artykule recenzje).

⁶ Barbara Kanold, „W Gdańsku Kulig”, *Pomorze*, nr 21 (1972): 14.

⁷ Sławomir Sierecki, „Głos z widowni: Kulig”, *Wieczór Wybrzeża*, nr 239 (1972): 3.

stopniu akt kurtuazji niż rezultat własnowolnych decyzji repertuarowych teatru”⁸, stwierdziła na łamach *Liter* Ewa Nawrocka, a piszący dla *Dziennika Bałtyckiego* LAIK (pseudonim Andrzeja Kiszki) ubolewał przy okazji nad trudnościami gdańskiego teatru ze skryształowaniem linii repertuarowej: „czasem bowiem trafiają się pozycje, którym trzeba dać prymat nad innymi”, a z racji braku lokalnej konkurencji jego repertuar „musi zmieścić wszystko”⁹. W najbardziej bezpośredni i bezceremonialny sposób do dyktatu powinności rocznicowych odniósł się Andrzej Żurowski, zupełnie niezajdujący uzasadnienia dla wskrzeszenia we współczesnym teatrze zaśniedziałej publicystyki oświeceniowej, która zaznacza się w sztuce Wybickiego:

Cóż, tak w owe czasy na polskiej scenie bywało – pisywano doraźne komedie na doraźne polityczne okazje. Bóg z nimi. Kłopot zaczyna się dopiero wówczas, kiedy i dzisiaj owe ramoty na doraźne okazje się inscenizuje.¹⁰

To, czemu poświęcony jest artykuł, czyli wskrzeszanie pamięci o spektaklu, któremu dane było trafić na scenę z piętnem okolicznościowej laurki, może wydawać się równie bezzasadne, jak sama idea inscenizowania na doraźne okazje przebrzmiałej „ramoty”. Jeszcze gorzej zapowiada się pomysł, by robić to akurat chwilę po kolejnej okrągłej rocznicy tej premiery, bo skompromitowany syndrom „jubilatyzmu” osiąga wówczas wręcz groteskowe apogeum. Widzę jednak powody, dla których warto to straceńcze ryzyko podjąć. O ironio, przemawiają za tym również argumenty kalendarza. Z dzisiejszej perspektywy widać bowiem, że termin premiery nie tylko naznaczył gdański *Kulig* nieusuwalnym stygmatem rocznicowej doraźności, ale też wpisał go w ciekawy, symetryczny układ historycznych odniesień, dopiero teraz dostrzegalnych. Tak się bowiem składa, że dokładnie taki sam okres oddziela tę premierę od dwóch najważniejszych punktów zwrotnych w historii polskiego teatru powojennego: zmięczeniu hegemonii realizmu socjalistycznego i początku przemian ustrojowych. Zawieszony ze zgoła symboliczną precyzją w pół drogi między 1955 i 1989 rokiem, *Kulig* z 1972 stwarza intrygujący pretekst, by spojrzeć na niego właśnie z perspektywy tych dwóch arcyważnych dla polskiego teatru cezur czasowych.

O przełomowym wpływie obu przywołanych wyżej dat na przemiany nastawienia do teatralnej spuścizny epoki Wybickiego przypomniał ostatnio Piotr

⁸ Ewa Nawrocka: „Kulig Józefa Wybickiego”, *Litery*, nr 1 (1973): 31.

⁹ LAIK [Andrzej Kiszki], „Kulig Józefa Wybickiego”, *Dziennik Bałtycki*, nr 247 (1972): 3.

¹⁰ Andrzej Żurowski, „Sztuczne oddychanie”, *Teatr* 27, nr 23/24 (1972): 12.

Morawski we wstępie do obszernej monografii *Oświecenie: Przedstawienia*, wydanej w serii *Teatr publiczny: Przedstawienia 1765–2015*, która polski teatr prezentuje właśnie jako medium historii. Socrealizm oglądany przez Morawskiego z perspektywy teatru oświeceniowego najpierw wprzągnął dziedzictwo tego teatru w służbę idei socjalistycznego postępu, by następnie, odchodząc do lamusa, wygasić jego polityczną koniunkturę (jak słusznie zauważy autor monografii: „Po 1955 roku repertuar oświeceniowy przegrywa z romantycznym”¹¹). Z kolei nowe otwarcie w powojennych dziejach tego repertuaru przynieść miała transformacja ustrojowa, co w symboliczny sposób zaanonsowało pamiętne przedstawienie Mikołaja Grabowskiego na podstawie *Opisu obyczajów* Jędrzeja Kitowicza, wystawione w 1990 w Teatrze STU. Co istotne, dorobek teatru oświeceniowego wcale jednak nie rozkwitł na pożywcze tej zmiany, choć wydawał się wyjątkowo obiecującym medium polskiej nowoczesności. „Z dzisiejszej perspektywy trzeba uznać, że repertuar oświeceniowy to obraz klęski teatralnego projektu” – konkluduje swą analizę Piotr Morawski.

To repertuar niski, prowincjonalny, słaby. [...] Nie zostało w nim nic z zaangażowania ani z siły politycznego oddziaływania. Nie jest też przestrzenią eksperymentu, a kolejni realizatorzy raczej w prosty sposób przenoszą rozwiązania poprzedników: wiadomo – historyczny ubiór, peruka.¹²

W kontekst spostrzeżeń poczynionych przez Morawskiego gdański *Kulig* wpisuje się za sprawą Maryny Broniewskiej, której ówczesna dyrekcja Teatru Wybrzeże¹³ zleciła wyreżyserowanie spektaklu. Biografię tej artystki również można ująć w klamrę przywołanych wyżej cezur: reżyserskie szlify zdobywała właśnie w czasach socrealizmu, a zmarła w wieku 78 lat, 31 grudnia 1989, zaledwie dwa dni po pamiętnych obradach tak zwanego sejmu kontraktowego, który przemianował Polską Rzeczpospolitą Ludową na Rzeczpospolitą Polską i uchwalił nowe zasady ustrojowe państwa. Dla rozważań skupionych na rocznicowej inscenizacji komedii Wybickiego najważniejsze jest jednak doświadczenie artystyczne, z jakim reżyserka przystępowała do pracy nad tym przedstawieniem. A z pewnością było ono wystarczające, by odpowiedzialność za godne uczczenie Roku Wybickiego Teatr Wybrzeże mógł bez obaw powierzyć nigdy wcześniej

¹¹ Piotr Morawski, *Oświecenie: Przedstawienia* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2017), 41.

¹² Morawski, *Oświecenie*, 88.

¹³ Funkcję dyrektora teatru sprawował wówczas Antoni Biliczak, kierownika artystycznego Marek Okopiński, a kierownika literackiego Stanisław Hebanowski.

niezapraszanej do Gdańska artystce. Przed 1972 Broniewska zdążyła bowiem zrealizować aż osiem sztuk z polskiego i obcego repertuaru oświeceniowego, w tym trzy komedie Molière'a, trzy Carla Goldoniego i dwukrotnie – jako in-scenizatorka, a za pierwszym razem również reżyserka – *Henryka VI na łowach* Wojciecha Bogusławskiego.

Tej ostatniej sztuce warto poświęcić więcej uwagi, bo jej dwie kolejne wersje – z 1950 i 1956 – w wyrazisty sposób obrazują meandry drogi, którą Broniewska pokonała przed przyjazdem do Gdańska. Nie bez kozery *Henryka VI* przywołał w swojej analizie również Morawski, uznając jego wrocławską wersję z 1950 roku za wzorcowy przykład nadgorliwości w przypisywaniu oświeceniowym tekstom wymowy ideowej zbieżnej z duchem socjalizmu. Nie mogło być inaczej, skoro nawet Jan Kott – wówczas jeszcze sympatyzujący z nowym ustrojem – znalazł powód do kpiny z podejścia realizatorów spektaklu do przesłania zaszyfrowanego w historii o angielskim królu. Jak pisał w swojej recenzji:

Nie jestem monarchistą, ale w roku 1950 wcale nie boję się zobaczyć na scenie sentymentalnego i dobrego królika. I jeżeli Krawczykowski [autor adaptacji sztuki – M.J.] razem z Broniewską zwalczają w roku 1950 monarchizm, nie są jeszcze przez to radykalniejsi od Bogusławskiego, który przed półtora wiekiem uderzał tylko w magnaterię.¹⁴

Po latach z tej „antymonarchicznej” wpadki wytłumaczył się sam Zbigniew Krawczykowski:

Nie zapominajmy, że był to początek lat pięćdziesiątych i ukazanie szlachetnego, rozumnego monarchy byłoby, mówiąc najogólniej, źle widziane. Zatem król w mojej adaptacji okazywał szlachetność i wielkoduszność nie tyle z potrzeby serca, co z pragnienia zemsty nad nienawistnym mu dworakiem Rydyngiem, a także z obawy przed wyjściem na jaw wcześniejszych jego romansów. [...] Dalszą konsekwencją tych retuszów były zmiany w finale sztuki. [...] W kilka lat później – wtedy już mogłem to zrobić – przywróciłem w mej adaptacji oryginalny tekst scen „królewskich”.¹⁵

¹⁴ Jan Kott, „Bogusławski wystylizowany”, w: *Pisma wybrane*, red. Tadeusz Nyczek, t. 3, *Fotel recenzenta* (Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1991), 35.

¹⁵ Zbigniew Krawczykowski, „Czyżby już historia? Na marginesie *Henryka VI na łowach*”, *Życie Literackie* 30, nr 31 (1980): 5, 12, <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/5072/recenzja-1.pdf>.

Ostatnie zdanie dotyczy, jak nietrudno się domyślić, drugiej, szczecińskiej wersji *Henryka VI* na podstawie inscenizacji Broniewskiej, wyreżyserowanej w 1956 na fali politycznej odwilży przez Ludwika Benoit, który w obu realizacjach zagrał zarazem rolę tytułową. Jak widać, twórczyni gdańskiego *Kuligu* odrobiła więc bardzo sumiennie lekcję socrealistycznej kreatywności w podejściu do repertuaru oświeceniowego, odcinając się od niej w równie właściwym momencie.

Trudno zapomnieć o tych doświadczeniach reżyserki, biorąc dziś do rąk szczęśliwie zachowany egzemplarz inspicjencki komedii Wybickiego wystawionej w 1972 w Teatrze Wybrzeże. Pamięć o operacjach dokonywanych w imię „ducha epoki” na tekście *Henryka VI na łowach* uruchamia bowiem odruchową czujność wobec wszelkich poprawek naniesionych na tekst *Kuligu*. W pięćdziesięcioletnim egzemplarzu sztuki poza niezbyt licznymi skreśleniami nie widać jednak niemal żadnych śladów reżyserskiego ołówka. Żurowski uznał ową „lojalność w stosunku do tekstu” wręcz za wadę przedstawienia, bo „skutecznie zaciemnia i tak zawikłane, meandryczne dialogi, zaś dłużyznom akcji przydaje monotonnej celegry”¹⁶. Bliższy ogląd wprowadzonych skrótów pozwala jednak dostrzec w nich nie tylko sposób na redukcję nużącego wielosłownia, rzeczywiście doskwierającego sztuce, lecz również na stonowanie niektórych wypowiedzi i dyskretną korektę rysów wybranych postaci. Widzowie gdańskiego spektaklu nie usłyszeli choćby istotnej części narzekań na nowe czasy oraz bezkrytycznych pochwał dawnych obyczajów – włącznie z tymi, którym bliżej było raczej do patologii – wygłaszanych przez sarmatę Domarosa, spowinowaconego z Molierowskim Harpagonem. Nie padły ze sceny słowa o karierach, awansach i majątkach zdobywanych „w Polsce” metodą chwytania się pańskiej klamki, lizusostwa i kumoterstwa, choć najpewniej publiczność potrafiłaby docenić ich aktualność nie mniej, niż w przypadku wychwyconego przez jednego z recenzentów sformułowania: „mówię nie z gazety, tylko prawdę powiadam”. Choć Jan Ciechowicz, debiutujący w roli krytyka teatralnego na łamach *Tygodnika Powszechnego*, przyznawał, że w spektaklu „dziwnie aktualnie brzmią dydaktyczne slogany”¹⁷, to na pewno nie aktualizacja polityczna miała być jego znakiem rozpoznawczym. Co więcej, dalsza analiza skrótów poczynionych w oryginalnym tekście wskazuje wręcz na konsekwentne studzenie przez Broniewską temperatury sporów ideowych opisanych w komedii.

Widowym miejscem objawiania się takiej strategii stał się najważniejszy konflikt napędzający akcję sztuki, czyli – jakże charakterystyczna dla epoki

¹⁶ Żurowski, „Sztuczne oddychanie”, 12.

¹⁷ Jan Ciechowicz, „Teatralny jubileusz”, *Tygodnik Powszechny* 46, nr 1 (1973): 6.

oświecenia – wojna fraka z kontuszem. Tak oto pisał o niej Roman Kaleta w wstępie do *Utworów dramatycznych* Józefa Wybickiego, we fragmentach przedrukowanych w programie przedstawienia:

Satyra zawarta w komedii posiada dwa ostrza: jedno jest wymierzone przeciwko parafialnemu obskurantyzmowi ludzi ustosunkowanych negatywnie do wszelkich nowości, przeciwko ich pijaństwu i warcholstwu, drugie atakuje nazbyt nowoczesny, kosmopolityczny i hulaczczy styl życia młodzieży modnej. Wybicki zajmuje pozycję złotego środka.¹⁸

W praktyce opozycja ta objawia się w *Kuligu* jako wyraźna pobłażliwość autora wobec przywar wytkniętych przedstawicielom obu stron ideowej barykady. Apodyktycznego i zacofanego szlachciurę Domarosa broni przydana mu jednocześnie „wiejska prostota”, „brak obłudy i zachłanności na cudze oraz widoczna dobroć serca”¹⁹. Z kolei starościca Kleandra, zbankrutowanego utracjusza, który dla posagu fortelem zabiega o rękę córki Domarosa, rehabilituje dojrzewające w nim szczere uczucie, a także świadomość popełnionych błędów i wola poprawy. Zamiast antagonizować, Wybicki stara się więc raczej usprawiedliwiać i godzić racje obu stron.

Niwelowanie napięć między postawami komediowych protagonistów stało się widowym celem również dla Maryny Broniewskiej, starannie tuszującej to, co w ich postawach i charakterach mogło razić nadmiernym radykalizmem. Nie przypadkiem kwestie Kleandra i jego dotyczące poskracała ona w taki sposób, by poznikały z nich ślady jego najmniej chwalebnych cech i zamiarów: grubiańskiej porywczosci wobec niższego stanem sługi Szerepetki („Co to są za łby puste te – te – moczywasy, [...] szuka to sobie pana, a nie wie jak służyć”²⁰), reputacji hulaki wywołującej zrozumiałą niechęć Domarosa („tak o mnie sądzi, że wstyd i sromota, / żem człek bez charakteru, żem bankrut, gołota”) i cynizmu planów uwiedzenia jego córki (wciągnięty w intrygę plenipotent Domarosa, Kwerenda, zdradza je w usuniętym fragmencie swojej kwestii: „Prawda, że mi się jakoś wysnęło, do licha, / Że waćpan na Rozetę dybasz może z cicha, / Że jak ją swym umizgiem gdzie w kącie napadniesz, / To ją może zniewolisz,

¹⁸ Roman Kaleta, wstęp do Józef Wybicki, *Utwory dramatyczne*, red. Roman Kaleta (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963), 18. Kaleta opublikował cztery dramaty Wybickiego, po latach ukazała się dwutomowa edycja jego pełnego dorobku dramatycznego, *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. Irena Kadulka et al. (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013).

¹⁹ Kaleta, wstęp, 17.

²⁰ Józef Wybicki, *Kulig*, egzemplarz inspicjencki z archiwum Teatru Wybrzeże. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego źródła.



Stanisław Dąbrowski (Kwerenda) i Andrzej Piszczatowski (Kleander) w *Kuligu* Wybickiego, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1972

a wreszcie wykradniesz”). Nietrudno się domyślić, że celem tych reżyserskich retuszy etycznego wizerunku Kleandra było uwiarygodnienie jego ostatecznej przemiany w przykładnego syna szlacheckiego. Najlepiej przekonywała o tym utrwalona na zdjęciach finałowa scena pojednania skonfliktowanych stron, gdy oto wbrew tekstowi sztuki, w którym Domaros wskazuje z niesmakiem na „suknię kusą” przyszłego zięcia, idący do ołtarza Kleander zamienia perukę i cudzoziemski frak na tradycyjny kontusz. Traci więc tym samym rysy adwersarza szlacheckiego zaścianka i reprezentanta zeuropeizowanej nowoczesności. Kim jednak ostatecznie stawał się ów nawrócony fircyk i jakie wobec tego miało być przesłanie gdańskiego przedstawienia?

Nieoczywistość odpowiedzi na to pytanie uświadamia znów Piotr Morawski, przedstawiając wykładnię *Kuligu* czytanej z perspektywy krytyki politycznej czasów posttransformacyjnych. W myśl tej wykładni Wybicki



FOT. TADEUSZ LINK, ARCHIWUM TEATRU WYBRZEŻE

Scena finałowa *Kuligu* Wybickiego, na pierwszym planie Matylda Szymańska (Rozeta) i Andrzej Piszczatowski (Kleander), Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1972

napisał bowiem paszkwil na sarmatyzm. Choć tekst – w wojnie fraka z kontuszem – broni zawzięcie kontusza – Starościc to bowiem typ szlachcica oświeconego, choć wiernego polskim tradycjom. Nigdy by fraka nie włożył, mimo że obce są mu też obyczaje Domarosa.²¹

Skoro więc w finale przedstawienia Maryny Broniewskiej rzeczywiście odrzuca on obcą modę, to – parafrazując uwagi Morawskiego o *Staruszkiewiczu* Franciszka Bohomolca – można by uznać, że symbolicznie przeodziany w kontusz staje się po prostu lepszą wersją Domarosa – „sarmatą po liftingu”²². W takim ujęciu zwycięska młodość Kleandra mogłaby być faktycznie znakiem oświece-

²¹ Morawski, *Oświecenie*, 551.

²² Morawski, 553.

niowego postępu, a we współczesnej interpretacji scenicznej również pretekstem do politycznej aktualizacji przesłania sztuki.

W przedstawieniu Broniewskiej najwyraźniej jednak tak się nie stało. Recenzje spektaklu wskazują, że gdański Kleander grany przez Andrzeja Piszczatowskiego pozostał zaledwie komediowym amantem, który w parze z ukochaną „świergocze salonowe trele i morele”²³ i jest wręcz „niezdecydowany co do charakteru swojej postaci: Fircyka przechodzącego pod wpływem miłości «przełom», czy przeciętnego szlachcica snobującego się na cudzoziemszczyznę”²⁴. Zakładając kontusz, starościc raczej więc konserwował sentyment do sarmatyzmu, niż podpisywał się pod paszkwilem na świat wartości Domarosa.

Wgląd we współczesne egzegezy *Kuligu* na pewno ułatwia ulokowanie spektaklu Broniewskiej na osi historycznych przeobrażeń polskiego teatru. Przede wszystkim uświadamia, jak duży jest potencjał samych tropów interpretacyjnych zaszyfrowanych w sztuce, pół wieku temu jeszcze nie w pełni widoczny, a dziś pozwalający tym lepiej zrozumieć uwarunkowania decyzji twórców spektaklu oraz reakcji widzów. W tym kontekście uwagę przykuć powinna jeszcze jedna teza Morawskiego:

To był najwykleszy paszkwil na zapitą polską szlachtę. Tymczasem, w miarę jak przedstawienie zaczynało żyć własnym życiem – urosło do pochwały beztroskiej staropolskiej zabawy: *Kulig* uchodził za sentymentalny folklor, był przejawem tęsknoty za dawnymi czasami. Krytyczne ostrze satyry zostało całkiem stępione przez pamięć zachowującą rubaszny obraz świata, którego już nie ma.²⁵

Rzeczywiście, pijacka degeneracja szlacheckich obyczajów, której demaskację i zarazem potępienie wyczytał z *Kuligu* autor zacytowanych słów, w gdańskim przedstawieniu nie nabrała bynajmniej rysów alarmującego wynaturzenia. Wyizolowaniu pijaństwa jako problemu wymagającego osobnego osądu krytycznego nie sprzyjał też fakt, że zostało ono dobrze umotywowane w porządku zdarzeniowym sztuki. Tytułowy kulig, przekształcający się z tanecznej maskarady w zbiorową orgię alkoholową i bijatykę, jest przecież kluczowym elementem intrygi Kleandra, który właśnie tą drogą chce wkraść się w łaski Domarosa. Niewątpliwy udział w nadaniu kuligowi waloru folklorystycznego, a nie piętna patologii, miał też wspomniany wcześniej Kaleta, który tłem dla swojej analizy

²³ Żurowski, „Sztuczne oddychanie”, 12.

²⁴ Nawrocka, „Kulig”, 31.

²⁵ Morawski, *Oświecenie*, 164.

sztuki uczynił barwne opisy kuligowych zabaw autorstwa księdza Kitowicza, Koźmiana czy Niemcewicza (skwapliwie przedrukowano je w programie przedstawienia)²⁶. Z kolei w zapowiedzi przedpremierowej potencjał krytyczny *Kuligu* całkowicie rozmontował albo wręcz – mówiąc językiem Gombrowicza – „upupił” kierownik literacki teatru, Stanisław Hebanowski, formułując tezę, że „sentymet, jakim autor darzy dawne czasy i dawne obyczaje [...] rozbraja nas swoją szczerą naiwnością”²⁷. Nic dziwnego, że jako „obrazek obyczajowy z przeszłości służący zabawie”²⁸ potraktowali sztukę Wybickiego również recenzenci. Uzasadnieniem dla tak bezproblemowego ujęcia tematu stał się dla nich zresztą – o ironio – sam autor, poprzez przypisane mu „sarmackie ciągoty”²⁹.

Oczywiście, można sobie wyobrazić przedstawienie *Kuligu* skupiające krytyczną uwagę widza właśnie na obrazach alkoholowej demoralizacji bohaterów sztuki, choć niewątpliwie byłby to co najmniej kontrowersyjny sposób na uczczenie Roku Wybickiego. O tym, jak mierny skutek artystyczny mogłoby to zresztą przynieść, przekonuje całkowita porażka przedstawienia *Pijaków* Franciszka Bohomolca, wyreżyserowanego zaledwie cztery lata później we Wrocławiu przez Helmuta Kajzara i do tego stopnia „zaangażowanego”, że teatr do jej współfirmowania zaprosił Społeczny Komitet Przeciwalkoholowy, a widzom w czasie antraktu przypinano do piersi znaczki z hasłem: „Jestem sprawny, bo trzeźwy”. Maryna Broniewska przyjęła założenie zgoła odwrotne i zamiast raczyć widzów wiwisekcją pijackiej degrengolady (zniesmaczony recenzent donosił, że Kajzar kazał swoim aktorom „siusiać i rzygać” na oczach widzów³⁰), wręcz usunęła szczególnie gorszący fragment opisu kuligowej libacji (Kleander opowiada w nim o pijanym kapelanie Podkomorzego, który zdeptujących się gości „wziął ogórkiem walić czy sandałem”). Sądząc po recenzjach, resztę potencjalnie bulwersujących momentów przedstawienia skutecznie oswoił mocno skonwencjonalizowany styl gry aktorskiej i umowność oprawy scenicznej.

Spojrzenie na gdański *Kulig* z perspektywy wątków tematycznych, za pośrednictwem których komedia Wybickiego mogłyby nawiązać kontakt z realiami współczesności, uświadamia paradoksalne pokrewieństwo oczekiwań, jakie z repertuarem oświeceniowym (i z klasyką w ogóle) wiązał wprawdzie socrealizm, a potem teatr „nowego otwarcia” po 1989 roku. W obu przypadkach można

²⁶ Zob. Kaleta, wstęp, 18–19.

²⁷ Stanisław Hebanowski, „Przed premierą: *Kulig* Józefa Wybickiego”, *Głos Wybrzeża* nr 236 (1972): 3.

²⁸ Nawrocka, „*Kulig*”, 31.

²⁹ Sierecki, „*Głos z widowni*”, 3.

³⁰ Tadeusz Lutogniewski, „Gdzie można dostać pół litra?”, *Wiadomości*, nr 19 (1976), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/244409/gdzie-mozna-dostac-pol-litra>.

wszak mówić o szczególnie nasilonych próbach konfigurowania na scenie takich połączeń między przeszłością i terażniejszością, które byłyby zdolne wpływać na rzeczywistość społeczną, o ustanawianiu poprzez współczesne inscenizacje dawnych tekstów narracji na temat historii, polskości, narodu. W przypadku socrealizmu – narracji opartych na ideologicznej manipulacji i propagandowym wmówieniu. W przypadku czasów po transformacji ustrojowej – narracji stających się głosem w debacie publicznej. Spektakl Maryny Broniewskiej znalazł się w pół drogi między cezurami tych przełomów również w tym sensie, że ambicjom jakkolwiek politycznie zaangażowanej reaktywacji niemal dwustuletniego tekstu przeciwstawił neutralny urok samej konwencji teatralnej.

Ta zaś została określona w znacznej mierze przez skojarzenie komedii Wybickiego z zupełnie innym *Kuligiem*. Mam na myśli widowisko muzyczne pod tym właśnie tytułem wystawione w 1929 przez Leona Schillera jako ostatni z cyklu jego pamiętnych „obrazków śpiewających”, ożywiających tradycyjne polskie piosenki i folklor różnych środowisk społecznych³¹. Również w jego twórczości cykl ten stanowił artystycznie wysmakowaną alternatywę dla inscenizacji zaangażowanych ideowo. Jak pisał Edward Csató, właśnie na tym polu Schiller uprawiał teatr najbardziej autonomiczny, frapujący inwencją i lekkością, w którym „szlachcic pojawiający się na scenie pozostawiał za kulisami wszystko, co mogłoby być aluzją do dramatu narodowego, historii, walki klas”³². O utrzymanym w tej konwencji *Kuligu*, czyli widowisku staropolskim w dziewiętnastu obrazach, do którego dekoracje i kostiumy projektowało aż dziewięciu scenografów (wśród nich giganci międzywojnia: Wincenty Drabik, Andrzej Pronaszko, Karol Frycz i Władysław Daszewski), sam reżyser mówił, że „to skarbnica rzewnych wspomnień i niefrasobliwego humoru dawnych czasów”, co „skrzy się na scenie tysiącem barw, śpiewa do zapamiętania, tańczy do utraty tchu”³³.

Nie wiemy, czy zagrane ponad sto razy przedstawienie widziała Maryna Broniewska, która niespełna miesiąc po jego premierze skończyła właśnie 18 lat. Wiadomo, że jako początkująca choreografka od 1934 do wybuchu wojny pracowała między innymi u boku Leona Schillera w Teatrze Wielkim we Lwowie, a ostatnim wyreżyserowanym przez nią spektaklem teatralnym była *Pastorałka* Schillera, zrealizowana w Olsztynie w 1977 roku. Wiadomo też, że powojennej

³¹ Wcześniejsze inscenizacje Schillera z tego nurtu to: *Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich* (1924), *Pochwała weselości* (1924), *Bandurka* (1925), *Pieśń o ziemi naszej* (1927) i *Witaj jutrzeńko swobody* (1928).

³² Edward Csató, *Leon Schiller* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968), 133–134.

³³ Słowa Schillera z 1929 cytowane w programie *Kuligu* Schillera (Wrocław: Teatr Polski, 1966), 7, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2014.12/64378_kulig_-_schiller_teatr_polski_wroclaw_1966.pdf.

reanimacji *Kuligu*, dwanaście lat po śmierci Schillera, podjął się w 1966 Tadeusz Kozłowski, komponując z ocalałych materiałów archiwalnych zupełnie nowe przedstawienie, w trzech częściach i sześciu obrazach. W ślad za nim przed 1972 swoje wersje widowiska stworzyli jeszcze dwaj inni reżyserzy, Bohdan Głuszczyk i Jerzy Ukleja. Broniewska przed przyjazdem do Gdańska zdążyła więc na pewno dobrze zaznajomić się z Schillerowskim kanonem kuligowych skojarzeń.

Nie ryzykując przesady, można zatem powiedzieć, że na scenie Teatru Wybrzeże zderzyły się ze sobą dwa kuligi: z komedii Wybickiego i z „obrazków śpiewających” Schillera. Nie była to jednak kolizja bolesna, a wręcz pożyteczna dla dzieła figurującego na afiszu, bo dzięki niej ospała akcja sztuki nabrała ostrego tempa i dynamiki. Za sprawą muzyki opracowanej przez Henryka Jabłońskiego i wykonywanej po części na żywo przez kuligową orkiestrę, a także hołubcowej choreografii Zygmunta Kamińskiego, spektakl w istocie stał się śpiewogrą, obficie czerpiącą z repertuaru piosenek rozbrzmiewających wcześniej w inscenizacjach Schillera. Oczywiście nie zabrakło wśród nich staropolskich „szlagierów” biesiadnych: *Kurdesz nad kurdeszami*, *Pochwała wesołości* (z refrenem: „Po szklaneczce do piosneczki, po piosneczce do szklaneczki”) i *Podług dawnego zwyczaju* (tu zapadał w pamięć szlagwort: „Pamiętajcie, żeście nasi, a my przyjaciele wasi”). Śpiewno-taneczne przerywniki puentowały również niektóre sceny dialogowe, choćby rozmowę Domarosa z Gryzaldą, w której jego retoryczne pytanie: „Był-żebym z żoną modną jak z tobą szczęśliwy?” znalazło odpowiedź w popularnej pieśni Moniuszki o zamążpójściu: *Kotek się myje, piesek już szczeka*³⁴. Można przypuszczać, że cytaty z muzycznych inscenizacji Leona Schillera pojawiały się w gdańskim spektaklu nawet w warstwie ruchu scenicznego. Dość wskazać zapamiętane przez Jana Ciechowicza „bardzo teatralne «ogranie» pasa słuckiego, jakim domownicy opasują Gospodarza”³⁵, nasuwające wspomnienie rozwirowanej choreografii z pasem kontuszowym utrwalonej na filmowych fragmentach *Krakowiaków i górali*, zrealizowanych przez Schillera w 1946 roku.

Idąc tropem takiej konwencji, Broniewska wprawdzie nie dała recenzentom powodów do chwalenia jej reżyserskiej odkrywczości (Barbara Kanold wręcz wytknęła jej „natrętne analogie do Schillerowskiej śpiewogry, a nawet zapożyczenia”³⁶), ale za to uruchomiła ze znakomitym skutkiem możliwości tkwiące w aktorach. Jeśli wierzyć recenzjom, bardzo dobrze odnaleźli się oni w stylistyce

³⁴ O wykorzystaniu tych utworów muzycznych w spektaklu świadczą uwagi zawarte w recenzjach i zapiski w egzemplarzu inspicjenckim. W archiwum Teatru Wybrzeże nie zachowały się niestety ani taśmy z nagraniami, ani partytura muzyczna przedstawienia.

³⁵ Ciechowicz, „Teatralny jubileusz”, 6.

³⁶ Kanold, „W Gdańsku Kulig”, 14.



FOT. TADEUSZ LINK, ARCHIWUM TEATRU WYBRZEŻE

Tadeusz Gwiżdowski (Domaros)
i Teresa Lasotta (Gryzalda) w *Kuligu*
Wybickiego, Teatr Wybrzeże,
Gdańsk, 1972

osiemnastowiecznych ról charakterystycznych. Galeria wyrazistych i barwnych postaci powstała jednak nade wszystko dzięki pomysłowemu i efektownemu działaniu scenicznemu i grze ciałem, niekoniecznie zaś na podstawie tekstu sztuki. Ewa Nawrocka mająca czułe ucho polonistki skarżyła się, że w przedstawieniu „nie zadbano należycie o poprawność i piękno osiemnastowiecznej polszczyzny, wyjątkowo rytmicznej u Wybickiego i oryginalnie okraszzonej elementami mowy obcojęzycznej”³⁷, a osobne pochwały za to, że „w niełatwym chwilami wierszu Wybickiego czuje się swobodnie”³⁸, zebrała od recenzentów jedynie Teresa Lassota w roli nobliwej żony Domarosa. Miłym zaskoczeniem okazały się za to talenty wokalne aktorów, dostrzeżone zwłaszcza u postaci „kontuszowych”: Domarosa – Tadeusza Gwiżdowskiego i Podkomorzego – Lecha Grzmocińskiego.

³⁷ Nawrocka, „Kulig”, 31.

³⁸ Kanold, „W Gdańsku Kulig”, 14.

FOT. TADEUSZ LINK. ARCHIWUM TEATRU WYBRZEŻE



Lech Grzmociński
(Grzymosław) i Halina
Kosznik-Makuszevska
(Filusia) w *Kuligu* Wybickiego,
Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 1972

Miano „spektaklu aktorskiego w najlepszym znaczeniu”³⁹ *Kulig* zawdzięczał jednak przede wszystkim scenicznej sile stylizowanego gestu, mimiki i malarsko komponowanego ruchu, czego również pozwalają się domyślać świetne zdjęcia Tadeusza Linka. Właśnie takie środki aktorskie uwiarygodniały sarmackie zacie-trzewienie Domarosa, spryt i trzpiotowatą żywiołowość służącej Filusi – Haliny Kosznik-Makuszevskiej, cielecy wdzięk i śmieszna naiwność Rozety – Matyldy Szymańskiej czy farsowo wyostrzone rysy figur „urzędowych”: woźnego Wokandy – Jerzego Kiszki i rządcy Kaczały – Stanisława Michalskiego („obaj świetni w sylwetkach i ruchu, a zwłaszcza w swoich «wejściach» i «wyjściach» na scenę”⁴⁰, przy czym ten drugi nawet „wpadający na scenę... tyłem, w kapitalnych wręcz

³⁹ Kanold, 14.

⁴⁰ Nawrocka, „*Kulig*”, 31.

lansadach⁴¹). Bezdyskusyjnym prymusem w szkole takiego aktorstwa okazał się jednak Stanisław Dąbrowski, zarazem „największa niespodzianka spektaklu”. Jego Kwerenda, przodek Fredrowskiego Papkina i siła napędowa intrygi, ujawnił zupełnie nadszpiewaną rozpiętość rysów charakterologicznych:

Szlachecka buta, pewność siebie, nonszalancja obok tchórzostwa, strachu i złości, spryt i zaciętość, obluda i podstęp, zalotność wobec płci nadobnej i obleśność... Dąbrowski „zmienia skórę” jak kameleon, operując precyzyjnie gestem, ruchem (świetnie chodzi) angażuje całe ciało do wyrażania stanów uczuciowych. Schematyczność tych czynności motorycznych wraz z precyzją ich wykonania czynią z nich doskonale efekty komiczne⁴²

– pisała rozentuzjasmowana Nawrocka. Jeśli więc zamiarem Maryny Broniewskiej było wykrzesanie z zestarzałej komedii Wybickiego energii teatralnej, jaka w 1783 w prapremierowym przedstawieniu Wojciecha Bogusławskiego „przyniosła publiczności przyjemną zabawę”⁴³, to zamiar ten, solidnie uwierzytelniony przez Leona Schillera, doskonale odczytali i przekuli w czyn gdańscy aktorzy. Nie dziwi też, że ostateczny efekt strategii inscenizacyjnej twórców znalazł uznanie w oczach przyszłego historyka teatru. Jan Ciechowicz docenił *Kulig* właśnie za to, że był on „znakomitą prezentacją konwencji teatru oświeceniowego”, poruszającą wyobraźnię do tego stopnia, że „Gdyby jeszcze na widowni zapłonęło światło, a na parterze powstał gwar «teatralnego plebsu», Wybicki stałby się autentycznie oświeceniowy”⁴⁴.

Z dzisiejszej perspektywy redukcja oświeceniowego ducha komedii do czystej teatralności i sarmackiego sentymentu wydaje się decyzją rozsądniejszą, niż mogło się to wydawać w 1972 roku. Kolejne dekady potwierdziły bowiem ponad wszelką wątpliwość całkowite wyjałowienie teatralnego dyskursu ideowego epoki Wybickiego, który Maryna Broniewska – mając za sobą pouczającą lekcję socrealizmu – postanowiła przezornie w *Kuligu* wyciszyć. Trafne przecucie takiego stanu rzeczy miał również najbardziej sarkastyczny z recenzentów, Andrzej Żurowski, pisząc:

Próbować z ramotki czynić wielką metaforę satyryczną na naszą współczesność byłoby zadaniem podobnym do zawracania Wisły zmruszałym kosturkiem. [...]

⁴¹ LAIK, „Kulig Józefa Wybickiego”, 3.

⁴² Nawrocka, „Kulig”, 31.

⁴³ Wojciech Bogusławski, „Dzieje Teatru Narodowego”, w: *Dzieła dramatyczne*, t. 1 (Warszawa, 1820), 39.

⁴⁴ Ciechowicz, „Teatralny jubileusz”, 6.

Jeżeli już koniecznie chce się lub musi komedię Wybickiego odgrzebać z zapomnienia, to chyba po to, by w ramocie urok ramoty odnaleźć.⁴⁵

Marynie Broniewskiej najpewniej się to udało, a stawka na „urok ramoty” – jakkolwiek źle by to brzmiało – okazała się zarazem skuteczną ucieczką od pułapki ideowej impotencji tkwiącej w samym repertuarze oświeceniowym. Jak przyznaje bowiem z perspektywy 2017 roku Piotr Morawski, „wyczerpał [on] swój potencjał nieomal w chwili narodzin”⁴⁶, niosąc przegraną kolejnym pokoleniom inscenizatorów pragnących znaleźć w nim medium dla problemów absorbujących współczesnego Polaka. Można wierzyć, że „zaangażowany” eksperyment ze sztuką Wybickiego w 1972 zapewne skończyłby się tak, jak brawurowa próba przepisania na język współczesności *Pijków* Bohomolca podjęta w 2014 przez Barbarę Wysocką. Choć bowiem stworzyła ona spektakl scenicznie efektowny i bawiący widzów, to popchnięcie archaicznego dziełka na tory nowoczesności obnażyło zarazem bezlitośnie historyczną klęskę intencji jego autora, ujawniając fakt, że „tekst nie rezonuje. Że nie sposób traktować go serio. Można najwyżej nadbudowywać mu metateatralne piętra”⁴⁷. Maryna Broniewska, omijając rafa takich eksperymentów, wybroniła Wybickiego przed równie degradującą konstatacją. Zamknięty w bezpiecznej, teatralnej kapsule czasu i urzekający wdziękiem pogodnej baśni o barwnych i temperamentnych pradziadach w kontuszach gdański *Kulig* mógł godnie spełnić powierzone mu zadanie. Godnie, czyli w zgodzie z niepisanymi regułami „jubilatyzmu narodowego”.



Bibliografia

- Boguśławski, Wojciech. „Dzieje Teatru Narodowego”. W: *Dzieła dramatyczne*, tom 1, 1–78. Warszawa, 1820.
- Ciechowicz, Jan. „Teatralny jubileusz”. *Tygodnik Powszechny* 46, nr 1 (1973): 6.
- Csató, Edward. *Leon Schiller*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.
- Hebanowski, Stanisław. „Przed premierą: *Kulig* Józefa Wybickiego”. *Głos Wybrzeża*, nr 236 (1972): 3.

⁴⁵ Żurowski, „Sztuczne oddychanie”, 12.

⁴⁶ Morawski, *Oświecenie*, 73.

⁴⁷ Morawski, 73.

- Kaleta, Roman. Wstęp do Józef Wybicki, *Utwory dramatyczne*, redakcja Roman Kaleta, 5-76. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Kanold, Barbara. „W Gdańsku *Kulig*”. *Pomorze*, nr 21 (1972): 14.
- Kott, Jan. *Pisma wybrane*, red. Tadeusz Nyczek, tom 3, *Fotel recenzenta*. Warszawa: Wydawnictwo Krąg, 1991.
- Krawczykowski, Zbigniew. „Czyżby już historia? Na marginesie *Henryka VI na łowach*”. *Życie Literackie* 30, nr 31 (1980): 5, 12. <http://www.hypatia.pl/web/pageFiles/attachments/5072/recenzja-1.pdf>.
- LAIK [Kiszis Andrzej]. „*Kulig* Józefa Wybickiego”. *Dziennik Bałtycki*, nr 247 (1972): 3.
- Lutogiewski, Tadeusz. „Gdzie można dostać pół litra?”. *Wiadomości*, nr 19 (1976). <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/244409/gdzie-mozna-dostac-pol-litra>.
- Morawski, Piotr. *Oświecenie: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Nawrocka, Ewa. „*Kulig* Józefa Wybickiego”. *Litery*, nr 1 (1973): 31.
- Sierecki, Sławomir. „Głos z widowni. *Kulig*”. *Wieczór Wybrzeża*, nr 239 (1972): 3.
- Wybicki, Józef. *Utwory dramatyczne*, redakcja Roman Kaleta. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.
- Żurowski, Andrzej. „Sztuczne oddychanie”. *Teatr*, nr 23 (1972): 12.

MAŁGORZATA JARMUŁOWICZ

teatrolog, prof. w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się dramatem i teatrem XX i XXI wieku, światem tradycyjnych widowisk Azji Południowo-Wschodniej, zjawiskami kulturowymi w perspektywie antropologii widowisk i performatyki.