



Jolanta Rzegocka

Wyższa Szkoła Europejska im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie

Dramat jako sztuka polityczna: Przypadek polski

Wjazdy i triumfy królewskie oraz magnackie w dawnej Rzeczypospolitej należą do fascynującego obszaru kultury staropolskiej, o którego istnieniu zapominamy, zajmując się bardziej uchwytnymi aspektami kultury artystycznej wieków dawnych. Ten w dużej mierze zaniechany i wciąż niedoceniany temat obejmuje zjawisko, które stanowi niezwykle ciekawy obszar badawczy – plasuje się bowiem na pograniczu wielu dyscyplin: retoryki, emblematyki, dramatu, literatury, polityki, teologii, heraldyki – nie wspominając już o młodszych dyscyplinach naukowych, takich jak socjologia, antropologia kulturowa czy komunikacja społeczna. Widowiska, które najczęściej pomijamy w omówieniach dotyczących teatru staropolskiego, były wydarzeniami publicznymi, często o randze międzynarodowej, wyróżniające się uteatralnieniem i dużym ładunkiem komunikacji niewerbalnej. Ingerowały one w czas, przestrzeń i pamięć zbiorową zarówno lokalnej społeczności, jak i całego narodu, odbijając się niejednokrotnie szerokim echem w świecie zachodnim.

Rosnąca popularność teatralizowanych, starannie reżyserowanych ceremonii publicznych w Rzeczypospolitej XVI i XVII wieku jest niewątpliwie pochodną wzorców włoskich, które w Polsce i na Litwie trafiły na podatny grunt. Jednocześnie daje się zauważyć, że istnieje ścisły związek pomiędzy narastającą teatralizacją życia publicznego a dyskursem politycznym Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W tym sensie emblematyczne widowiska „bezttekstowe” znalazły swoje oryginalne zastosowanie na gruncie polskim, a teatralność została na nowo zdefiniowana w kontekście nowej kultury artystycznej Rzeczypospoli-

tej i była „narzędziem świadomie wykorzystywanym do tworzenia pełnych treści komunikatów”¹.

Literatura i teatr są częścią kultury, a więc podobnie jak inne jej wytwory służą przekazywaniu i opisywaniu wartości i prawd, które w danym systemie kulturowym uznaje się za podstawowe. W obszarze kultury literackiej istnieją teksty stare, które są czy wręcz powinny być odczytywane na nowo przez kolejne pokolenia, a więc stale reinterpretowane w odniesieniu do współczesnej sytuacji społeczno-politycznej. W przypadku dawnych widowisk scenicznych rekonstrukcja kontekstu przedstawienia może rzucić nowe światło na tekst dramatyczny lub, w przypadku widowisk beztekstowych, odsłonić wymowę rytuału, obrzędu czy aktu publicznego, który w przypadku kultury dawnej nigdy nie był aktem neutralnym, lecz głęboko „politycznym.” Politykę w tych rozważaniach nad jej związkami z teatrem pojmuję dość szeroko, nie tyle jako grę sił czy politycznych rozgrywek, lecz jako namysł nad istnieniem i sposobem funkcjonowania państwa, również jako pewną kreację połączoną z ostentacją zastosowaną w celu oddziaływania na odbiorców. To właśnie element perswazji, poruszenia odbiorców, „nakłonienia ich ucha” jak również element prezentacji i autokreacji jest wspólny polityce i teatrowi, który posiłkuje się zdobyczami retoryki i emblematyki.

Jako spadkobiercy modernizmu, w którym niepodzielnie panuje słowo pisane, oddalamy się od docenienia twórczości teatralnej dawnej i współczesnej. Zapominamy, że teatr, to nie tylko teksty dramatyczne, ale przede wszystkim to, co się dzieje na scenie, czyli widowisko, które może, lecz nie musi się opierać na gotowym scenariuszu, a już z pewnością nie musi to być scenariusz dialogizowany. To podstawowe dla historyków teatru rozróżnienie na dramat i teatr pokazuje, że należy doszukiwać się sztuki dramatycznej za fasadą wjazdów tryumfalnych, procesji, okolicznościowych przedstawień czy recytacji. O ile w przypadku teatru współczesnego teatrem nazywamy głównie realizację tekstów dramatycznych przez poszczególnych reżyserów i trupy aktorские, o tyle w odniesieniu do epok wcześniejszych, szczególnie późnego śre-

¹ Teatralność jako pojęcie łączące różne formy i gatunki literackie stała się tematem nowatorskiego projektu badawczego zainicjowanego przez dr. hab. Andrzeja Dąbrówkę z Instytutu Badań Literackich PAN: <http://www.mediewistyka.net/content/view/167/58>. Widowiska omawiane w niniejszym artykule można usytuować w obszarze kultury dawnej na pograniczu „teatralności”; nie są one łatwe w ujęciu metodologicznym ze względu na brak pełnych relacji z przebiegu wydarzenia, opisu elementów dramatycznych czy towarzyszących im tekstów; jednocześnie były one ważnym elementem rzeczywistości społecznej obejmującym m. in. sfery polityki, religii oraz edukacji, a więc nie sposób ich pominąć przy opisie kultury dawnej.

dniowiecza i wieku szesnastego teatrem nazywamy wszystko co się dzieje w sferze publicznej, a co nosi znamiona zorganizowanej akcji artystycznej, np. wjazdy tryumfalne, turnieje rycerskie wraz z ich bogatą oprawą wizualną, występy błaznów i kuglarzy oraz występy regularnych zespołów aktorskich niekoniernie oparte na tekście dialogizowanym².

W Rzeczypospolitej Obojga Narodów rozróznienie na dramat i teatr jest o tyle istotne, że gdybyśmy patrzyli jedynie na przykłady dramatu staropolskiego, to musielibyśmy się wyłącznie zajmować nielicznymi na skalę europejską zachowanymi przykładami komedii łacińskich, teatrem religijnym czy komedią sowizdrzalską. Biorąc zaś pod uwagę szeroko pojmowaną koncepcję teatru dawnego, automatycznie obejmujemy takie wydarzenia jak prezentacje poselstw zagranicznych przed królem, turnieje, recytacje publiczne, oracje sejmowe czy mowy okolicznościowe. Z całą bowiem pewnością te małe formy były starannie reżyserowane i wykonywane w sferze publicznej. Odgrywały one ważną rolę w rzeczywistości społecznej wieku XVI i XVII, który wręcz zyskał nazwę „wieku teatru”.

Uzasadniona wydaje się duma Anglików z wielkiego teatru wieku szesnastego. Wysoki poziom artystyczny, jakość scenografii, a przede wszystkich poziom tekstów dramatycznych do dzisiaj jest wyróżnikiem teatru brytyjskiego. Wiemy też sporo o złotym wieku dramatu i teatru hiszpańskiego w wieku siedemnastym, bez którego nie moglibyśmy dziś wyobrazić sobie kultury europejskiej. Z nieukrywanym podziwem czytamy i oglądamy na scenie dzieła dramatyczne Francuzów. W tej obfitości i bogactwie dawnego teatru Europy pojawia się pytanie o nasz dramat i teatr, o scenę rodzimą wieku szesnastego. Czy musimy się zgodzić z twierdzeniem Juliana Lewańskiego, wybitnego historyka teatru staropolskiego, który pisał: „Mieliliśmy, jak się zdaje, wielki teatr, nie dopracowaliśmy się wielkiego dramatu. Część dramatów ocalała, o teatrze niemal niczego nie zapisano – śledzimy cienie”?

² Mediewiści polscy i litewscy wskazują na trudność jaką stanowi datowanie końca epoki średniowiecza w Polsce. Teresa Michałowska konstatuje, że ok. poł. wieku XV do ok. poł. XVI wieku „dokonywało się stopniowe przesilenie”, natomiast inspiracje humanistyczne płynące z Włoch i Niemiec powodowały, że tendencje średniowieczne w Polsce „z wolna traciły swą dynamikę.”; T. Michałowska [pod red.], *Średniowiecze*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, Warszawa 1998, s. 946. Należy jednak zauważyć, że w wielu dziedzinach tradycje średniowieczne były niezwykle żywotne i w przypadku Polski przetrwały nawet do czasu po soborze Trydenckim (1545-1563), jest to szczególnie widoczne w rozlicznych formach teatru religijnego, formach pobożności oraz tradycji bractw i stowarzyszeń kościelnych. Patrz Alina Nowicka-Jeżowa, *Tradycja średniowiecza w religijności katolickiej XVI wieku*, w: Stefan Nieznanowski (pod red.), *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, Lublin, 1994, ss. 187-219.

Wydaje się, że niesłusznie narzekamy na słaby rozwój form teatralnych w dawnej Polsce. Wszelkie zabiegi porównawcze z krajami Europy Zachodniej jeśli chodzi o teatr, z konieczności wydobędą różnice i dysproporcje w ilości zachowanych sztuk. Uprawiając komparatystykę teatralną dowiadujemy się m. in., że formy teatralne, które wypracowali Niemcy, na przykład moralitet czy łańcuchowy dramat humanistyczny, rzadko pojawia się we Francji, która lubowała się w kilkudniowych cyklach popularnych przedstawień religijnych. Te z kolei nie były aż tak popularne w Niderlandach, gdzie aktorstwem i organizacją przedstawień zajmowały się zawodowe bractwa, które preferowały komedie w języku ojczystym. Podobnie w Anglii przedreformacyjnej triumf święciły wielkie przedstawienia misteryjne organizowane przez całą społeczność miejską (np. York, Chester), takich przedstawień jednak nie znała Europa Środkowa. Polska ma zachowaną pokaźną grupę sztuk zaliczanych do łańcuchowej komedii elegijnej i humanistycznej czy tzw. komedii rybałtowskiej, która w Anglii pojawia się niezmiernie rzadko. Różnice repertuarowe oraz różnice gatunkowe w teatrze europejskim istniały od zawsze, nie warto więc z góry ustalać ścieżki rozwoju, którą miał podążać teatr, a następnie ubolewać nad tym, że teatr Rzeczypospolitej odbiega od przyjętego wcześniej schematu. Warto natomiast przyjrzeć się bliżej temu, co powstało na naszym terenie i jak się to plasowało w kontekście renesansowej Europy.

W Rzeczypospolitej Obojga Narodów zawiązały się cztery środowiska artystyczne, które wśród wielu form działalności otaczały mecenatem również teatr. Był to dwór królewski (najpierw w Krakowie, a później warszawski dwór Wazów), bogate i tętniące życiem miasta (takie jak Kraków, Gdańsk, Toruń, Poznań, Wilno) oraz Kościół, który był bodajże najhojniejszym mecenasem teatru, a wraz z nim dwory biskupie i stowarzyszone z Kościołem zakony i bractwa świeckie. Czwartym mecenasem byli dostojnicy królewscy, możnowładcy, magnaci wywodzący się ze szlachty, którzy częstokroć nie skąpili grosza na wydatki mające służyć umocnieniu popieranego przez nich władcy (jeśli działali w interesie oraz imieniu króla) oraz ich własnej pozycji w Rzeczypospolitej i w świecie chrześcijańskim. Każde z tych środowisk zwracało się ku teatrowi, który poza doznaniem estetycznym, dawał też możliwość wysunięcia argumentów politycznych. Na pierwszy plan wysuwało się przesłanie, które niosło przedstawienie, skład widowni, miejsce i czas przedstawienia. To wszystko nabierało wyrazu symbolicznego pod czujnym okiem i za sprawą mecenasów i reżyserów widowiska. Spośród wielorakich form teatralnych i dramatycznych, które w Polsce zaistniały, warto wskazać na kilka przykładów, które prezentują doro-

bek wspomnianych wyżej środowisk, warto też zwrócić uwagę na głęboki wymiar polityczny tych przedstawień.

W centrum działań artystycznych znajdował się Kraków jako stolica ogromnego państwa skupiająca na sobie w szesnastym wieku uwagę całej Europy. To tutaj ogniskowało się życie polityczne Rzeczypospolitej, stąd też żaden akt publiczny nie mógł pozostać niezauważony. Fakt ten wykorzystywali zręcznie magnaci, poselstwa zagraniczne, legaci papiescy wjeżdżający do miasta od strony Kleparza, jak również sami mieszczanie krakowscy, którzy witali gości w drodze na dwór królewski. Pamiętny Zjazd Krakowski roku 1364 inauguruje całą serię wydarzeń rangi dyplomatycznej, których ważnym elementem była teatralizacja³. Każde bowiem przybycie gości i posłów do miasta łączyło się z udekorowaniem całej trasy przemarszu, a często ulic ościennych. Mieszczanie stawiali bramy i łuki triumfalne w mieście, niejednokrotnie pierwszą bramę stawiano na terenie Kleparza, by dostojnie przyjąć gości, których obecność gwarantowała miastu rozgłos i przysparzała splendoru. Z ksiąg rachunkowych i zapisów posiedzeń rady miejskiej Krakowa i Kazimierza wiemy jakie wydatki na cele reprezentacyjne ponosili rajcowie tych miast; są to np. zapisy dotyczące zakupu wielkiej ilości płótna szkarłatnego, złotogłowiu lub kiru, wydatki na pensje dla muzyków, a szczególnie dla trębaczy, którzy zwyczajowo grali z wieży mariackiej lub wyjątkowo w dzień przejazdu gości ze specjalnie na te okazje zbudowanej sceny. Nieraz pojawiają się bardziej kuriozalne wydatki, np. na opłacenie majstra, który sporządził srebrnego ptaka o ruchomych skrzydłach, który miał symbolizować Rzeczpospolitą podczas wjazdu do Krakowa króla-elekt Henryka Walezego. Wobec takich zapisów łatwo możemy wyobrazić Kraków jako gigantyczną przestrzeń teatralną, w której pojawiają się kolejne osoby dramatu politycznego, na której zawierane są układy i rozejmy, a wszystko odbywa się w niezwykle wyszukanej i starannie zaaranżowanej scenerii. Wydatki, które miasto ponosiło można dziś zaliczyć do wydatków na cele reprezentacyjne, albowiem po okazaniu stosownej czci gościom i po złożeniu kilka dni później wizyty przez delegację rady miasta, nawiązywało się kontakty polityczne, budowano relacje, które owocowały przez kolejne lata. Dzięki temu miasto mogło ubiegać się o poparcie dla jego sprawy na arenie międzynarodowej. Zgodnie ze zwyczajem Rynek krakowski stawał się również sceną dramatu politycznego podczas każdej koronacji królewskiej, gdyż na drugi dzień uro-

³ <http://www.wk.pl/glowny/kalenpl/r03.htm>. W tym obszarze ważnym opracowaniem dla Krakowa pozostaje książka Michała Rożka *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976.

czystości, król z orszakiem udawał się pod Sukiennice od strony wylotu ulicy Brackiej, by przyjąć hołd od miasta i pasować nowych rycerzy. Niezwykłym wydarzeniem z bogatym rytuałem i elementami teatralnymi był również hołd lenny, który w roku 1525 na Rynku złożył Zygmuntowi Staremu ostatni Wielki Mistrz Zakonu Krzyżackiego Albrecht Hohenzollern.

Pobyt delegacji zagranicznych polegał nie tylko na zorganizowaniu barwnego przejazdu przez miasto, towarzyszyły temu nierzadko turnieje rycerskie organizowane na Zamku oraz w rynku. Z okazji karnawału wystawiano też sztuki na Wawelu, jak choćby w roku 1522 studenci bursy Jerusalem wystawili sztukę Jakuba Lochera *Judicium Paridis* (*Sąd Parysa*). Dramat został jednocześnie wydany drukiem przez kierownika zespołu, Stanisława z Łowicza. Z druku dowiadujemy się, że sztuka była „wystawiona na zamku krakowskim w miesiącu lutym R. P. 1522, gdy Sarmatami rządził szczęśliwie Najmiłościwszy Król Zygmunt z żoną swą, znakomitą Boną i synem Najjaśniejszym Księciem Zygmuntem drugim zawsze łaskawym”⁴. Pamiętne daty w historii Krakowa, kiedy to całe miasto stawało się sceną, to np. rok 1385, w którym miasto witało posłów litewskich przybywających na dwór królewski, by oferować rękę księcia Jagielly Jadwidze Andegaweńskiej; rok 1440, kiedy barwne poselstwo węgierskie przybyło do Krakowa, by ofiarować Władysławowi II, synowi Jagielly koronę węgierską. W 1471 roku Kraków oglądał posłów królestwa czeskiego, którzy odbierali przysięgę od syna Kazimierza Jagiellończyka, Władysława, który obrany został przez czeskie stany królem⁵.

Największa polska tragedia renesansowa pióra Jana Kochanowskiego powstała na okoliczność zaślubin Jana Zamoyskiego i w takim kontekście powinna być odczytywana. *Odprawa posłów greckich* jest dramatem politycznym, który został zamówiony przez Zamoyskiego i „podany na teatrum przed Królem Jego Mością i Królową Jej Mością ... na feście u Jego Mości Pana Podkanclerzego Koronnego”⁶. Tragedię wystawiono 12 stycznia 1578 roku w Jazdowie pod Warszawą (obecnie Zamek Ujazdowski) z okazji ślubu Jana Zamoyskiego z Krystyną Radziwiłłówną. Z wcześniejszej korespondencji Zamoyskiego z Kochanowskim wiemy, że sztuka była pisana specjalnie na tę okoliczność i w styczniu 1577 była dawno gotowa. Jedynie opóźnienie w przepływie korespondencji sprawiło, że Kochanowski w pewnym momencie stracił nadzieję

⁴ J. Krzyżanowski, *Dramaturgia Polski renesansowej*, s. 31, 33, „Pamiętnik Teatralny” 4 (1952): 7-53.

⁵ <http://www.wk.pl/glowny/kalenpl/r03.htm>

⁶ Jan Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, Warszawa 1960, s. 621.

na wystawienie sztuki i myślał, według jego słów, że sztuka „zostać miała molom na pokarm albo na trąbki do apteki”⁷. Obecny na uroczystościach weselnych i podczas przedstawienia wybitny historyk i biograf Zamoyskiego, Reinhold Heidenstein zanotował, że słuchacze przyjęli sztukę jako zachętę do działań wojennych przed wojną z Moskwą⁸. Jakkolwiek Kochanowski słowami Antenora kończy sztukę wyraźną zachętą do wojny: „... radźmy też o wojnie, nie wszystko się brońmy: Radźmy, jako kogo bić; lepiej niż go czekać!”⁹, to jednak cała *Odprawa...* jest rozważaniem nad zasadnością wojny, pojęciem wojny sprawiedliwej i niesprawiedliwej oraz przez kontrast z Troją, służy opisowi „rządowego królestwa”. W tym sensie sztuka nie tylko nawoływać mogła do wojny, lecz również skłaniać słuchaczy do refleksji nad stanem Polskiego Królestwa, któremu przestrożą miał być los Troi i dramat o „nierządnym królestwie i zginienia bliskim, gdzie ani prawa ważą, ani sprawiedliwość ma miejsca”¹⁰.

Jak wielkie wrażenie każdy przejazd gościa z orszakiem wywoływał w mieście, możemy przeczytać w *Diariuszu legacji do Polski...* kardynała Ippolito Aldobrandiniego, późniejszego papieża Klemensa VIII. Wpis z roku 1589 z Bytomia brzmi następująco: „Podług swego zwyczaju kardynał pojechał odprawić mszę do kościoła za bramą, w towarzystwie niektórych komisarzów cesarskich i z krzyżem legacji przed sobą. Gdy wracając piechotą przechodził przez środek placu, zbiegło się mnóstwo ludu przypatrywać się sukni pontyfikalnej, jej ogonowi niesionemu przez paziów, prałatom w rękawach, i innym niewidzianym w tych stronach osobliwościom, które bardzo zadziwiły tych mieszczan”¹¹. Takie okazje nie należały do rzadkości przede wszystkim w Krakowie, o którym jeden z nuncjuszy papieskich powiedział, że „gdyby nie było Rzymu, Kraków musiałby nim zostać.” Jednak goście starannie dobierali oprawę orszaku i planowali trasę przemarszu, by zaznaczyć swoją obecność w mieście i tym samym podkreślić swoją wyjątkową misję i rolę. Działania te również podsyte były polityką. W nakazie danym w roku 1621 nuncjuszowi papieskiemu w Polsce, mons. de Torres przez kardynała Ludovisio, krewnego papieża Grzegorza XV czytamy: „... a jeżeli odbywać się będą procesje sam przepi-

⁷ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1999, s. 298.

⁸ J. Ziomek, *Renesans*, s. 300.

⁹ J. Kochanowski, *Odprawa...*, ll. 605-6

¹⁰ J. Kochanowski, *Odprawa...*, ll. 383-5.

¹¹ Wpis z 12 lutego 1589 r., „Diariusz legacji do Polski Kardynała Hipolita Aldobrandini, który był potem papieżem pod nazwiskiem Klemensa VIII roku 1588-1589”. W: *Relacje nuncjuszy o Polsce*, tom II, s. 31.

szesz ich sposób i dasz z siebie przykład publicznym aktem jakim pobożności”¹². Nie ujmując niczego z wymiaru duchowego takiego aktu pobożności, był to również chwyt polityczny, podkreślający władzę papieża w osobie jego wysłannika, który miał inicjować obrzędy religijne.

Jakkolwiek tradycja wjazdów triumfalnych narodziła się w Europie Zachodniej, jako wskrzeszenie tradycji triumfów rzymskich, to jednak władcy Rzeczypospolitej oraz magnaci polscy, rusczy i litewscy bardzo wcześnie zaadaptowali tę formę teatralizacji życia politycznego¹³. Wyjątkowe i niezwykle widowisko nawiązujące do tradycji triumfów oglądali mieszkańcy krakowscy w 1514 roku, kiedy do miasta wjeżdżał wraz ze zwycięską armią książę Konstanty Ostrogski, zwycięzca Moskwy w bitwie pod Orszą. Z wielkim rozmachem urządzono też wjazd hetmana Jana Tarnowskiego po bitwie pod Obertynem w 1535, Jana Zamoyskiego po bitwie pod Byczyną w 1588, królewicza Władysława Wazy po zwycięstwie Chocimskim w 1621 oraz Jana III Sobieskiego wracającego na czele husarii po zwycięstwie wiedeńskim w 1683 r.

Listę tych wydarzeń ściśle łączących się z teatrem uzupełniają koronacje i pogrzeby królewskie oraz przemarsze królewskich i magnackich orszaków ślubnych, które były pieczołowicie reżyserowane. Do legendy przeszedł wjazd do Krakowa przyszłej żony Zygmunta Starego – księżniczki Bony Sforzy, króla-elektora Henryka Walezego i wreszcie w roku 1605 Konstancji Austriaczki, drugiej żony Zygmunta III Wazy¹⁴. W opisach uroczystości zaślubin, których wjazd przyszłego małżonka był nierozdzielną częścią, znajdujemy fantastycznie brzmiące opisy poszczególnych stacji pochodu. 12 czerwca 1583 roku Gryzelda Batorówna poślubiła w Krakowie kanclerza wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego. Zaślubiny i huczne wesele Zamoyskich zostało dokładnie opisane przez heraldyka Bartosza Paprockiego. Orszak ślubny, który sunął przez miasto składał się z kilkunastu platform, a poszczególne postaci na nich symbolizowały Ziemię, Słońce, Pokój i Jedność Małżeńską. Jedną z platform była pojazd Neptuna i udekorowana była symbolami wody i mórz, wokół siedziały zastępy nimf i driad, a z niezwykle misternej konstrukcji u szczytu powozu z paszcz delfinów płynęła woda.

¹² Wpis z 30 maja 1621r., *Relacje...*, tom II, s. 130.

¹³ O świadomym wykorzystaniu symboliki rzymskiej dla podkreślenia cnót władcy świadczą mogą sceny triumfu wyobrażone w medalionach znajdujących się na wewnętrznej stronie renesansowego baldachimu wzniesionego nad sarkofagiem Władysława Jagiełły w Katedrze Wawelskiej ufundowanego w roku 1524 przez Zygmunta Starego.

¹⁴ Wjazd królowej Konstancji został uwieczniony na tzw. Rolce sztokholmskiej, malowidło wykonanym na pasie papieru na płótnie mającym 158 cm długości i 27 cm szerokości.

Tradycja teatralizowanych pochodów opatrzonych emblematami wywodzi się z Włoch, skąd przez Francję dotarła również do Anglii, gdzie takie pochody nazywano *pageants*. Pochody te z czasem przerodziły się w widowiska dworskie, lub stały się ich częścią. W Anglii widowiska te nazywano *masques*, we Francji zaś *ballets* – były to widowiska o bogatej oprawie scenicznej składające się ze śpiewu, tańca, dialogów oraz deklamacji. Te wszystkie elementy zawierały również późnorenesansowe pochody polskie, które czerpały inspiracje z Włoch. Jak wynika z zachowanych opisów i strzępów tekstów dramatycznych pisanych na te okazje, pochody polskie dorównywały przepychem i symboliką wersjom francuskim, włoskim czy angielskim.

Możnowładcy, którzy wracali z pola bitwy, wybierali dla swoich pochodów rozbudowaną symbolikę marsową. Wiemy z przekazów, że często na podobieństwo triumfów rzymskich prowadzono w orszaku przedstawicieli zwyciężonej armii lub przebierano w ich stroje statystów. Podczas triumfu warszawskiego hetman Żółkiewski, zwycięzca Moskwy w roku 1610 wiódł przed oblicze króla i zgromadzony Sejm swych jeńców, carów Szujskich. W tym przypadku triumf wojskowy nie pomógł Żółkiewskiemu w spełnieniu jego planów politycznych i osadzeniu na trwałe na tronie moskiewskim młodego królewicza Władysława, który prócz zaprowadzenia pokoju, miał z czasem doprowadzić moskiewskich poddanych do przyjęcia unii cerkiewnej oraz przystąpienia Moskwy do ligi antytureckiej. Był to jednak niewątpliwie ważny akt demonstracji siły przez stronę zwycięską i utwierdzenie Moskwy w przekonaniu o polskiej potędze.

Jednym z najbardziej spektakularnych i najlepiej udokumentowanych polskich wjazdów za granicą jest wspaniały wjazd do Rzymu w roku 1633 orszaku kanclerza Jerzego Ossolińskiego, wybitnego męża stanu, dyplomaty, posła Władysława IV Wazy do papieża Urbana VIII oraz późniejszego posła Jana Kazimierza¹⁵. Egzotyczne stroje uczestników wjazdu, konie prowadzone przez Tatarów i Ormian, wielbłądy okryte drogocennymi oponami wywarły ogromne wrażenie na Rzymianach przywykłych bądź co bądź do oglądania wspaniałych wjazdów. Na autorach późniejszych relacji niezwykle wrażenie wywarł sam poseł-poliglota i jego wykształceni towarzysze. Autorzy relacji wspominają też o zgubionych dwóch złotych końskich podkowach oraz rozerwanej szczerzo-

¹⁵ Rekonstrukcji uroczystości w oparciu o źródła historyczne dokonał Tomasz Makowski, *Poselstwo Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w roku 1633*, Warszawa, 1996. Dodatkowe źródła tego wjazdu omawia Hanna Osiecka-Samsonowicz, *Festa fatta in Roma... Rzymskie uroczystości na cześć polskich Wazów za panowania Władysława IV (1632-1648)*. W: „Biuletyn Historii Sztuki” 3-4 (2006), ss. 281-309.

tej uprząży konia Dobiesława Cieklińskiego, która rozpadła się w tłum. Hanna Osiecka Samsonowicz zaznacza, że te dwa incydenty stały się źródłem legend o niezwykłym bogactwie Rzeczypospolitej, natomiast współcześnie incydenty te kojarzone są negatywnie, głównie z nieuzasadnioną rozrzutnością Sarmatów czy wręcz ich pychą i butą. Drobiazgowa rekonstrukcja tego wydarzenia, które było zdaniem historyków najwspanialszym polskim widowiskiem w Rzymie do czasów wiktorii wiedeńskiej, przypomina jednak, że był to zarazem największy sukces propagandowy zarówno Rzeczypospolitej jak i króla Władysława IV Wazy¹⁶. Ossoliński był mądrym i dalekowzrocznym politykiem, zwolennikiem wzmocnienia władzy królewskiej. Entrata Ossolińskiego ogłosiła całemu światu elekcję Wazy na tron Rzeczypospolitej i zaprezentowała potęgę państwa, które włączało się do ligi antytureckiej. Kanclerz Ossoliński szukał poparcia dla nowego władcy spowinowaconego z Habsburgami, pragnął godnie go reprezentować, stąd też skorzystał ze środków perswazji znanych i stosowanych w całej Europie od Arno po Dniepr.

Ciekawym przykładem użycia sztuki teatralnej do celów politycznych jest wystawiony 5 lutego 1582 roku przez Jezuitów wileńskich łaciński dialog Kasprowa Pętkowskiego *Dialogus de Pace pro Rege Stephano (Dialog o Pokoju dla króla Stefana)*. Król Stefan Batory zatrzymał się w Wilnie po szczęśliwie zakończonej kampanii ruskiej i zawarciu pokoju z Moskwą. Król został przyjęty zapewne w katedrze wileńskiej przez studentów Akademii, gdzie wysłuchał uroczystego powinszowania i obejrzał łaciński dialog. Wiemy o tych wydarzeniach z kilku źródeł (w tym względzie kompletność dokumentacji jest wyjątkowa dla teatru staropolskiego). Dysponujemy więc tekstem dramatycznym *Dialogu...*, opisem uroczystego powinszowania oraz pisemną relacją autorstwa Piotra Skargi przesłaną z Wilna propozytowi Generalnemu Towarzystwa Jezusowego, Klaudiuszowi Akwawiwie. Z opisu powinszowania przesłanego w liście Jakuba Brzeźnickiego, kanonika poznańskiego, do Marcina Gertsmanna, biskupa wrocławskiego z dn. 10 marca 1582 dowiadujemy się, że z okazji powitania króla w katedrze został wzniesiony łuk triumfalny upiękuszony herbami Królestwa i Wielkiego Księstwa z dedykacją „Królowi Polski i Wielkiemu Księciu Litewskiemu ... triumfującemu z powodu po raz trzeci zawartego pokoju z Moskwą, ojcu ojczyzny i krzewicielowi Kościoła Katolickiego, zawsze dostojnemu.” Ustawieni w górnej kondygnacji fleciści grali na wejście króla. Wszystkie ściany prezbiterium były ozdobione wierszami i emblematami skomponowanymi specjalnie na tę okazję, wśród nich obrazy dobrego władcy, ocalenie ginącej Rze-

¹⁶ H. Osiecka-Samsonowicz, *Festa fatta...*, s. 286.

czypospolitej, obraz zwyciężonego wroga¹⁷. Na zakończenie sztuki weszła Victoria niosąca w lewej ręce palmę, w prawej zaś królewski sztandar, w czym pomagał jej obecny na uroczystości chorąży. Victoria podeszła do ołtarza i modliła się, a król także upadł na kolana ze wszystkimi dworzanami i złożył hołd Bogu. W końcu Victoria zniosła ów sztandar do ołtarza, aby został tam zawieszony na pamiątkę, a tymczasem zagrzmiały bębny i trąby, po czym odśpiewano *Te Deum*.

Dialog łaciński był apoteozą dobrego władcy i dobrych rządów przedstawionych w osobie Stefana Batorego. Cała zaś uroczystość została skomponowana tak, by miasto i Kościół w osobach Jezuitów witały władcę, który ocalił kraj, pogrążył wroga, a jednocześnie okazał mu cześć i łaskawość, gdyż zaproponował pokój zwyciężonym, nie okazując im pogardy. Pamiętajmy o tym, że dialog również wyraża ideały bliskie sercu każdego szlachcica – szlachta w owym czasie nastawiona była pacyfistycznie i niechętnie podejmowała trudy wojen królewskich. Poza upragnionym pokojem, dramat polityczny wysławia również cnoty królewskie i zgodnie ze starannie przemyślanym scenariuszem całego powitania, czyni z króla głównego bohatera sztuki, gdy król poruszony do łez pada na kolana i łączy się w modlitwie z Victorią, a następnie ze zgromadzonym ludem. Motywy pacyfistyczne łączą się w tej uroczystości z motywami militarnymi, natomiast potęga świeckiego władcy jaśnieje w obliczu władzy papieskiej reprezentowanej przez Towarzystwo Jezusowe. Należy też pamiętać o tym, że Jezuiti, którzy byli autorami całego powinszowania również mieli na celu interes zakonny. To przedstawienie miało ich zbliżyć do króla, zapewnić o ich lojalności. Całe zgromadzenie zwracało się w ten symboliczny sposób do władcy świeckiego, prosząc o dalszą opiekę i dystansując tym samym podobne zabiegi protestantów, którzy mieli mocne wpływy na dworze królewskim. Jak różne grupy interesów ścierały się podczas uroczystości wileńskiej wnioskować możemy z listu Piotra Skargi do przełożonego, który relacjonował już 14 lutego 1582 roku: „Król Stefan Batory niezwykle był ukontentowany... W czasie dialogu król ofiarował sztandar, pod którym przez całe ostatnie trzylecie tyle dzięki łasce Pana odniósł zwycięstw, i po nabożnych modlitwach ... złożył na ołtarzu.... Wywołało to wielką złość heretyków, zwłaszcza gdy zobaczyli króla klęczącego podczas deklamacji ... i obfite łzy wylewającego”¹⁸.

Dramat polityczny Rzeczypospolitej Obojga Narodów rozgrywał się nie tylko w salach Wawelu czy Pałacu Ujazdowskiego. Poszczególne jego części

¹⁷ J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Warszawa 1956, s. 55.

¹⁸ Piotr Skarga do Klaudiusza Aquaviva, *Dramaty Staropolskie*, pod red. J. Lewańskiego, t. IV, s. 608-9.

rozgrywały się w ciągu stuleci na ulicach miast, w kościołach, na placach – wszędzie tam, gdzie publiczne przemarsze i procesje spotykały się z teatrem, a polityka ze sztuką. Zarówno klasyczny dramat polsko-łaciński jak też dramat nieregularny czy teatralizowane formy dramatyczne takie jak triumfy, turnieje, mowy, komentowały bieżące wydarzenia polityczne. Dramat i teatr opierał się na mecenacie, musiał więc siłą rzeczy służyć autokreacji, przedstawianiu własnych argumentów. Teatr był zatem traktowany instrumentalnie i jedynie dziewiętnasty wiek przyniósł ze sobą zmianę jego funkcji, która odąd stała się głównie funkcją rozrywkową. W wieku szesnastym komentarz polityczny na deskach teatru był czymś oczywistym, wręcz wyczekiwanym.

Nie dochodziło u nas co prawda do tak drastycznego sprzężenia polityki i teatru jak w Anglii elżbietańskiej, gdy w roku 1601 po obejrzeniu wznowionego po latach przedstawienia *Ryszard II* Williama Szekspira – rzeczy o detronizacji słabego i bezdzietnego króla oraz królobójstwie, królowa Elżbieta zakazała dalszych przedstawień, dopatrując się zbyt wielu zbieżności pomiędzy historią Ryszarda i swoją. W niespokojnym roku 1601, gdy stronnictwo earla Essex, Roberta Devereux oraz patrona i przyjaciela Szekspira, earla Southhampton usiłowało zorganizować zbrojny zamach stanu odegranie sztuki w tak gorącym momencie rzuciło cień podejrzenia o udział w spisku nawet na aktorów the Globe, należących bądź co bądź do trupy Sług Lorda Szambelana. Tuż przed wybuchem rewolty trupę Szekspira odwiedziło bowiem kilku spiskowców, z prośbą, by „w następną sobotę zagrać sztukę o obaleniu i zabiciu króla Ryszarda II.” Spektakl miał najwyraźniej wzbudzić rewolucyjnego ducha w mieszkańcach Londynu, którzy ostatecznie nie poparli rewolty. Sztuka jednakże jednoznacznie została oceniona przez urząd cenzorski i samą królową, która miała powiedzieć „*I am Richard II, know you not?*” (Ryszard II to ja, nie wiecie o tym?). Miesiąc później Essex został ścięty, zaś aktorzy teatru Globe przesłuchani. Ocenowano również sam tekst sztuki, z którego wycięto scenę abdykacji Ryszarda w pierwszych trzech edycjach, które ukazały się do roku 1623, wiele lat po śmierci Elżbiety¹⁹.

¹⁹ S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, Warszawa 2007, s. 299-300. Niezwykle interesująca tezę dotyczącą ścisłego związku pomiędzy pobytami w Londynie poselstwa polskiego u Elżbiety I a zmianą imienia ojca Ofelii z Corambis w chronologicznie najwcześniejszej wersji *Hamleta* z 1603 (tzw. *Bad Quarto*) na Poloniusz w *Quarto 2* z 1604/5 roku, stawia Teresa Bałuk-Ulewiczowa: *Obecność traktatu Goślickiego w szekspirowskich „Hamletach”*, ss. 179-98, [w:] A. Stępkowski (pod red.), *O Senatorze doskonałym*, Warszawa 2009.

Wracając na polskie podwórko i przyglądając się rzymskiemu orszakowi kanclerza Ossolińskiego, wjazdowi Konstancji Austriaczki, bogatej oprawie i akcji towarzyszącej wystawieniu *Dialogu o Pokoju*, możemy śmiało stwierdzić, że u początków nowożytności, teatr w Rzeczypospolitej służył nawiązaniu kontaktów dyplomatycznych, był przestrzenią, w której tworzyły się i rozwiązywały przymierza polityczne. Był to czas, kiedy dokonywano aktów symbolicznych, szeroko komentowanych i mających wielkie znaczenie dla kraju, władcy, czy zgromadzenia zakonnego. Nie są to więc cienie, lecz często niedocenianie karty historii naszej kultury.