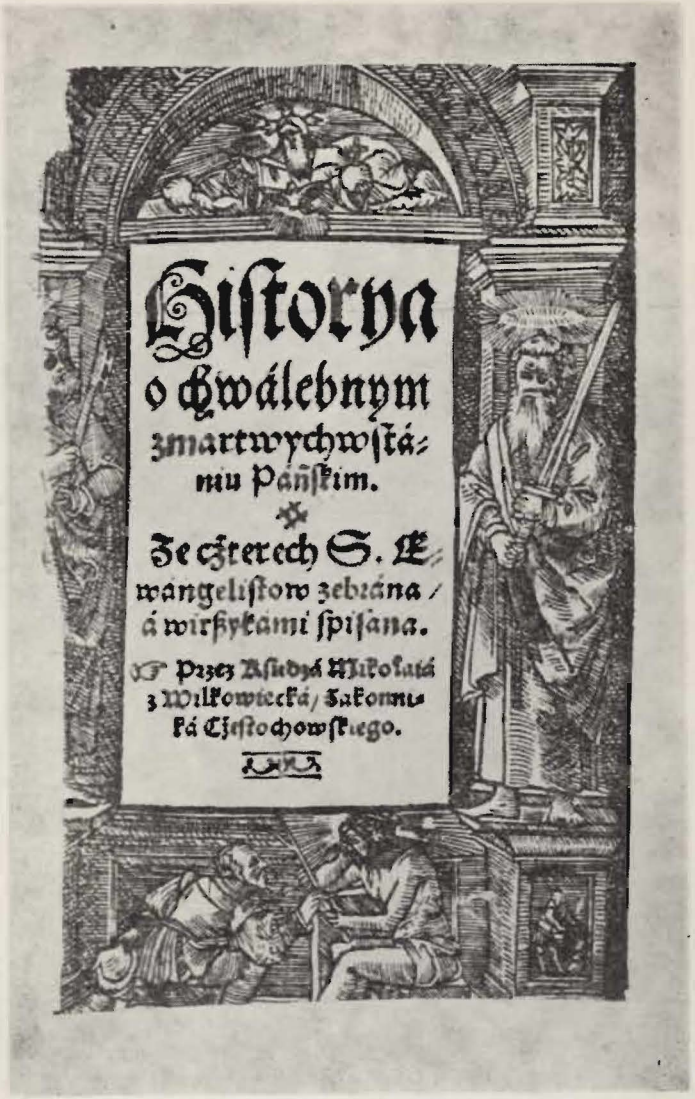
# TEATR NARODOWY

Rok założenia 1765

MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA

# HISTORYA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

1961 / 62


Historya
o Chwálebnym
zmartwychwſtá-
niu Páńſkim.
Ze czterech S. Ewangeliſtow zebrána / á wirſzykami ſpiſana.
Przez Aſudyá Mikołaiá z Wilkowiecká / Zakonnika Cziſtochowſkiego.

Strona tytułowa pierwszego wydania *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* z II połowy XVI wieku. Oryginał w zbiorach Biblioteki Kórnickiej

*Prof. dr Julian Krzyżanowski*
*Członek rzeczywisty Polskiej Akademii Nauk*

# CZĘSTOCHOWSKI PRYMITYW TEATRALNY

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Dramaturgia staropolska jest, jak wiadomo, bardzo uboga. Rodzi się ona niezwykle późno, bo dopiero u schyłku w. XVI, i ogranicza się do kilkunastu zaledwie utworów mało oryginalnych, nad którymi góruje na samotnej wyżynie *Odprawa Posłów Greckich*. Ale może właśnie dlatego miłośnicy teatru dużym sentymentem otaczają te pierwociny naszego dramatu i tym m. in. tłumaczy się nasz stosunek do „Dialogu Częstochowskiego", jak brzmi potoczna nazwa misterium o dłuższym tytule: *Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim.*

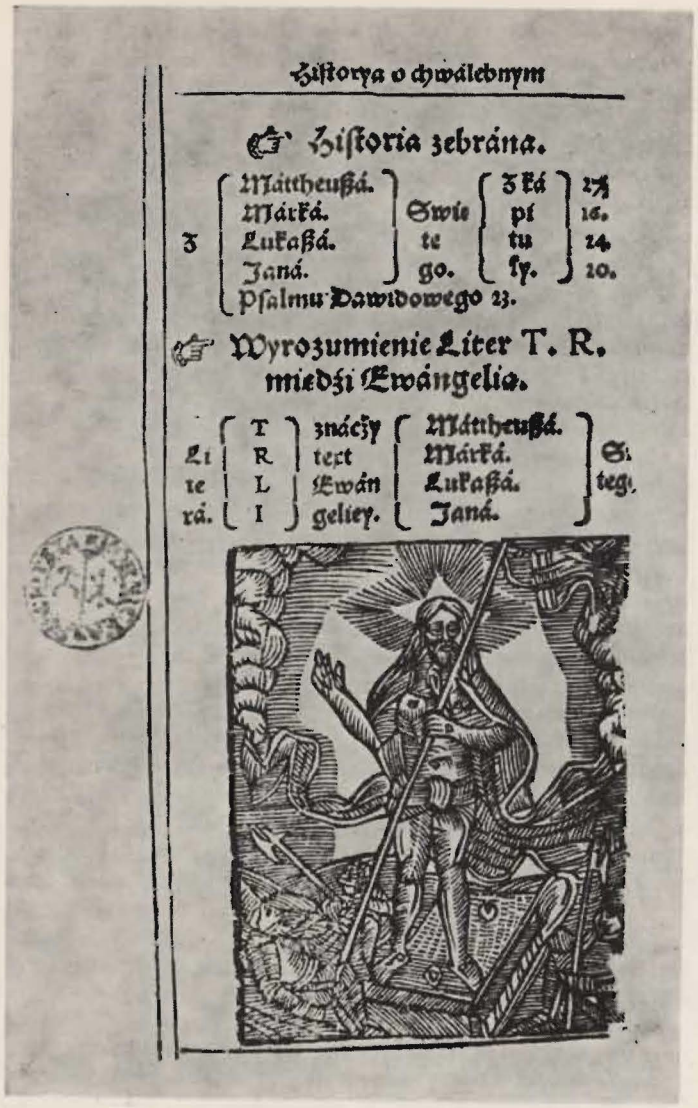
Niezależnie od owego sentymentu, który — jak się okaże — różne przechodził koleje i ma wcale niezłe uzasadnienie, Dialog Częstochowski jest dla miłośnika przeszłości cennym zabytkiem całego, ogromnego cyklu widowisk dramatycznych, popularnych w późnym średniowieczu w Europie zachodniej i środkowej, znanych i u nas, ale zachowanych jedynie w drobnych ułamkach, podczas gdy tekst częstochowski przetrwał w całości, i to w kilku przekazach, niekiedy opatrywanych drobiazgowymi wskazówkami reżyserskimi. Czytelnika obdarzonego wyobraźnią wiodą one do wsi i miasteczek wieków XVI i XVII i ukazują, jak na cmentarzach czy po kościołach ulubione widowisko „sprawowano", jakie były kostiumy i rekwizyty prymitywnej garderoby teatralnej, a nawet do jakich gierek uciekali się aktorzy. Dzięki temu *Historya* to nie tylko unikat biblioteczny ale również unikat teatrologiczny i na-

rzędzie bezpośredniego kontaktu z prostaczym życiem teatralnym u schyłku w. XVI i stuleci późniejszych, cieszyła się ona bowiem niesłabnącą wziętością przez dobrych lat trzysta.

Przyczyny tej popularności wyjaśnić łatwo. *Historya* tedy prawi o rzeczach widzom doskonale znanych, omawianych w kazaniach wielkanocnych, ilustrowanych pieśniami o zmartwychwstaniu, ale ujętych w sposób naoczny czy namacalny, uchwyconych w ruchu, ukazanych jako sprawy codzienne, pospolite a przecież niezwykłe. W sześciu kolejnych aktach, nazwanych „częściami" przewijają się tu dzieje zmartwychwstania Chrystusa, a więc zabiegi kapłanów jerozolimskich u Piłata o postawienie straży przy grobie i sposoby pozyskania sobie strażników, a więc kłopoty trzech Maryj, nabywających u aptekarza pachnidła, by zwłoki ukrzyżowanego uchronić od zepsucia, a więc przerażenie strażników w chwili, gdy nad pustym grobem ujrzeli aniołów. Część druga, od omówionej dwukrotnie dłuższa, wprowadza zmartwychwstałego Chrystusa w serii obrazów opartych na tradycji częściowo biblijnej, częściowo pochodzącej od „patrów", a więc autorytetów kościelnych, a częściowo nawet z innych, mniej dostojnych źródeł. Za tymi ostatnimi poszła bardzo żywa relacja o „wstąpieniu do piekieł" i wyzwoleniu z otchłani patriarchów, z „pankiem Jadamkiem" na czele. Zbawiciel, który — wedle prastarej pieśni — „starostę skował piekielnego", dokonywa tego w *Historyi* przed oczyma widzów, nakładając łańcuchy na „piekielne psy", Cerberusa i samego Lucypera, przy czym uwaga widowni przez czas dłuższy skupia się na małym buncie bogobojnych mieszkańców otchłani. Chrystus dobija się do bram piekła, patriarchowie wiedzą, iż lada chwila będą wolni, opierają się więc swym gnębicielom, którzy w popłochu miotają się i grożą bezsilnie. Dwa obrazy końcowe, zgodne z przekazem ewangelicznym, to ukazanie się Chrystusa Mariom i znane wydarzenia z pielgrzymami w drodze do Emaus oraz w Wieczerniku, gdzie wedle przekazu Janowego po oddaniu apostołom władzy odpuszczania grzechów następuje kończąca widowisko scena nawrócenia niewiernego Tomasza.

Tak skomponowana całość misterium polega na bardzo zgrabnym zespoleniu kilku warstwic różnych pierwiastków




Historya o chwálebnym

Historia zebrána.

Mátthewßá. Márká. Lukaßá. Janá. — Swiete go. — Zká pi tu ſy. — 27. 16. 24. 20.

Pſalmu Dawidowego 23.

Wyrozumienie Liter T. R. miedzi Ewángelia.

Litera: T R L I — znácży tert Ewángelicy. — Mátthewßá. Márká. Lukaßá. Janá. — Sztego.

Druga (nieco uszkodzona) strona pierwszego wydania

w układ konsekwentny i jasny, no i w jakimś sensie nowoczesny. Idzie po prostu o to, iż tekst Dialogu Częstochowskiego nie przekracza ilości półtora tysiąca wierszy, gdy np. jedno z głośnych misteriów francuskich obejmuje wierszy 50 000! Wartko biegnąca akcja łączy sceny, i to zawsze kilkuosobowe czy zbiorowe, w zgrabnie zbudowane „części", które do widza przemawiają w sposób podobny jak części składowe na skrzydłach poliptyku Stwoszowego w kościele Mariackim w Krakowie.

Ze wspomnianych warstwic pierwiastków na plan czołowy wysuwają się obrazy codzienności w pierwszej trójczęściowej grupie misterium. Arcykapłani, których — wedle jednej z wersyj — Piłat przyjmuje w negliżu, układnością pozyskują jego zgodę na postawienie straży u grobu. Wyznaczeni strażnicy, odznaczający się uczciwością zawodowego żołnierza, nie gardzą jednak nadprogramowym — powiedzmy — honorarium za fatygę. Gdy zadania wykonać nie mogli i gdy arcykapłani przekupstwem skłaniają ich do szerzenia fałszywej relacji o wykradzeniu Chrystusa z grobu, strażnicy odwołują się zarówno do wspomnianej uczciwości jak do względów natury służbowej, są przecież odpowiedzialni przed namiestnikiem, od którego otrzymali rozkazy. Postawa kapłanów, uzgadniających w tej drażliwej sytuacji swe stanowisko, nacechowana jest wyraźną obłudą. Z didaskali wydania późniejszego wiemy, iż Annasz skinieniem ręki rozgrzesza z góry siewców fałszywej wieści. W taki sam sposób skonstruowana jest scena w aptece olejkarza Rubena, zachwalającego zręcznie dobroć swoich towarów. Tutaj też należy pomysłowa scena zaciągnięcia warty, przedstawiona w redakcji starej jako „głasanie", obwoływanie się placówek, w czasach zaś późniejszych poszerzona motywem rodzajowym, żołnierze bowiem raczą się tytoniem, „piją" kolejno wspólną fajkę. Wszystkie te obrazy, co w misterium jest rzeczą zrozumiałą, mają charakter tradycyjny, powtarzają pomysły stare, wspólne sporej ilości widowisk wielkanocnych niezależnie od języków, w których je wystawiano. Nowoczesny wydawca *Historyi*, Stanisław Windakiewicz stwierdził bliźniacze pokrewieństwo sceny aptecznej w tekstach polskim i czeskim, a podobnych zbieżności wymienić by można więcej. Z tym wszystkim redakcja polska, przypisywana paulino-

„Zmartwychwstanie" obraz Malarza Domu Szydłowieckich z powiatu radomskiego. I połowa XVI wieku

wi częstochowskiemu, Mikołajowi z Wielkowiecka, zachowując rysy tradycyjne, komponuje je bardzo zgrabnie, z widoczną troską o oszczędność słowa, o utrzymanie pewnego nastroju, o wprowadzenie pewnych efektów rodzimych, jak pieśń warty nocnej, jak wreszcie widoczna wytworność wypowiedzi, zrozumiała w środowisku, do którego należą starosta rzymski, arcykapłani jerozolimscy, zamożne wreszcie Maryje, patrycjuszki miejscowe.

Druga grupa akcji, idąca, jak się rzekło, przeważnie za tradycją biblijną i rozgrywająca się przeważnie w świecie cudów, postacią jej bowiem naczelną jest Chrystus, również wykazuje dużą jednolitość, niewątpliwie dzięki faktowi, iż autor misterium oparł się tutaj na gotowym ujęciu literackim, nie dramatycznym wprawdzie, lecz epickim, ale porządkującym artystycznie materię biblijną, obojętnie kanoniczną czy apokryficzną. Ujęcie to znalazł w długiej pieśni wielkanocnej „Nasz Zbawiciel, Pan Bóg wszechmogący", którą wplótł między akty III i IV, i której zwrotki parafrazował niejednokrotnie w swym tekście. Dzięki temu zabiegowi wolno mówić o rodzimości *Historyi*, o jej ścisłym związku z naszą poezją średniowieczno-renesansową, której interesującym okazem jest właśnie owa pieśń.

Stosunek jednak do omawianej pieśni nie krępował twórcy misterium, jak dowodzi wypadek, prowadzący w drugą ze wspomnianych warstwic, obejmującą pierwiastki komiczne. Misterium bowiem było zawsze mieszaniną składników tak od siebie odległych, jak wzniosłość i śmieszność, na scenie misteryjnej przecież zrodziła się ta przeosobliwa technika, która za pośrednictwem Szekspira upowszechnić się miała w dramaturgii romantycznej i sprawić, iż po improwizacji Konrada w *Dziadach*, następuje groteskowa kłótnia egzorcyzmowanego diabła z księdzem Piotrem. Zgodnie z tym i *Historya* chętnie posługuje się efektami komicznymi, zwłaszcza w akcie IV, rozgrywającym się w głębi piekieł. Autor misterium znalazł w pieśni wielkanocnej ustęp, w którym wybawieni patriarchowie proszą, by Chrystus do strapionej swej matki wysłał któregoś z nich z wieścią o zmartwychwstaniu. Pieśń zaznacza krótko, że poselstwo przypadło archaniołowi Gabrielowi, misterium zaś wplata zabawną scenkę, w której Chrystus



odrzuca kandydatury Adama, miłośnika spacerów z płcią piękną, Noego pijaczyny, Jana Chrzciciela, nie umiejącego się ubierać i inne. Scenkę tę, wywodzącą się z komicznych kazań wielkanocnych, poprzedza typowa „diableria" misteryjna przedstawiająca pogrom piekieł, dokonany przez Chrystusa. Kłótnia patriarchów z demonami, naigrawanie się Chrystusa z pokonanych wrogów ludzkości, przerażenie diabłów w obliczu nieuchronnej porażki, spotykane w tekstach późniejszych, rubaszne gesty aktorów, bogactwo wreszcie środków językowych, przeniesionych z placu targowego czy ulicy stanowią o realistycznym zabarwieniu tej wysoce zabawnej sceny, jednej z niewielu spotykanych w literaturze staropolskiej.

Spoidłem wreszcie, jednoczącym w harmonijną całość wszystkie składniki Dialogu Częstochowskiego był i jest niewątpliwie duch muzyki. Misterium polskie jest mianowicie czymś bliższym operze aniżeli przedstawieniu utworu wierszowanego przy pomocy deklamacji. Wiemy, iż dialog, którym za chwilę zająć się wypadnie, był śpiewany „z graniem" a więc akompaniamentem muzycznym i czynnik ten niewątpliwie zaważył na *Historyi*, wywodzącej się ostatecznie z tzw. dramatu liturgicznego, a więc widowiskowego dodatku do obrzędów kościelnych, obliczonego na efekty zarówno wzrokowe jak słuchowe. Dialog Częstochowski w sposób bardzo wyraźny zaakcentował i to pochodzenie i charakter muzyczny widowiska, zarówno bowiem między „częściami" (aktami), jak w ich obrębie wprowadził mnóstwo śpiewów, reprezentujących najpopularniejsze pieśni wielkanocne, nie mówiąc już o owej pieśni podstawowej dla struktury drugiej części widowiska. I to jest niewątpliwie ten czynnik artystyczny, który stanowi uzasadnienie sentymentu wspomnianego poprzednio, jakim czytelnik, a jak się świeżo okazało, nie tylko czytelnik, ale również widz, darzy *Historyę o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Zwłaszcza czytelnik do lektury tej przygotowany, a więc historyk literatury.

Z jego zaś stanowiska Dialog Częstochowski ma jeszcze pewne cechy dodatkowe, interesujące specjalistę, ale i dla niespecjalisty może nieobojętne. Chodzi tu mianowicie o czas powstania i autorstwo dzieła. Wedle przyjmowanego od lat poglądu, *Historya* powstała jeśli nie w średniowie-

„Trzy Marie" obraz Mistrza Chórów z powiatu bocheńskiego.
II połowa XV wieku

czu to w pierwszej połowie w. XVI, w lat zaś kilkadziesiąt później przerobił ją w jakiś zagadkowy sposób Mikołaj z Wilkowiecka i w latach 1570—80 ukazała się ona drukiem z jego nazwiskiem na karcie tytułowej. Nie tutaj miejsce zajmowania się mniej lub więcej wątpliwymi wywodami na temat tej sprawy. Zamiast nich niech wystarczy krótkie i gołosłowne jej ujęcie, z konieczności hipotetyczne. Oto powstał w w. XVI cykl dialogów, obejmujący zarówno mękę Chrystusa jak zmartwychwstanie, cykl, którego kontury rysują się dla braku tekstów bardzo mglisto. Gdzieś ok. r. 1575 ruchliwy zakonnik-literat krakowski, Mikołaj z Wilkowiecka, z cyklu tego oderwał sceny dotyczące zmartwychwstania, przekomponował je i stworzył z nich całość spoistą, która — jak się wspomniało — przez trzy wieki była najpopularniejszym u nas widowiskiem teatru ludowego, wystawianym w Częstochowie i poza tą słynną miejscowością odpustową. Tekst widowiska różne przechodził koleje. Literat barokowy, J. K. Dachnowski przekuł go zastępując ośmiozgłoskowiec jedenastozgłoskowcem. W połowie znowuż w. XVIII wydrukowano go jako odstraszający przykład kultury sarmackiej.

A dzisiaj? — Dzisiaj, w czasach podziwu dla wszelkich zjawisk sztuki prymitywnej, obojętne czy będą to rysunki dzieci szkolnych czy „spiritual songs" murzyńskie, prymityw misteryjny ma wszelkie dane, by przemówił do nowoczesnego odbiorcy. Reżyser więc nowoczesny zdecydował się zrobić to samo, co robili jego poprzednicy w w. XVII i XVIII, gdy między „części" misterium wprowadzali intermedia. I to od tekstu jej podstawowego późniejsze. Tekst misteryjny bowiem był produktem zespołowej pracy ludzi różnych wieków, dobrze więc, iż w ich gronie znalazł się przedstawiciel wieku naszego.

*Claude Backvis*
*Prof. filologii polskiej*
*na Uniwersytecie w Brukseli*

# O DRAMACIE STAROPOLSKIM

onstrukcja *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka bez wątpienia wywodzi się z prymitywnego jeszcze typu dramatu religijnego, gdzie każda scena służyła za komentarz do czytanego jednocześnie wersetu z Pisma Świętego. Ale, jak zauważył Lanson w związku z olbrzymimi i bardzo wypracowanymi z punktu widzenia wersyfikacji misteriami francuskimi XV wieku, wolno zadać sobie pytanie, czy ta ewolucja w kierunku zwiększenia rozmiarów i złożoności dzieła a także pewnego oderwania się od tekstu ewangelicznego przyniosła w istocie postęp w dziedzinie jakości. Jak w każdym prawie wypadku, gdy mamy do czynienia z literaturą średniowiecza, owe obiecujące wielbłądy widziane z bliska okazują się garścią suchych patyków. Dzieła te tylko dlatego znalazły uznanie w oczach potomności, że znano je jedynie z wybranych fragmentów. Czytane w całości okazują się nadęte i przegadane. Niewielkie misterium Mikołaja z Wilkowiecka, ze swą prostą, zbliżoną jeszcze do pierwowzoru budową, przykładem swych zalet umacnia jeszcze nasz sceptycyzm. Drobny ten utwór jest bezpośredni, nigdy nie nudzi, a często zachwyca.

Zwłaszcza części IV i VI (zstąpienie Chrystusa do Piekieł i pojawienie się pielgrzymom z Emaus) roją się od szczerych, szczęśliwie podpatrzonych szczegółików. Przytoczę jeden tylko z nich, w pełni charakterystyczny dla klimatu dzieła. Chrystus zamierza wysłać jak najszybciej umyślnego do matki z wiadomością o swoim zmartwychwstaniu. Adam, właśnie uwolniony z niewoli piekielnej, podejmuje się tej misji. Ale Jezus wytyka mu dobrodusznie, że już



w raju przyzwyczaił się do włóczenia po gajach, do zabawiania się zrywaniem jabłek, cytryn i fig. Wzbudza to obawę, że idąc do Marii będzie po drodze tracił wiele czasu. To samo z Ablem — w drodze mógłby spotkać Kaina i wszcząć znów dawne spory. To samo z Noem — bo czy nie jest aż za dobrze znana skłonność czcigodnego patriarchy do szlachetnego trunku. Jan Chrzciciel? Ależ jeśli zjawi się przed dziewicą taki owłosiony, czy jej nie przestraszy. Wreszcie łotr ukrzyżowany. Ależ on ma wszystkie członki połamane w torturach. Jakżeż więc potrafi się śpieszyć. W rezultacie wysłany zostanie anioł. Jeszcze jeden ucieszny pomysł zabawnie przedstawiony, to sprawa „rebelii" pensjonariuszy „limbes" (kręgu piekła, gdzie znajdują się dusze sprawiedliwych, zmarłych przed Chrystusem) przeciwko Lucyperowi i Cerberowi w momencie, gdy czują w powietrzu jakieś zamieszanie.

A oto cuda, jakie zdziałać potrafi tak serdeczna i naiwna prostoduszność: kiedy Cerber pociesza biednego Lucypera, przedkładając mu, że przecież szybko odbiją sobie szkody poniesione w tym dniu, że kłótliwi mnisi i popi, nieuczciwi handlarze i płoche dziewczęta wkrótce znów zaludnią Piekło — to przecież nie jest nic innego, jak dobrze nam znana i uprzykrzona lekcja umoralniająca, która w tym przypadku jakoś potrafi nie być nudna. A kuplet zamykający tę scenę — o wiecznym władztwie Szatana, który pozostanie na wieki prawdziwym panem świata, obecnym w działaniach wszystkich warstw społecznych, staje się tu swego rodzaju „kawałkiem popisowym".

Nie ulega wątpliwości, że autor właśnie część IV potraktował *con amore* i włożył w nią najwięcej inwencji. Nie dziwmy się, podobnie jak w plastyce średniowiecznej, tak i tu najwyższym źródłem inspiracji był apokryf.

Jeśli chodzi natomiast o wartość dramatyczną, która przy analizowaniu rozwoju dramatu musi być zasadniczym miernikiem, największą uwagę przykuwa część szósta i ostatnia. Ukazanie się Jezusa, zrazu zamaskowane — jeśli wolno się tak wyrazić — potem jawne, uczniom zajętym przeżuwaniem swych zawodów i goryczy (pojętych zresztą w sensie jak najbardziej ludzkim — wzięli oto udział w wielkiej oszałamiającej przygodzie, która skończyła się całkowitym fiaskiem a nawet niesławą — wódz nie dotrzymał obietni-

cy, nie „odkupił królestwa Jerozolimskiego własnym męstwem") — przeprowadzone jest naiwnie, acz niemniej zręcznie. Po nieokreślonym lecz radosnym uczuciu, jakiego doznawali w chwilach, gdy tajemniczy nieznajomy przebywał wśród nich, Kleofas i Łukasz zaczynają się domyślać, iż mógł to być właśnie Mistrz. Mimo nieskomplikowanych perypetii i wielu potocznych szczegółów, jest to w rezultacie pierwsza w historii dramatu polskiego scena operująca nastrojem. Chapeau bas, Messieurs! (...)

o

Inna jeszcze cecha, którą nazwałbym „polską uprzejmością", przy której inteligencja włoska czy francuska wydaje się oschłą, a angielska namiętność — chorobliwą i ponurą. Jest to umiejętność mówienia z naturalną lekkością i wdziękiem o odruchach i doznaniach naturalnej i czerstwej wrażliwości, ta uśmiechnięta serdeczność, bez przypraw, ale i nie mdła, która stanowi największy urok Reja i która tak ładnie zakwita u Mikołaja z Wilkowiecka czy w Dialogu *Pro Nativitate Domini*. Nie chodzi nawet o literacką umiejętność, ale o podstawowy rys psychiki, o klimat, o nasilenie ludzkiej czułości, które spotykamy czasem w naszych miniaturach i obrazach, ale które — powiedzmy szczerze — w literaturze Zachodu prawie, że nie istnieje.

Fragmenty artykułu *Nad antologią dramatu staropolskiego*. Przełożyła Hanna Szymańska. Pamiętnik Teatralny zeszyt 3—4. Rok 1960

# OD INSCENIZATORA

Z tekstu *Historyi* usunięto scenę Jezusa z Marią Panną, jedną ze scen Maryj przy grobie, scenę Jezusa z Piotrem i parę scen Jezusa z uczniami oraz cytaty z Ewangelii za wyjątkiem dwóch; inne skreślenia mają charakter „śródtekstowy".

Usunięto postaci Faryzeusza, Marii Panny, Baptysty, Łotra i Piotra.

Zmieniono na rzecz przystępności języka niektóre wyrazy i zwroty jak „płaciś" na „pewnie-ś", „niezbedny" na „szkaradny" itp.

Podział na sześć części zastąpiono podziałem na trzy części.

Uzupełniono tekst *Historyi* fragmentem z *Dialogus de resurrectione Domini nostri Jesu Christi* tj. monologami Piłata i sceną Piłata z Judaszem; z tegoż dialogu oraz z *Intermedium pro Dominica Palmarum*, z *Utarczki krwawie wojującego Boga* i z edycji *Historyi* z roku 1757 zapożyczono szereg didaskaliów i niewielkich fragmentów tekstu.

Wprowadzono postać Ewy, która wypowiada część tekstu Adama.

Dodano intermedia, nieznane oryginałowi, opatrując je tytułem utworu Hiacynta Przetockiego, tytuły i podtytuły poszczególnych intermediów pochodzą od inscenizatora.

Do intermedium *Chłop z Synem i Magister* wykorzystano teksty:

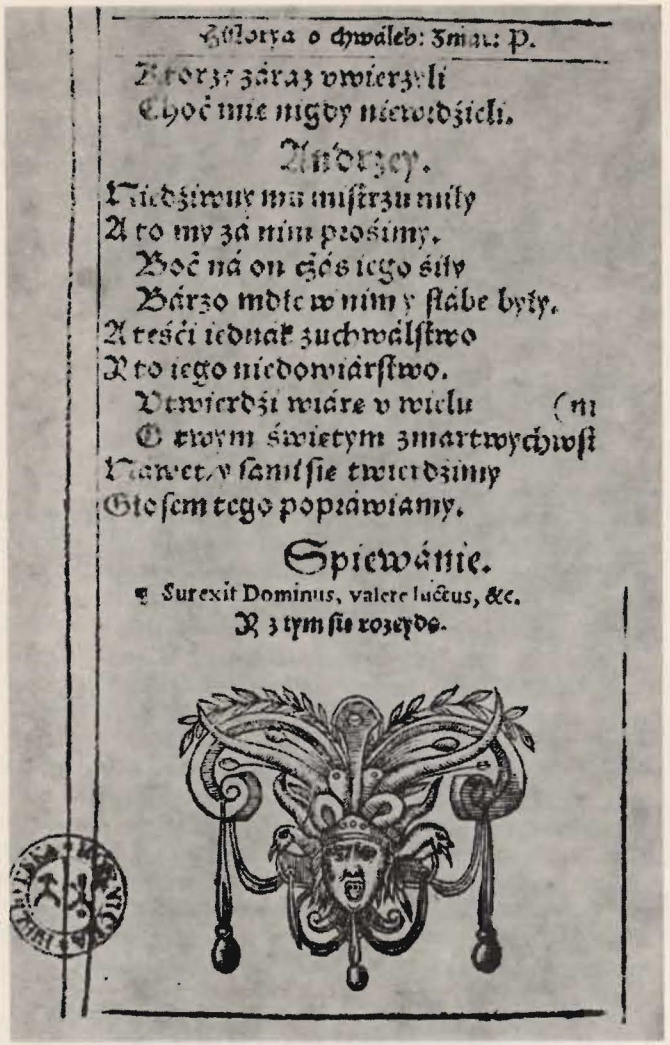
*Pater, Magister et Filius,*
*Komedia o Wawrzku do szkoły i ze szkoły,*
*Orczykowski, Żona, Student* Jurkowskiego,
*Timon Gardziluda* Ks. Pętkowskiego.

Do intermedium *Szewc, Szewcowa, Kucharka i Jandras* wykorzystano teksty:

*O ojcu i synie szewcu,*
*Szkolna mizeria,*

*Wdowiec z Usarzem Niebieskim* intermedium z *Andromedy, królewny murzyńskiej,*
*Gretka, Urban, Orczykoś* Władysławiusza.
Do intermedium *Pan, Chłop, Dziewczyn dwie i Wdowiec* wykorzystano teksty:
*Kaśka i Baśka* oraz *Chłop, Pan, Sługa i Żyd,* intermedia z *Dialogus de Nativitate,*
*Viator,*
*Utarczka krwawie wojującego Boga.*
Posłużono się ponadto tekstami Baryki, Reja, fragmentami z *Lamentów chłopskich,* z *Bigosu* oraz tekstami od inscenizatora, łączącymi różne sytuacje. Teksty te, w przeważającej większości są „montażem" zdań, różnych autorów dawnych i tekstów anonimowych w nowym a przystowanym do potrzeb widowiska układzie treściowym.
Melodie i teksty pieśni wielkanocnych oraz pieśń o Marii Magdalenie zaczerpnął inscenizator ze śpiewnika Ks. M. M. Mioduszewskiego. Opracowanie muzyczne pieśni Witolda Krzemieńskiego.
Przy układzie walki w II akcie współpracował Sławomir Lindner.
Ponadto współpracowali: Aleksander Strokowski (PWST) i Ewa Morycińska jako asystenci reżysera i Jan Krzewicki jako asystent scenografa.

Inicjały z drukarni M. Wierzbięty z roku 1572. Przerywniki z drukarni Siebeneichera z roku 1558



Historya o chwáleb: Zmar: P.

Ktorzy záraz vwierzyli
Choć nie nigdy niewiedźieli.

Andrzey.

Niedźiwuy mu mistrzu miły
A to my zá nim prośimy.
Boć ná on czás iego śiły
Bárzo mdłe w nim y słábe były.
A teśći iednak zuchwálstwo
A to iego niedowiárstwo.
Vtwierdźi wiáre v wielu (ni
O twym świetym zmartwychwstł
Nawet, y sami śie twierdźimy
Gdy śem tego popráwiamy.

Spiewánie.

℣ Surexit Dominus, valere luctus, &c.
A z tym śie rozeydo.

Ostatnia strona pierwszego wydania *Historyi*

*Mgr Henryka Secomska*
*Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk*

# TEATR ROZMAITOŚCI LAT 1880—1905

„(...) Oto na wielkim placu wielkiego miasta, oblany światłem, które zdaje się być łupem Prometeusza, otoczony wszystkim, co przypomina na każdym kroku zdobycze nauki, najgenialniejsze podboje myśli, stoi przybytek, gdzie wszystkie sztuki obrały sobie ulubione siedlisko (...) teatr..." Tak górnie pisał o świeżo odnowionym budynku Teatru Wielkiego krytyk teatralny sprzed lat blisko osiemdziesięciu. Pałac Corazziego był sercem dziewiętnastowiecznej Warszawy, jej dumą i ambicją. „Teatra rządowe" liczyły wówczas 7 scen: Teatr Wielki przeznaczony dla opery, baletu oraz uroczystych przedstawień dramatu i „wysokiej komedii", Teatr Rozmaitości w prawym skrzydle gmachu, niemal w tym samym miejscu, gdzie się dziś mieści scena Teatru Narodowego, Letni w Ogrodzie Saskim, Mały przy ul. Daniłowiczowskiej, Nowy przy Królewskiej, wreszcie ekskluzywna dworska scena w Pomarańczarni i uroczy stanisławowski zabytek, upamiętniony w *Nocy listopadowej* — „Theatrum Króla Jegomości" na wyspie w Łazien-

---

Artykuł szósty z cyklu materiałów, obejmujących historię Teatru Narodowego, drukowanych w programach naszego teatru. Kolejno pisali: o okresie pierwszym 1765—1799 Karyna Wierzbicka w programie do *Szkoły obmowy*, o latach 1799—1814 Jacek Lipiński w programie do *Niemców*, o okresie 1814—1831 Eugeniusz Szwankowski w programie do *Ladacznicy z zasadami*, o okresie 1832—1861 Halina Świetlicka w programie do *Matki Courage i jej dzieci*, a ostatnio Józef Szczublewski o latach 1861—1880 w programie do *Godziny dwunastej*.

kach. „Rodak warszawski" lat osiemdziesiątych chlubił się jednak przede wszystkim swoim, najbardziej warszawskim — stanowiącym kontynuację Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego — Teatrem Rozmaitości.

„Teatr Narodowy stał się w czasach zaguby jedynym ogniskiem języka polskiego" — pisał Brodziński w ćwierć wieku po utracie niepodległości. „Pierwsza polska scena" chlubnie podtrzymywała tę misję również w okresie największego nasilenia rusyfikacji — Hurki i Apuchtina. To zobowiązywało, czyniło z niej instytucję i nadawało znamię dostojeństwa i arystokratycznego ekskluzywizmu. W latach niewoli Rozmaitości były żywym łącznikiem trzech zaborów. Nie przypadkiem w poczuciu aktorów epoki stanowiły coś w rodzaju królewskiego dworu, gdzie można było uzyskać nobilitację czy indygenat wobec współczesnych i potomności. — „Boże, raz jedyny stanąć na tej scenie, zmierzyć się z Tytanami..." — marzył przed marmurową kolumną aktor każdego polskiego zespołu. — Wejdźmy z nim do odnowionego teatru. Po prawej stronie placu miniemy dwa secesyjne kioski — „zbiorniki powietrzne". Główny mechanik-dekorator pan Jasieński zainstalował tu pneumatyczne machiny, które za pomocą „rur odpowiednich wtłaczają do 7000 sążni, czyli 250 000 kub. świeżego powietrza". Szkoda, że zasłużony skądinąd pan Jasieński przy odbudowie Teatru Wielkiego dopuścił się zniszczenia około 300 cennych dekoracji najświetniejszego scenografa warszawskich teatrów, Sacchettiego. Odtąd dekoracje sprowadza się lub wypożycza w gotowych kompletach z Wiednia, z Berlina, a najczęściej robi się przypadkowe składanki z zapasów teatralnej malarni. Wejdźmy do środka teatru Rozmaitości. „W sali tło białe z lekkim odcieniem błękitu; gdzieniegdzie skromne, acz gustowne ozdoby w formie gzemsów i sztukaterii; białe parapety ozdobiono także kwieciem. Oświetlenie elektryczne; wejścia do krzeseł z podnoszącymi się automatycznie siedzeniami, wygodne, loże rozszerzone, wentylacja nie przedstawiająca nic do życzenia, kaloryfery funkcjonujące doskonale, scena jakkolwiek niezbyt wielka, lecz sympatyczne sprawiająca wrażenie i skromna całość w ogóle — dobrze usposabia widza dla tego przybytku wyższej sztuki". „Scena mała — delikatny instrumencik" — mówi wykwintny bywalec wiedeńskiego Burgtheatru — Tadeusz Rittner, ale po przedstawieniu dodaje olśniony — „Nie byłem przygotowany na taki koncert" (podkr. H. S.).

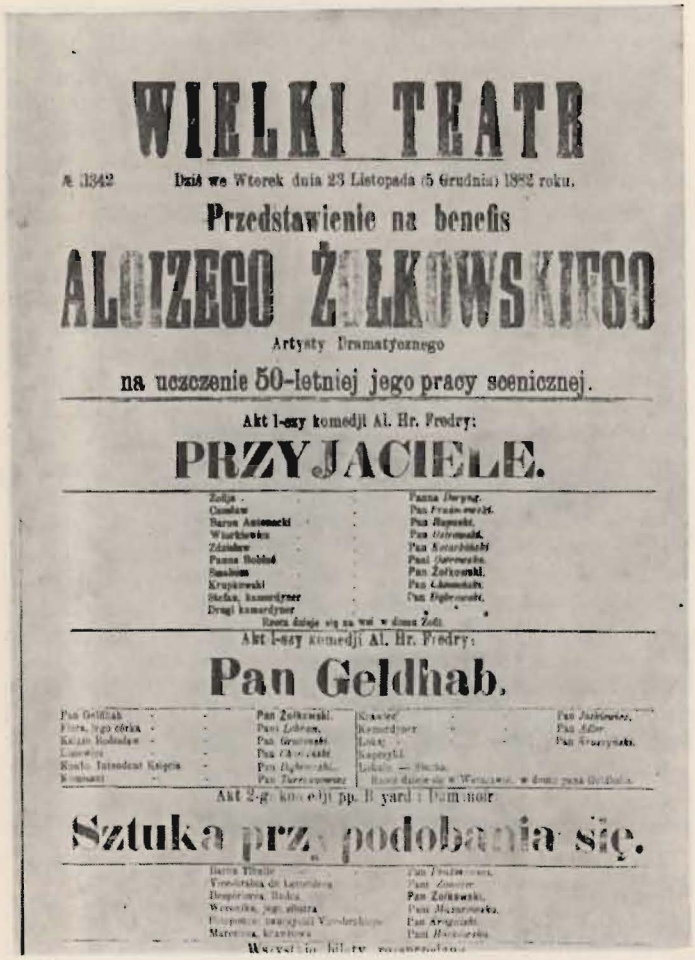


„Delikatny instrumencik" pod względem technicznym był skrzypiącą „harharą" mimo przebudowy po pożarze w r. 1883 i sporadycznych przeróbek polegających najczęściej na przemalowaniu ścian, odzłoceniu ornamentów i nowym wypleceniu trzcinowych krzeseł. „Scena Rozmaitości jest domem przechodnim; (...) już przed pięćdziesięciu laty powinna być zamknięta (...) cały szereg sztuk (...) odrzucono tylko dlatego, że nie było dla nich teatru. Jesteśmy (...) spóźnieni w postępie o całe pół wieku" — wołał dramatycznie Rapacki w roku 1901.

Któż miał się zająć reformą tej sceny? Niestety, nie tylko techniczną. Wiele piór gęsich i stalowych zużyli najznakomitsi krytycy drugiej połowy wieku XIX — Kenig, Niewiarowski, Bogusławski, Sienkiewicz, potem Rabski, Sygietyński, Lorentowicz — wołając na alarm. Konstelacja wielkich gwiazd w latach osiemdziesiątych przerzedziła się mocno. „Spiritus movens" sceny — Modrzejewska, od roku 1876 utrwala blaski olśniewających sukcesów w Stanach, w 1880 marzy o podboju Londynu. Pozostaje Rapacki i „pierwszy kochanek", wspaniały, kapryśny i nieobliczalny Leszczyński, Tatarkiewicz, Prażmowski, Wolski, Aleksandra Rakiewiczowa. Ale w 1881 odejdzie w pełni talentu „pierwsza naiwna" — Romana Popiel, w 1883 podąży za nią Maria Deryng nie rozwinąwszy wspaniałych zapowiedzi na wielką tragiczkę. Żółkowski ma przed sobą kilka lat tryumfów, zanim go śmierć nie zabierze ze sceny w roku 1889, Królikowski gra coraz rzadziej, teatr straci go w roku 1886. Z tymi aktorami dogasa epoka gwiazd w warszawskim teatrze. Jej romantyczne uroki będą lśniły jednak długo jeszcze nad pustoszejącą sceną. Stworzą do dziś trwałą złotą legendę warszawskiej sceny. Stanie się ona twórczym natchnieniem dla nowoczesnych już aktorów następnego okresu.

Rozmaitości lat 1880—1905 miały pozornie wszelkie dane na jeden z najlepszych teatrów w Europie, co zdawały się zaświadczać wypowiedzi przejezdnych znakomitości. Świetny dramat i komedia — baza dla żelaznego repertuaru, jeden z najznakomitszych w Europie zespołów aktorskich,

Ilustracja prasowa z okazji jubileuszu 50-lecia pracy scenicznej Alojzego Żółkowskiego w 1882 roku



WIELKI TEATR

№ 1342 Dziś we Wtorek dnia 23 Listopada (5 Grudnia) 1882 roku.

Przedstawienie na benefis

ALOIZEGO ŻÓŁKOWSKIEGO

Artysty Dramatycznego

na uczczenie 50-letniej jego pracy scenicznej.

Akt I-szy komedji Al. Hr. Fredry:

PRZYJACIELE.

Zofja . . . Panna Deryng.
Czesław . . . Pan Frankowski.
Baron Antoniecki . . . Pan Rapacki.
Wiarkowicz . . . Pan Ostrowski.
Zdzisław . . . Pan Szczerbiński.
Panna Bolesław . . . Pani Ostrowska.
Sasbiom . . . Pan Żółkowski.
Krupiowski . . . Pan Lubomski.
Stefan, kamerdyner . . . Pan Ogłoszewski.
Drugi kamerdyner . . .
Reszta dzieje się na wsi w domu Zofji.

Akt I-szy komedji Al. Hr. Fredry:

Pan Geldhab.

Pan Geldhab . . . Pan Żółkowski.
Flora, jego córka . . . Pani Lebrun.
Książę Bolesław . . . Pan Grunwald.
Lucwicz . . . Pan Chorzewski.
Kiselo, intendent Księcia . . . Pan Ogłoszewski.
Kamerdyner . . . Pan Tarczyńowicz.
Kawiór . . . Pan Jankowicz.
Kamerdyner . . . Pan Adler.
Lokaj . . . Pan Franczyński.
Kapelnik.
Lokaje — Hucka.
Rzecz dzieje się w Warszawie, w domu pana Geldhaba.

Akt 2-gi komedji pp. Bayard i Dumanoir

Sztuka przypodobania się.

Baron Tibalde . . . Pan Frankowski.
Viscondessa de Lamotelen . . . Pani Zimmer.
Desplanes, Hadca . . . Pan Żółkowski.
Wercenka, jego siostra . . . Pani Mazurowska.
Desplanes, narzeczony Viscondessy . . . Pan Krzyżanski.
Marcinna, krawiecka . . . Pani Hercowska.

Wszystkie bilety rozprzedane.

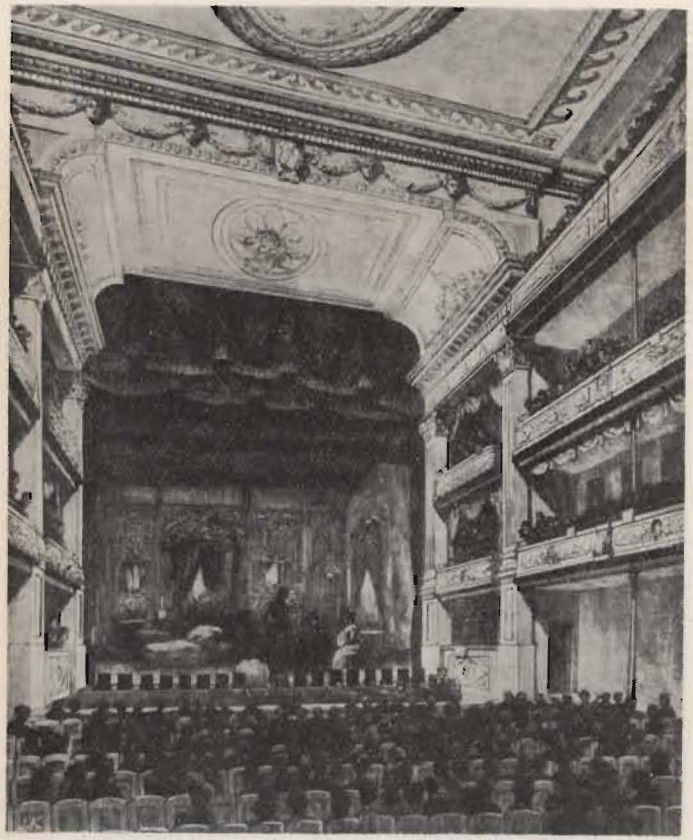
Afisz teatralny na jubileusz Alojzego Żółkowskiego

wreszcie odbiorca — najbardziej spragniona teatru publiczność, zaspokajająca tu potrzebę wzruszeń i przeżyć zarówno patriotycznych, jak i społecznych i kulturalnych. Niemniej podczas gościnnych występów w 1906 r. wielki artysta-reformator, a przy tym szczery przyjaciel polskiego teatru Stanisławski, powiedział przy oficjalnym pożegnaniu: „W talenty i zdolności jesteście zasobni, można by ze sceny polskiej zrobić europejską..." Słowa — „można by" wywołały ostre poruszenie. Nie można już było wyciągnąć z nich praktycznych wniosków. Mimo udanych prób ożywienia repertuaru na fali porewolucyjnego liberalizmu po roku 1905, mimo odświeżenia kadr aktorskich, było już za późno na radykalną reformę. Teatr warszawski za wcześnie spoczął na laurach fascynujących talentów aktorskich, gdy tymczasem wszędzie uważano je już tylko za jeden z czynników składowych całości teatru. Do końca swoich chlubnych dni Rozmaitości pozostały teatrem który wciąż urzekał świetnymi aktorami — ale teatrem dziewiętnastowiecznym, odległym od nurtu reformy.

Omawiane przez nas ćwierćwiecze pulsuje gorącym tętnem rewolucyjnych reform. W roku 1887 Antoine otwiera Théâtre Libre; w 1888 zaczyna w Moskwie swą działalność Stanisławski; w 1889 Otto Brahm otwiera Freie Bühne, w 1891 już po doświadczeniach Irvinga powstaje Independent Theatre. W latach 1894—1904 Brahm z lewicującą grupą działaczy prowadzi Deutsches Theater w Berlinie. Już w roku 1890 Paul Fort rozpoczyna kampanię przeciw naturalizmowi na scenie. W roku 1892 Lugné Poë wprowadza do Théâtre de l'Oeuvre repertuar poetycki: od Maeterlincka do Wilde'a, a później Claudela. Za parę lat rozpoczną działalność: Appia, Fuchs, Craig, w Krakowie Wyspiański.

Jak na tym tle wyglądała sytuacja warszawskich Rozmaitości w omawianym przez nas ćwierćwieczu? Jego daty ramowe to rok 1880 — zamykający epokę gwiazd i 1905 — rok rewolucji otwierający nowy okres w życiu teatru. W tych latach przez sceny europejskie przeleciał już młody wicher reform teatralnej awangardy. Ambitni kierownicy scen galicyjskich w miarę swych możliwości wyciągnęli z doświadczeń i obserwacji wnioski praktyczne. Artystyczne i ideowe. Czy mógł je również wyciągnąć teatr war-



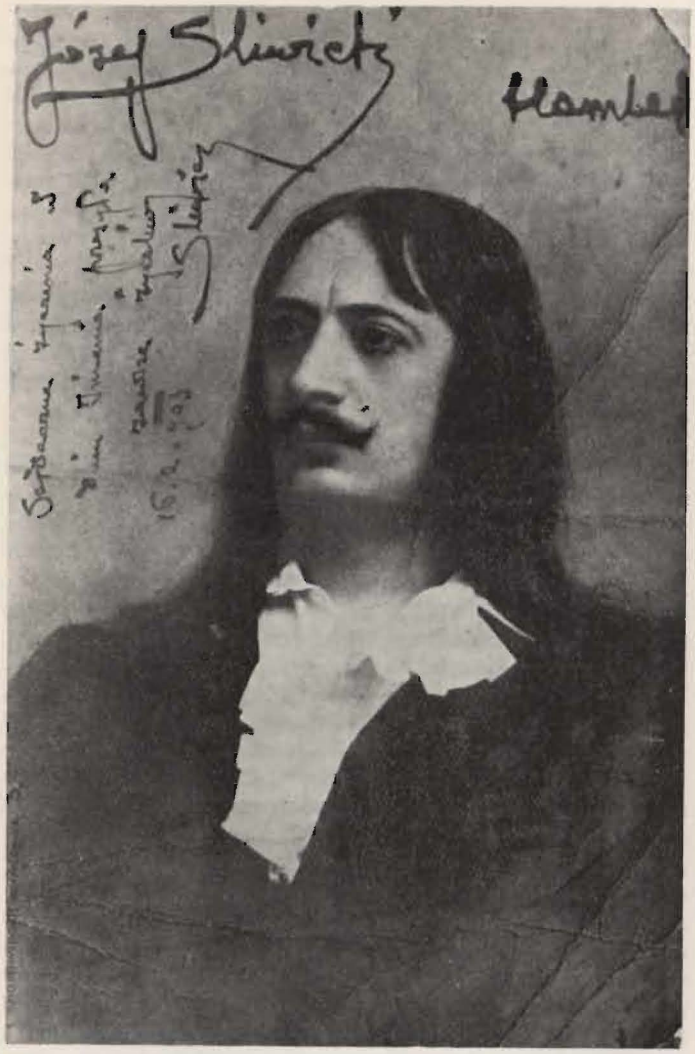


Wnętrze Teatru Rozmaitości, po odbudowie, w roku 1884

szawski? Powiedzmy od razu, że napewno nie, w każdym razie nie w tym samym stopniu. Nasilający się od lat sześćdziesiątych ucisk polityczny, cenzura lękająca się zarówno ułańskiego czaka Kazimierza w *Hrabinie*, jak uwertury *Niemej z Portici*, skreślająca z repertuaru *André Chenier* po jednym przedstawieniu, od lat ugruntowała sytuację, w której nie do pomyślenia były jakieś luzy repertuarowe w kierunku narodowego dramatu. W *Mazepie*

straszył król polski, *Hamlet* sugerował królobójstwo, można go było wystawić sprowadzając problem dramatu do krwawej familijnej tragedii w rodzinie państwa Hamlet. Realizowane na scenie przed rokiem 1905 nieliczne pozycje narodowego repertuaru ukazywały się tak ostrożnie i lękliwie, że w końcu wyczekiwane arcydzieło wychodziło blado, płasko, nie porywało aktorów ani publiczności. Dla pewności Słowackiego — tak jak przedtem Mickiewicza w *Widmach* — przeprowadzono najpierw przez operę. *Mindowe, Goplana, Mazepa* ukazywały jednak przecież skalę talentu Jareckiego, Żeleńskiego i Münchheimera, nie Słowackiego. Blask i siła poezji dramatów drugiego wieszcza pozostały teatrowi i publiczności nieznane. Zespół kształcony latami na „lekkiej piance" salonu, a raczej kuchni francuskiej, później na pozytywistycznej „pièce à thèse", ówczesnej „sztuce produkcyjnej", wypracował znakomicie skalę aktorskich środków (składał się przecież z najświetniejszych artystów), ale ta skala była wąska i uboga. Pretensjonalność cedzonego rozciągniętą dykcją salonowego czy buduarowego dialogu z face á main w ręku, „prawda życiowa" zubożałej komedii rodzimej „wedle wiktu i opierunku" — wszystko z leciutkim nalotem melodramatycznego patosu — złożyło się na atmosferę, w której pozwolił się więzić latami znakomity aktor warszawski. „Niewola wyrobiła w nas nałóg łatwego rozgrzeszania się" — woła krytyk współczesny. „Przystaliśmy biernie na „prowincjonalność" (...) na uboczu w oderwaniu od wpływów zarówno z zachodu, jak wschodu, przeciwko którym bronimy się (...) tu przez patriotyzm, tam przez konserwatyzm". Teatralnym rezultatem tej sytuacji była tak często zarzucana gnuśność, ociężałość, brak artystycznej inicjatywy. „Bolesław Leszczyński — to człowiek wspaniały, (...) Gdyby tylko posiadał zapał do pracy równy talentowi, stałby się największym aktorem na świecie" — pisała Modrzejewska. Jej sąd można było niestety rozciągnąć na więcej nazwisk znakomitego zespołu. — Nie przełamywany latami monopol pierwszej sceny zostaje w tym okresie mocno zachwiany przez nowopowstające teatry prowincjonalne (1875 w Poznaniu, 1886 w Lublinie, 1888 w Łodzi, 1900 w Kaliszu, w 1906 w Wilnie, 1908 w Kijowie), wreszcie przez tuż pod bokiem wyrosłe ruchli-






Józef Śliwicki jako Hamlet w Teatrze Rozmaitości. Rok 1896

we scenki ogródkowe. Na „falach bawara" pieni się wprawdzie szmira z francuska niemiecka lub rodzima, tromtadracko-ludowa. Niemniej, ambitniejsi antreprenerzy wprowadzają tu Fredrę, Blizińskiego, Bałuckiego, Moliera, Sheridana, młodą Zapolską, Beaumarchais a nawet Moniuszkę i Verdiego. Przez wędrowne wózki Thespisa przeszła większość „znakomitych" — Królikowski, Rychter, Modrzejewska, Rapacki, Frenkiel, Solski, Kamiński, Wysocka, Adwentowicz, Brydziński i in. Sukcesy lekkiej muzy w ogródkach i rozkwitającej operetce zmuszają kierownictwo i zespoły rządowe do żywszej inicjatywy i sugerują ruchliwszą grę. Nieznaczne ożywienie repertuaru łączy się w latach osiemdziesiątych również z napływem świeżych sił aktorskich wyposażonych w nowocześniejszy realizm gry i ekspresji.

Do r. 1890 na sceny rządowe wchodzą: pierwsza na długie lata „naiwna szczebiotka" — Jadwiga Czaki, Antoni Siemaszko, olśniewająca życiem i temperamentem wodewilistka i diva operetkowa Adolfina Zimajer, najznakomitsza w poetyckim dramacie liryczna amantka — Maria Wisnowska, polska Réjane pasowana do wysokiej komedii — Honorata Leszczyńska, Henryka Ładnowska — słaba aktorka, ale niezastąpiona „do przystroju" sceny dla wybitnej urody, posągowa tragiczka o spiżowym głosie — Helena Marcello Palińska, dodatkowy obok Prażmowskiego i Wolskiego „etatowy kochanek" Seweryn Nowicki, wykwintna précieuse'a salonowego dialogu — Aleksandra Lüde, przyszła Fedra warszawska — Zofia Noiret; sumienna i kulturalna odtwórczyni szlachetnych i głębokich charakterów poważnego dramatu Wanda Barszczewska, obdarzona dojrzałą precyzją w rolach bohaterek modernistycznego dramatu Irena Trapszo, ciepły, dobrotliwy wujaszek całego świata Wojdałowicz, wreszcie przyszła chluba tej sceny — Mieczysław Frenkiel. Od roku 1890 rozmiłowani w Żółkowskim warszawiacy na razie z zastrzeżeniami, później z podziwem obserwować będą skupiony, powściągliwy komizm lwowskiego przybysza, dramatycznie pogłębiony, intelektualnie przemyślany. Zdobędzie ich na całe życie olśniewającą rolą Cyrana w roku 1899.

Przełom repertuarowy w kierunku nowoczesności dokona się w latach dziewięćdziesiątych. Epoka Młodej Polski — okres płodny dla dramatu, po raz pierwszy wyprowadzi teatr z dusznego prowincjonalnego zaścianka, w którym tkwił od lat kilkudziesięciu. Na sceny Rozmaitości i Opery wejdzie z dużym wprawdzie opóźnieniem, zachodni dramat naturalistyczny i współczesny poetycki. Dzięki Żelazowskiemu na przełomie okresu zobaczymy włoskich werystów. Pod dyrekcją Emila Młynarskiego zacznie rozkwitać opera. Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Rovetta, Mascagni, Massenet, Gounod, Verdi, to nazwiska które będą coraz częściej lśniły na afiszach obydwu scen. Nowy repertuar rozszerzy i pogłębi skalę wrażliwości i ekspresji gry aktorskiej. „Bardziej jeszcze niż Ibsen (...) przyczynił się Hauptmann do tej reformy w aktorstwie. Dążąc do przeistoczenia rzeczywistości nie cofał się nawet przed wplataniem do swoich dramatów scen niemych, pantomimicznych, wychodząc z zasady, że tam gdzie się nic nie mówi i poeta musi milczeć. Tylko aktor może widzowi przedstawić w mimice to, co w rzeczywistości dla oczu jest tylko dostępne", pisał krytyk o decydującej roli aktora we współczesnym dramacie.

Aktorzy, przybyli do Rozmaitości w latach dziewięćdziesiątych i dziewięćsetnych, wniosą i pogłębią wypracowany już na scenach galicyjskich styl pracy zespołowej w kierunku tak dawno oczekiwanej na warszawskich scenach artystycznej całości przedstawienia. Przeniosą również na teren warszawski pierwsze doświadczenie sceniczne współczesnego polskiego dramatu. Liryczna odtwórczyni skrzywdzonych heroin Przybyszewskiego, teatralna piękność — Maria Federowiczowa, Felicja Pichor Śliwicka o nieskazitelnej dykcji, znakomicie grająca przewrotne charaktery z podtekstem psychologicznym — najlepsza szwaczka Mania z *Ich czworo;* Józef Śliwicki z subtelną kulturą poetycką — pierwszy romantyczny amant wielkiego repertuaru. Roman Żelazowski — pierwszy od czasów wielkiego Leszczyńskiego kochanek żywiołowy i bohaterski o słynnym głosie predestynującym go do wielkich ról wysokiego repertuaru. Tekla Trapszo zapoczątkuje galerię wzruszających dziewczęcych i dziecinnych postaci — Jadwinia w *Dzikiej Kaczce* — opromienionych liryczną, subtelną poezją, zrywając z wytartą już sztampą naiwnej trusi. Wreszcie pamiętna na zawsze starszemu pokoleniu war-

Honorata Leszczyńska jako Madame Sans-Gêne w Teatrze Wielkim.
Rok 1896

Wanda Siemaszkowa. Zdjęcie z około 1890 roku

szawiaków Maria Przybyłko—Potocka (Wojewodzianka z *Zaczarowanego Koła*) w *Popychadle* i *Nocy Lipcowej* oczaruje szczerością i głębią uczucia. Wanda Siemaszkowa, aktorka o bujnym, namiętnym, pełnym prawdy i siły talencie w szerokiej skali — Młynarka z *Zaczarowanego Koła*, Klara ze *Ślubów Panieńskich* etc.; subtelny odtwórca lirycznych amantów i finezyjnych uwodzicieli — Ludwik Wostrowski; kapryśna, nerwowa amantka nastrojowych dramatów i (podobno) najlepsza Idalia w *Fantazym* — Natalia Siennicka.

o

Czas już był najwyższy na odnowę. Coraz częściej w latach dziewięćsetnych Ateńczycy krakowscy „ze smakiem" ubolewają nad upadkiem tak sławionych Rozmaitości. Nie bez racji. Krakowiaków oswojonych od trzech reżyserskich pokoleń z bogatym, wszechstronnym europejskim i narodowym polskim repertuarem, nie wzruszała patriotyczna treść *Obrony Częstochowy* czy *Pani Walewskiej*. Współczuli z satysfakcją znakomitemu niegdyś zespołowi marnującemu się w szmirze i melodramacie. Teatr chwiał się mocno już nie tylko w artystycznych, ale i organizacyjnych posadach. Wieloletni zastój repertuarowy i akademizm aktorski sprawił, że publiczność zrażona do pretensjonalnej celebry dramatu, stopniowo przechodziła do lżejszych rozrywek, farsy, operetki i cyrku Cinisellego. W roku 1897 oficjalny organ rządowy „Warszawskij Dniewnik" ze względu na małą cyfrę przeciętnej frekwencji i małą liczbę wieczorów wykazujących wypełnioną salę, wysunął propozycję zredukowania działalności Teatru Rozmaitości do czterech dni w tygodniu. Prasa w osobach krytyków warszawskich broniąc teatru i walcząc o jego egzystencję zdawała sobie sprawę z dużej słuszności zarzutów rządowego dziennika. Frekwencja warszawskiej society dostarczała w najbliższych latach łatwych argumentów największym nieprzyjaciołom polskiego teatru. Od roku 1898 dyrekcję Opery obejmuje Młynarski wprowadzając świetny na ówczesne warunki repertuar operowy z wykonawcami takimi, jak: Kruszelnicka, Korolewiczówna, Myszuga, Kaschman, Battistini i in. Zasłużony dyrygent dążył przede wszystkim do ugruntowania w repertuarze nienajświetniejszej wprawdzie, ale polskiej, rodzimej współczesnej twórczości operowej. Gdy zreorganizowany częściowo po reformie 1901 r. teatr i opera w coraz świetniejszej obsadzie dokonywały ambitnych wysiłków, żeby nadrobić wieloletnie opóźnienia, premiery odbywały się przy zapełnionej do połowy sali. Napróżno włoska śpiewaczka (Veroli) wyuczyła się polskiej partii w *Strasznym Dworze*, napróżno Młynarski, Podesti, Stermich, Chodakowski, czy Floriański dawali świetnie reżysersko opracowane przedstawienia. Frekwencja w obu teatrach spadała w ciągu tych lat w sposób alarmujący.



o

Rewolucyjny wicher roku 1905 wdziera się na plac Teatralny. Po raz pierwszy od listopadowej nocy roku 1830 wtargnie na scenę pałacu Corazziego. Pierwszego listopada teatr przyłącza się do strajku powszechnego, jedenastego zespół organizuje w Wielkiej Sali wiec, na którym zażądano „natychmiastowego usunięcia się dyrekcji" i powierzenia „pierwszej sceny polskiej komitetowi obywatelskiemu". W odpowiedzi rząd udzielił całemu personelowi dymisji i zamknął teatr. Niepewne wobec sytuacji politycznej władze zreflektowały się i 20 listopada dymisję cofnięto. W dniu 25 listopada teatr wystawił *Zemstę*, 26 zorganizował uroczysty obchód pięćdziesiątej rocznicy śmierci Mickiewicza. Na fali rewolucyjnych swobód mianowany po „operetkowym" Śliwińskim (1900—1904) Józef Śliwicki (1905—1907 i 1909—1913) rozpocznie nowy rozdział w historii teatru. Afisze teatralne rozbłysną nowymi tytułami — *Lilla Weneda*, *Powrót Posła*, *Odprawa posłów greckich* i komedie Fredry. W tych latach warszawska scena uzyska aktorów, którzy nowym blaskiem utrwalą świetność jej ostatnich lat. Wytworna cyzelatorka Psyche z Żuławskiego *Eros i Psyche* i Lulu z *Demona ziemi* Wedekinda — Jadwiga Mrozowska; Krasawica z *Bolesława Śmiałego* i niezapomniana przez Rittnera, wzruszająca Marynia z *Małego Domku* — Władysława Ordon-Sosnowska; młodzieńczo romantyczny Wojciech Brydziński, wreszcie Kazimierz Kamiński. Na przykładzie jego gry i re-

Wanda Barszczewska, Tekla Trapszo Krywultowa i Aleksandra Lüde Żmurkowa w *Grochowym wieńcu* A. Małeckiego w Teatrze Rozmaitości. Rok 1898

żyserii, teatr, aktorzy i publiczność zapoznali się z metodą intelektualnej analizy gry i subtelnych środków plastycznej ekspresji. Znakomity artysta pokazał — czym naprawdę na scenie może być pogardzony przez estetyzującą krytykę naturalizm. Już w roku 1897 najsurowszy krytyk, Władysław Bogusławski, podczas występów Zapolskiej w *Malce Szwarcenkopf* wyrażał podziw nie tylko dla prawdziwego dzieła pełnego świeżego oryginalnego talentu, ale zwracał uwagę na szlachetną powściągliwość, skoncentrowanie uczuć, dramatyczną siłę scenicznego milczenia i niedomówienia u niedawnej uczennicy Antoine'a.

Teraz Kamiński ukaże w pełni bogactwo niedocenionego gatunku. Niedawne gościnne występy Adwentowicza, Solskiej, wreszcie Wysockiej odtwarzającej złowrogie postacie modernistycznego dramatu w najczystszej tonacji idealnej aktorskiej precyzji, rzucą nowe od czasów Modrzejewskiej niewidziane na tej scenie blaski świetności aktorskiej. Mimo, że za późno już będzie na bardziej radykalną reformę teatru, dzięki aktorom odzyskają Rozmaitości swoją „ostatnią młodość". Dzięki nim utrzymają swoją legendę pierwszej polskiej sceny.

REDAKCJA: STANISŁAW TACZANOWSKI
WYDAWCA: TEATR NARODOWY, W-WA
DOM SŁOWA POLSKIEGO. ZAM 1907-A
WYDANIE I H-25 CENA 3.— ZŁ

# HISTORYA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

ZE CZTERECH S. EWANGELISTÓW ZEBRANA A WIERSZYKAMI SPISANA PRZEZ KSIĘDZA MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA ZAKONNIKA CZĘSTOCHOWSKIEGO, UCIECHAMI LEPSZYMI I POŻYTECZNIEJSZYMI ANIŻELI Z BACHUSEM I WENERĄ OZDOBIONA

Osoby w kolejności pojawiania się na scenie:

Prologus
ADAM MULARCZYK

Piłat
WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

Annasz
HENRYK SZLETYŃSKI

Kaifasz
TADEUSZ BARTOSIK

Filemon
KAZIMIERZ WICHNIARZ

Pilaks
WŁODZIMIERZ KMICIK

Teoron
ALEKSANDER BŁASZYK

Proklus
MIECZYSŁAW KALENIK

Magdalena
HANNA ZEMBRZUSKA

Maryja Jacobi
EWA BONACKA

Maryja Salome
KRYSTYNA KAMIEŃSKA

Joanna
JOANNA WALTERÓWNA

Ruben
ZBIGNIEW KRYŃSKI

Pater
JANUSZ STRACHOCKI

Filius
WOJCIECH SIEMION

Magister
LECH ORDON

Lucyper
KAZIMIERZ WICHNIARZ

Cerberus
WŁODZIMIERZ KMICIK

Ozeasz
WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

Abram
MICHAŁ PLUCIŃSKI

Noe
ZBIGNIEW KRYŃSKI

Jadam
LECH ORDON

Jewka
BARBARA FIJEWSKA

Anioł
GRAŻYNA STANISZEWSKA

Jezus
WOJCIECH SIEMION

Michał Archanioł
MIECZYSŁAW KALENIK

Szewc
ANDRZEJ SZALAWSKI

Szewcowa
EWA BONACKA

Jandras
ADAM MULARCZYK

Kucharka
KRYSTYNA KAMIEŃSKA

Tomasz
HENRYK SZLETYŃSKI

Filip
JANUSZ STRACHOCKI

Łukasz
MICHAŁ PLUCIŃSKI

Judasz
ANDRZEJ SZALAWSKI

Kleofas
WŁODZIMIERZ KMICIK

Chłop
WOJCIECH SIEMION

Pan
TADEUSZ BARTOSIK

Sługa I
ALEKSANDER BŁASZYK

Baśka
BARBARA FIJEWSKA

Kaśka
JOANNA WALTERÓWNA

Wdowiec
KAZIMIERZ WICHNIARZ

Sługa II
MIECZYSŁAW KALENIK

oraz
Chór chłopięcy pod kierownictwem
ROMUALDA MIAZGI

Scenografia
ANDRZEJ STOPKA

Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria
KAZIMIERZ DEJMEK

TRZECIA PREMIERA W SEZONIE 1961/62

7 kwietnia 1962 r.

# TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA

# HISTORYA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

# HISTORYA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

## ze czterech S. Ewangelistów zebrana a wirszykami spisana przez księdza Mikołaja z Wilkowiecka zakonnika częstochowskiego uciechami lepszymi i pożyteczniejszymi aniżeli z Bachusem i Wenerą ozdobiona

OSOBY w kolejności pojawienia się na scenie:

*Prologus*
ADAM MULARCZYK

*Pilat*
WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI
MICHAŁ PLUCIŃSKI

*Annasz*
HENRYK SZLETYŃSKI

*Kaifasz*
LECH ORDON

*Filemon*
KAZIMIERZ WICHNIARZ

*Pilaks*
ZBIGNIEW KRYŃSKI

*Teoron*
IGNACY MACHOWSKI

*Proklus*
MIECZYSŁAW KALENIK

*Magdalena*
HANNA ZEMBRZUSKA

*Maryja Jacobi*
EWA BONACKA

*Maryja Salome*
KRYSTYNA KAMIEŃSKA

*Joanna*
JOANNA WALTEROWNA

*Ruben*
ZBIGNIEW KRYŃSKI
IGNACY MACHOWSKI

*Pater*
JANUSZ STRACHOCKI
ZDZISŁAW SZYMAŃSKI

*Filius*
WOJCIECH SIEMION

*Magister*
LECH ORDON

*Lucyper*
KAZIMIERZ WICHNIARZ

*Cerberus*
IGNACY MACHOWSKI

*Ozeasz*
WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI
MICHAŁ PLUCIŃSKI

*Abram*
ZBIGNIEW KRYŃSKI

*Noe*
HENRYK SZLETYŃSKI

*Jadam*
LECH ORDON

*Jewka*
BARBARA FIJEWSKA

*Aniol*
GRAŻYNA STANISZEWSKA

*Jezus*
WOJCIECH SIEMION

*Michal Archaniol*
MIECZYSŁAW KALENIK

*Szewc*
KAZIMIERZ OPALIŃSKI

*Szewcowa*
BARBARA RACHWALSKA

*Jandras*
IGNACY MACHOWSKI

*Tomasz*
HENRYK SZLETYŃSKI

*Filip*
ZBIGNIEW KRYŃSKI
JANUSZ STRACHOCKI

*Łukasz*
LECH ORDON

*Judasz*
ADAM MULARCZYK

*Kleofas*
KAZIMIERZ OPALIŃSKI

*Chlop*
WOJCIECH SIEMION

*Pan*
ZBIGNIEW KRYŃSKI

*Sluga I*
LECH ORDON

*Wdowiec*
KAZIMIERZ WICHNIARZ

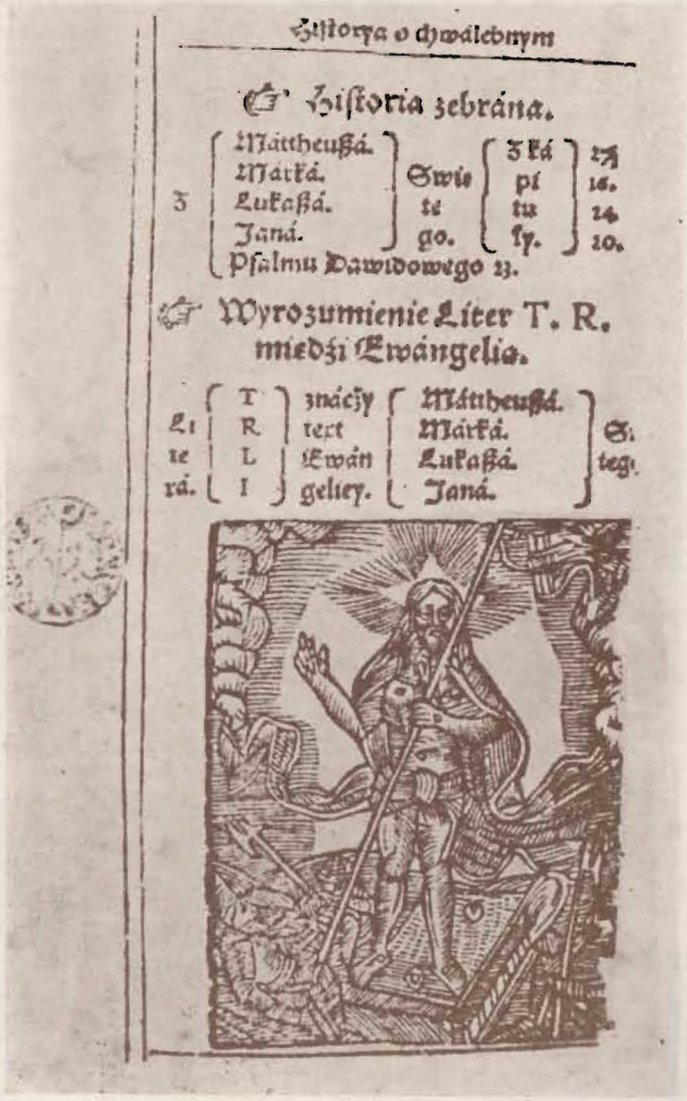
*Sluga II*
MIECZYSŁAW KALENIK

oraz chór chłopięcy pod kierownictwem ROMUALDA MIAZGI

Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria: KAZIMIERZ DEJMEK
Scenografia: ANDRZEJ STOPKA

Premiera 7 kwietnia 1962

Strona tytułowa pierwszego wydania *Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* z II połowy XVI wieku. Oryginał w zbiorach Biblioteki Kórnickiej



Historya o chwalebnym

Historia zebrána.

Z Mátthcußá. Márká. Lukaßá. Janá. Swiętego. Ztká pi tu ły. 27. 16. 24. 20.

Psalmu Dawidowego 23.

Wyrozumienie Liter T. R. miedzi Ewángelia.

Litera. T R L I znácży text Ewángeliey. Mátthcußá. Márká. Lukaßá. Janá. Sięte.

Druga (nieco uszkodzona) strona pierwszego wydania

*Julian Krzyżanowski*

# CZĘSTOCHOWSKI PRYMITYW TEATRALNY

Dramaturgia staropolska jest, jak wiadomo, bardzo uboga. Rodzi się ona niezwykle późno, bo dopiero u schyłku w. XVI, i ogranicza się do kilkunastu zaledwie utworów mało oryginalnych, nad którymi góruje na samotnej wyżynie *Odprawa Posłów Greckich*. Ale może właśnie dlatego miłośnicy teatru dużym sentymentem otaczają te pierwociny naszego dramatu i tym m. in. tłumaczy się nasz stosunek do „Dialogu Częstochowskiego", jak brzmi potoczna nazwa misterium o dłuższym tytule: *Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, której tekst drukowany z tych właśnie czasów pochodzi.

Niezależnie od owego sentymentu, który — jak się okaże — różne przechodził koleje i ma wcale niezłe uzasadnienie, „Dialog Częstochowski" jest dla miłośnika

przeszłości cennym zabytkiem całego, ogromnego, cyklu widowisk dramatycznych, popularnych w późnym średniowieczu w Europie zachodniej i środkowej, znanych i u nas, ale zachowanych jedynie w drobnych ułamkach, podczas gdy tekst *Historyi* przetrwał w całości, i to w kilku przekazach, niekiedy opatrywanych drobiazgowymi wskazówkami reżyserskimi. Czytelnika obdarzonego wyobraźnią wiodą one do wsi i miasteczek wieków XVI i XVII i ukazują, jak na cmentarzach czy po kościołach ulubione widowisko „sprawowano", jakie były kostiumy i rekwizyty prymitywnej garderoby teatralnej, a nawet do jakich gierek uciekali się aktorzy. Dzięki temu *Historya* to nie tylko unikat biblioteczny ale również unikat teatrologiczny i narzędzie bezpośredniego kontaktu z prostaczym życiem teatralnym u końca w. XVI i stuleci późniejszych, cieszyła się ona bowiem niesłabnącą wziętością przez dobrych lat trzysta.

Przyczyny tej popularności wyjaśnić łatwo. *Historya* tedy prawi o rzeczach widzom doskonale znanych, omawianych w kazaniach wielkanocnych, ilustrowanych pieśniami o zmartwychwstaniu, ale ujętych w sposób naoczny czy namacalny, uchwyconych w ruchu, ukazanych jako sprawy codzienne, pospolite a przecież niezwykłe. W sześciu kolejnych aktach, nazwanych „częściami" przejawiają się tu dzieje zmartwychwstania Chrystusa, a więc zabiegi kapłanów jerozolimskich u Piłata o postawienie straży przy grobie i sposoby pozyskania sobie strażników, a więc kłopoty trzech Maryj, nabywających u aptekarza pachnidła, by zwłoki ukrzyżowanego uchronić od zepsucia, a więc przerażenie strażników w chwili, gdy nad pustym grobem ujrzeli aniołów. Część druga, od omówionej dwukrotnie dłuższa, wprowadza zmartwychwstałego Chrystusa w serii obrazów opartych na tradycji częściowo biblijnej, częściowo pochodzącej od „patrów", a więc autorytetów kościelnych, a częściowo nawet z innych, mniej dostojnych źródeł. Za tymi ostatnimi poszła bardzo żywa relacja o „wstąpieniu do piekieł" i wyzwoleniu z otchłani patriarchów, z „pankiem Jadamkiem" na czele. Zbawiciel, który — wedle prastarej pieśni — „starostę skował piekielnego", dokonywa tego w *Historyi* przed oczyma widzów, nakładając łańcuchy na „piekielne psy", Cerberusa i samego Lucypera, przy czym uwaga widowni przez czas dłuższy skupia się na małym

buncie bogobojnych mieszkańców otchłani. Chrystus dobija się do bram piekła, patriarchowie wiedzą, iż lada chwila będą wolni, opierają się więc swym gnębicielom, którzy w popłochu miotają się i grożą bezsilnie. Dwa obrazy końcowe, zgodne z przekazem ewangelicznym, to ukazanie się Chrystusa Mariom i znane wydarzenia z pielgrzymami w drodze do Emaus oraz w Wieczerniku, gdzie wedle przekazu Janowego po oddaniu apostołom władzy odpuszczania grzechów następuje kończąca widowisko scena nawrócenia niewiernego Tomasza.

Tak skomponowana całość misterium polega na bardzo zgrabnym zespoleniu kilku warstwic różnych pierwiastków w układ konsekwentny i jasny, no i w jakimś sensie nowoczesny. Idzie po prostu o to, iż tekst „Dialogu Częstochowskiego" nie przekracza ilości półtora tysiąca wierszy, gdy np. jedno z głośnych misteriów francuskich obejmuje wierszy 50 000! Wartko biegnąca akcja łączy sceny, i to zawsze kilku-

osobowe czy zbiorowe, w zgrabnie zbudowane „części", które do widza przemawiają w sposób podobny jak części składowe na skrzydłach poliptyku Stwoszowego w kościele Mariackim w Krakowie.

Ze wspomianych warstwic pierwiastków treściowych na plan naczelny wysuwają się obrazy codzienności w pierwszej trójczęściowej grupie misterium. Arcykapłani, których — wedle jednej z wersyj — Piłat przyjmuje w negliżu, układnością pozyskują jego zgodę na postawienie straży u grobu. Wyznaczeni strażnicy odznaczają się uczciwością zawodowego żołnierza, nie gardzą jednak nadprogramowym — powiedzmy — honorarium za fatygę. Gdy zadania wykonać nie mogli i gdy arcykapłani przekupstwem zamierzają skłonić ich do szerzenia fałszywej relacji o wykradzeniu Chrystusa z grobu, strażnicy odwołują się zarówno do wspomnianej uczciwości jak do względów natury służbowej, są przecież odpowiedzialni przed namiestnikiem, od którego otrzymali rozkazy. Postawa kapłanów, uzgadniających w tej drażliwej sytuacji swe stanowisko, nacechowana jest wyraźną obłudą. Z didaskalii wydania późniejszego wiemy, iż Annasz skinięciem ręki rozgrzesza z góry siewców fałszywej wieści. W taki sam sposób skonstruowana jest scena w aptece olejkarza Rubena, zachwalającego zręcznie dobroć swoich towarów. Tutaj też należy pomysłowa scena zaciągnięcia warty, przedstawiona w redakcji starej jako „głasanie", obwoływanie się placówek, w czasach zaś późniejszych poszerzona motywem rodzajowym, żołnierze bowiem raczą się tytoniem, „piją" kolejno wspólną fajkę. Wszystkie te obrazy, co w misterium jest rzeczą zrozumiałą, mają charakter tradycyjny, powtarzają pomysły stare, wspólne sporej ilości widowisk wielkanocnych niezależnie od języków, w których je wystawiano. Nowoczesny wydawca *Historyi*, Stanisław Windakiewicz, stwierdził bliźniacze pokrewieństwo sceny aptecznej w tekstach polskim i czeskim, a podobnych zbieżności wymienić by można więcej. Z tym wszystkim redakcja polska, przypisywana paulinowi częstochowskiemu, Mikołajowi z Wilkowiecka, zachowując rysy tradycyjne, komponuje je bardzo zgrabnie, z widoczną troską o oszczędność słowa, o utrzymanie pewnego nastroju, o wprowadzenie pewnych efektów rodzimych, jak pieśń warty nocnej, jak wreszcie widoczna wytworność wypowiedzi, zrozumiała w środowisku,

do którego należą starosta rzymski, arcykapłani jerozolimscy, zamożne wreszcie Maryje, patrycjuszki miejscowe.

Druga grupa akcji, idąca, jak się rzekło, przeważnie za tradycją biblijną i rozgrywająca się przeważnie w świecie cudów, postacią jej bowiem naczelną jest Chrystus, również wykazuje dużą jednolitość, niewątpliwie dzięki faktowi, iż autor misterium oparł się tutaj na gotowym ujęciu literackim, nie dramatycznym wprawdzie, lecz epickim, ale porządkującym artystycznie materię biblijną, obojętnie kanoniczną czy apokryficzną. Ujęcie to znalazł w długiej pieśni wielkanocnej „Nasz Zbawiciel, Pan Bóg wszechmogący", którą wplótł między akty III i IV, i której zwrotki parafrazował niejednokrotnie w swym tekście. Dzięki temu zabiegowi wolno mówić o rodzimości *Historyi*, o jej ścisłym związku z naszą poezją średniowieczno-renesansową, której interesującym okazem jest właśnie owa pieśń.

Stosunek jednak do omawianej pieśni nie krępował twórcy misterium, jak dowodzi wypadek, prowadzący w drugą ze wspomnianych warstwic, obejmującą pierwiastki komiczne. Misterium bowiem było zawsze mieszaniną składników tak od siebie odległych, jak wzniosłość i śmieszność, na scenie misteryjnej przecież zrodziła się ta przeosobliwa technika, która za pośrednictwem Szekspira upowszechnić się miała w dramaturgii romantycznej i sprawić, iż po improwizacji Konrada w *Dziadach*, następuje groteskowa kłótnia egzorcyzmowanego diabła z księdzem Piotrem. Zgodnie z tym i *Historya* chętnie posługuje się efektami komicznymi, zwłaszcza w akcie IV, rozgrywającym się w głębi piekieł. Autor misterium znalazł w pieśni wielkanocnej ustęp, w którym wybawieni patriarchowie proszą, by Chrystus do strapionej swej matki wysłał któregoś z nich z wieścią o zmartwychwstaniu. Pieśń zaznacza krótko, że poselstwo przypadło archaniołowi Gabrielowi, misterium zaś wplata zabawną scenkę, w której Chrystus odrzuca kandydatury Adama, miłośnika spacerów z płcią piękną, Noego pijaczyny, Jana Chrzciciela, nie umiejącego się ubierać, i inne. Scenkę tę, wywodzącą się z komicznych kazań wielkanocnych, poprzedza typowa „diableria" misteryjna przedstawiająca program piekieł. Naigrawanie się Chrystusa z pokonanych wrogów ludzkości, przerażenie diabłów w obliczu nieuchronnej porażki, spotykane w tekstach późniejszych, rubaszne gesty aktorów, bogactwo wreszcie środków językowych, przeniesionych z placu targowego czy ulicy stanowią o realistycznym zabarwieniu tej

wysoce zabawnej sceny, jednej z niewielu spotykanych w literaturze staropolskiej

Spoidłem wreszcie, jednoczącym w harmonijną całość wszystkie składniki „Dialogu Częstochowskiego" był i jest niewątpliwie duch muzyki Misterium polskie jest mianowicie czymś bliższym operze aniżeli przedstawieniu utworu wierszowego przy pomocy deklamacji. Wiemy, iż dialog którym za chwilę zająć się wypadnie, był śpiewany „z graniem" a więc akompaniamentem myzycznym i czynnik ten niewątpliwie zaważył na *Historyi*, wywodzącej się ostatecznie z tzw. dramatu liturgicznego, a więc widowiskowego dodatku do obrzędów kościelnych, obliczonego na efekty zarówno wzrokowe jak i słuchowe. „Dialog Częstochowski" w sposób bardzo wyraźny zaakceptował i to

pochodzenie i charakter muzyczny widowiska, zarówno bowiem między „częściami" (aktami), jak w ich obrębie wprowadził mnóstwo śpiewów, reprezentujących najpopularniejsze pieśni wielkanocne, nie mówiąc już o owej pieśni podstawowej dla struktury drugiej części widowiska. I to jest niewątpliwie ten czynnik artystyczny, który stanowi uzasadnienie sentymentu wspomnianego poprzednio, jakim czytelnik, a jak się świeżo okazało, nie tylko czytelnik, ale również widz, darzy *Historye o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Zwłaszcza czytelnik do lektury tej przygotowany, a więc historyk literatury.

Z jego zaś stanowiska „Dialog Częstochowski" ma jeszcze pewne cechy dodatkowe, interesujące specjalistę, ale i dla niespecjalisty może nieobojętne. Chodzi tu mianowicie o czas powstania i autorstwo dzieła. Wedle przyjmowanego od lat poglądu *Historya* powstała jeśli nie w średniowieczu to w pierwszej połowie w. XVI, w lat zaś kilkadziesiąt później przerobił ją w jakiś zagadkowy sposób Mikołaj z Wilkowiecka i w latach 1570—80 ukazała się ona drukiem z jego nazwiskiem na karcie tytułowej. Nie tutaj miejsce zajmowania się mniej lub więcej wątpliwymi wywodami na temat tej sprawy. Zamiast nich niech wystarczy krótkie gołosłowne jej ujęcie, z konieczności hipotetyczne. Oto w pierwszych dziesięcioleciach w. XVI, lub może nawet wcześniej powstał cykl dialogów, obejmujący zarówno mękę Chrystusa, jak zmartwychwstanie, cykl, którego kontury rysują się dla braku tekstów bardzo mglisto. Gdzieś ok. r. 1575 ruchliwy zakonnik-literat krakowski, Mikołaj z Wilkowiecka, z cyklu tego wyodrębnił sceny dotyczące zmartwychwstania, przekomponował je i stworzył z nich całość spoistą, która — jak się wspomniało — przez trzy wieki była najpopularniejszym u nas widowiskiem teatru ludowego, wystawianym w Częstochowie i poza tą słynną miejscowością odpustową. Tekst widowiska różne przechodził koleje. Literat barokowy, J. K. Dachnowski przekuł go zastępując ośmiozgłoskowiec jedenastozgłoskowcem. W połowie znowu w. XVIII wydrukowano go jako odstraszający przykład kultury sarmackiej. Poza tym istniały zabawne w swej nieudolności odpisy, sporządzane po wsiach i miasteczkach. Jeden z nich odnaleziono jeszcze przed kilkunastu laty.

A dzisiaj? — Dzisiaj, w czasach podziwu dla wszelkich zjawisk sztuki prymitywnej, obojętne, czy będą to rysunki dzieci szkolnych, czy „spiritual songs" murzyńskie, prymityw misteryjny ma wszelkie dane, by przemówił do nowoczesnego odbiorcy. Reżyser więc nowoczesny zdecydował się zrobić to samo co robili jego poprzednicy w. XVII i XVIII, gdy między „części" misterium wprowadzali inter-

media. I to od tekstu sztuki podstawowego późniejsze. Tekst misteryjny bowiem był produktem zespołowej pracy ludzi różnych wieków, dobrze więc, iż w ich gronie znalazł się przedstawiciel wieku naszego.

*Julian Lewański*

# SCENICZNE DZIEJE »HISTORYI«

Podtrzymujmy brzmienie karty tytułowej naszego misterium i nobilitujmy Mikołaja z Wilkowiecka na pierwszego twórczego polskiego reżysera teatralnego. Domyślamy się bowiem, że to on właśnie dopisał szczegółowe wskazania inscenizacyjne na tradycyjnie już w Polsce grywanym tekście. Jest to jednocześnie instruktor teatrów ludowych i propagator. Spodziewa się, że wypuszczony spod prasy z jego nazwiskiem „egzemplarz reżyserski" będzie podstawą do częstych inscenizacji. Rozważa więc okoliczności prawno-praktyczne, kiedy można sztukę wystawić, gdzie się to powinno dziać, kogo należy prosić o pozwolenie. Radzi się zwracać do proboszczów i grać na terenie kościelnym; dostać pozwolenie od władz miejskich — i trudniej i drożej. Liczy się z koniecznością

ograniczenia liczby aktorów, przewiduje trudności w czasie samego spektaklu — chciałoby się za tymi praktycznymi spostrzeżeniami odczuć nie tylko propagatora ale i miłośnika teatru.

Więcej nas zajmuje sprawa opracowania egzemplarza reżyserskiego, a więc najprzód redakcja sztuki. Mikołaj z Wilkowiecka nie sięgnął do nowej, renesansowej poetyki, uszanował podstawową konstrukcję misterium, nie podzielił go na akty ani sceny, nie odłączył scen komicz-

nych od poważnej materii widowiska. Zachował, a może i podkreślił żywe kolory, którymi tak szafował teatr średniowieczny. Obok patetycznego języka biblijnego, wprost cytującego proroków i psałterz, wolno nawet Jezusowi mówić węźlistymi, obraźliwymi zwrotami placu targowego. Żołnierze Piłatowi otrzymali cechy karykaturalne i będą błaznować obok grobu kryjącego największą tajemnicę Odkupienia. Zstąpienie do piekieł ma cechy niemal burleskowe, jakby nie starczało scen komicznych w innych miejscach. Zdaje się, że siłą organizującą takie właśnie ujęcie redakcji sztuki była poprostu naturalność, chęć uczynienia sztuki religijnej bardziej swojską, mierzoną tymi samymi miarami, co i życie codzienne. Ton radości miał swoje uzasadnienie w teologicznej wartości tematu — dzień to zwycięstwa nad piekłem, złem i niewolą diabelską.

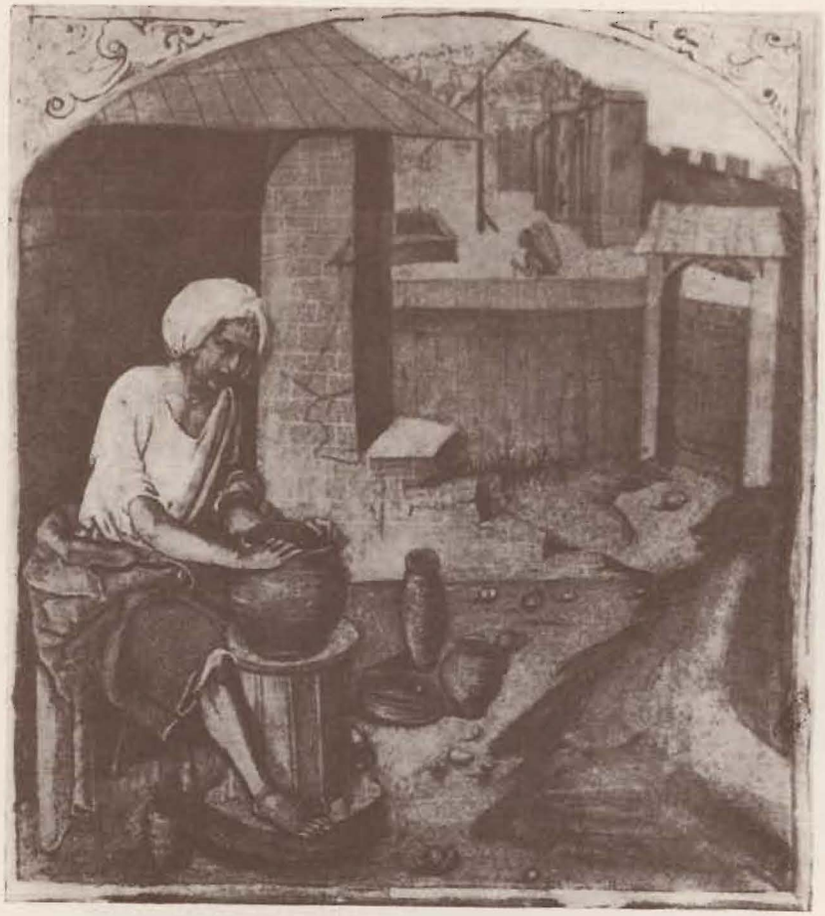
Taka właśnie naturalność pojmowania wielu sytuacji na scenie i charakterystyk wzbogaciła znacznie sztukę, stworzyła mocnymi liniami kreślone sylwety i sytuacje nadające jej wyjątkowy urok.

Rozumiemy, że Ozeasz lub Abraham swoją patetyczność czerpią z pisma, ale charakterystyka Tomasza, przecież apostoła, jako łazęgi, nie pojawiającego się cały tydzień między uczniami i włóczącego się z poganami, jest już twórczą amplifikacją autora-redaktora tekstu. Równie wyraziście zarysowana jest postać Magdaleny ogarniętej tak zapamiętałą miłością do Jezusa, że skłonna byłaby ukraść jego ciało z grobu

W takich właśnie kategoriach widzimy nowoczesność formy misteryjnej.

Misteria średniowieczne bogacono dołączając coraz większe ilości scen. Nasz reżyser troszczy się o coś odmiennego, wypracowuje rozmaite elementy wyrazu teatralnego i silniejszą ekspresję. Raz uzyska to przez kontrast między wzniosłością a prostactwem, kiedy indziej różnicując język, zabarwiony przekręceniami, jąkaniem, lub budując złożone uczuciowo sytuacje.

Pozwolił sobie Mikołaj z Wilkowiecka na dwa zabiegi redakcyjne i radykalne i bardzo ryzykowne. Poleca dwadzieścia pięć razy przerwać akcję, zerwać iluzję sceniczną i odczytać odpowiedni urywek Ewangelii opowiadający o wypadkach scenicznych. Dwadzieścia razy nakazuje śpiewać odpowiednie strofy pieśni powszechnie znanych i te są jakby popularnym odpowiednikiem tamtego sakralnego tekstu. Domyślamy się, że czytanie Ewangelii to usprawiedliwienie treści misterium, konieczne w czasach ataków luteran na obrzędy i w ogóle życie religijne katolików. Mikołaj zapewnia ponadto w *Prologu*, że nie dał



niczego w sztuce, co by nie było wzięte z Pisma, Credo i Ojców Kościoła Ale sam nie wierzy w dokładność tej agrumentacji i jest do tyla odważny, aby odwołać się do praktyki życiowej widzów: co do reszty sami osądźcie, jeśli nie tak jest na świecie. Tak, czy inaczej, z punktu widzenia techniki teatralnej owe czytania Ewangelii, które zresztą w razie braku czasu radzi opuszczać, są uciążliwe i zacierają czystość gatunku dramatycznego

Jeżeli Mikołaj błądził czasami jako redaktor egzemplarza, zwłaszcza w częściach końcowych, prezentuje się nam jako bezbłędny reżyser. Wymaga doskonale i trafnie zróżnicowanej dykcji. Każe przemawiać rozmaitymi tonacjami niższymi, wyższymi głosami, krzyczeć. Każe imitować głosy kobiet, zaleca robić przerwy w dłuższych kwestiach. Jest tak precyzyjny, że pamięta o potrzebie zmiany głosu, gdy się w jednej kwestii zmienia adresata: inaczej mówi Jezus do Ojców, ma zmieniać głos, kiedy zwróci się do diabła. Jeszcze bardziej zadziwia Mikołaj, kiedy okazuje troskę o gest jako narzędzia ekspresji, nie zna tego narzędzia teatr aż po czasy baroku. Pamięta o efektach akustycznych, zaleca brząkanie łańcuchami, strzelanie z rusznic, poleca krzyczeć z przestrachu lub żalu. Radzi także używać zapachów, środka dziś stosowanego bardzo rzadko w teatrach: niechże się z piekła wydobędzie smród, aptekarz może jaką wonność z olejków uczynić. Aparat jest wszechstronny i przemyślany bardzo racjonalnie.

Na scenie Mikołaja było wiele ruchu, bez przerwy niemal przechodzą całe grupy postaci, ciągle patrzymy na żywe sceny zbiorowe. Dopiero w końcu części piątej przychodzą pełne lirycznego napięcia kameralne spotkania Jezusa z Magdaleną, z Marią i Piotrem.

Mimowoli lub świadomie zarysował nasz reżyser bardzo piękną linię kompozycyjną. W pierwszych scenach rośnie napięcie i ilość efektów, gromadzą się powoli wokół grobu coraz liczniejsze postacie. Dochodzi do kulminacyjnej sceny walki z mocami ciemności, która kończy się imponującą sceną zbiorową. Oglądamy w niej pokonane diabły, hufiec anielski, proroków, rząd dusz w białych koszulkach. Potem napięcie opada, odchodzą jedna po drugiej postacie, Jezus kolejno rozmawia z Mariami i Piotrem, ma już na ustach słowa tylko łagodne i ciche. Tu radzilibyśmy zresztą zamknąć misterium, bo część szósta znacznie się różni od poprzednich, i doskonale rozumiemy Dejmka, który okroił koniec misterium.

Czym się stała misteryjna narracja w rękach naszego reżysera? Nie jest to już łańcuszek następujących po sobie scenek ilustrujących Pismo. Dzięki doborowi licznych narzędzi stworzył kompozycję o wielkiej sile wyrazu, bardzo zwartą, dramat „o złupieniu piekłów" i triumfie światła, pokoju i radości, przebaczenia.

Leon Schiller jest autorem wielkiego spektaklu *Wielkanoc — Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu.* Jest drugim znanym inscenizatorem naszego misterium; przychodzi ono po części pasyjnej, jako drugi człon spektaklu, którego premierę oglądano w „Reducie" 2 kwietnia 1923 roku, a następnie aż po rok 1925 w wielu

miastach w czasie objazdu „Reduty" po województwach wschodnich, często pod gołym niebem.

Uwikłanie w dużą kompozycję zdecydowało o narzuceniu i *Historyi* pewnych cech, których tekst drukowany nie posiadał. Schiller skonstruował spektakl „podług dewocji, officjów i obrzędów ludowych", sięgnął też do starych tekstów liturgicznych łacińskich z XI wieku, wykorzystał fragmenty tekstów z XVI, XVII i XVIII wieku. Był to więc syntetyczny skrót, poniekąd synteza różnych staropolskich i niepolskich stylów teatralnych. Ponieważ większość wykorzystanych fragmentów dramatycznych pochodziła z wieku XVII, całe widowisko nabrało barokowego

charakteru, przybrałe wielki aparat muzyki, świateł, śpiewów. Tworzyi rzeczywistość artystyczną „zupełnie z codzienności oczyszczoną i wysubtylizowaną", więc syntezę różnych elementów prześwietloną jednym pojęciem, chwytem koncepcyjnym.

Jakież są wyznaczniki tego dzieła? — Schiller zwraca się ku dawnemu polskiemu teatrowi w poszukiwaniu rozwiązań i koncepcji twórczych. Wybiera teatr z pochodzenia swego związany z wyobraźnią i z nastrojami widza masowego, pomija teatry dworskie i szkolne, jako instytucje zamknięte, przewidziane dla widzów wybranych. Opracowanie *Wielkanocy*, podobnie jak i wydanej drukiem *Pastoralki* było jeszcze jednym doświadczeniem artystycznym prowadzącym Schillera do najambitniejszego zamierzenia jego życia, do konstruowania monumentalnej sceny narodowej, do Teatru Ogromnego. Tym tłumaczy sobie solenność i patetyczność oprawy teatralnej omawianego widowiska. Nie brak w nim scen komicznych, ale wysoki ton nadaje mu oprawa wokalna, mianowicie śpiewy gregoriańskie, światła i symboliczne traktowanie różnych ujęć, wreszcie chwyt, który najpełniej charakteryzuje koncepcję inscenizatora, mianowicie mistyczne traktowanie postaci Jezusa. Jest na scenie niewidzialny, otoczony postaciami wpatrzonymi w miejsce, w którym powinien się znajdować. Kwestie Jezusa czytał Ewangelista poprzedzając je zawsze zwrotem „I rzecze Pan" a wszyscy aktorzy przyklękali jak długo mówił.

Sztukę rozgrywano w dekoracjach pomyślanych jako pewna sublimacja mansjonów sceny symultannej, uwag Mickiewicza o kształcie sceny misteryjnej i budownictwa ludowego. Role odtwarzają „domniemani członkowie bractwa nabożnego. Zadanie aktorów takich polega nie na niezdarnym udawaniu drogich sercu postaci, lecz na duchowym przeżywaniu ich losów, wygłaszaniu w ogromnym skupieniu ich słów, oraz ukazywaniu ich czynów ku nauce takimiż uczuciami przepełnionego spektatora". Maski aktorów nie powinny być ani stylizowane, ani zbyt realistyczne, zachować trzeba naturalny wygląd twarzy „jedno i drugie nie licowałoby z prostotą tak pomyślanego widowiska".

Słowem stworzył Schiller nowoczesną wersję starego misterium wydobywającą z niego treści religijne, pogłębiając znacznie jego zawartość treściową i jego walory artystyczne poprzez pełne prostoty gestyczne i słowne ujęcia rzekomych członków Bractwa Męki Pańskiej. Korzysta jednak do tego z rozmaitych sposobów nowoczesnej techniki teatralnej. Stare misterium podsuwa mu tylko zasadnicze następstwo wydarzeń i niektóre sceny komiczne, ale Schiller sięga głębiej, wydobywa jego najdalszy plan szukając w nim pogłębionych sensów teologicznych i w ogóle religijnych nastrojów i mistycznych ujęć symbolicznych — takich, które by dla współczesnego widza stały się wartością samą w sobie.

Trzecia realizacja starego misterium nie jest od poprzednich odcięta. Podejrzewaliśmy już, że Mikołaj z Wilkowiecka to lubownik starego teatru. Takiż ton sentymentu prześwietla przez pracę Schillera nad tekstem. Kazimierz Dejmek okaże jeszcze większe zaangażowanie, jeszcze większą troskę o stary tekst.

Dejmek pozostawia misterium niemal nienaruszone, dokonuje tylko koniecznych skrótów, dyktowanych tylko względami technicznymi i cenzuralnymi, dołącza dwa fragmenty innego misterium tej samej daty, a rozwijające sytuację przez Mikołaja z Wilkowiecka zarysowaną.

Innej daty są intermedia, ale ten grzech przeciwko chronologii można usprawiedliwić, ponieważ faktycznie wędrowały one po Polsce swobodnie i równie niefrasobliwie przenoszono je z wieku na wiek. Nieco trudniej usprawiedliwić przekroczenie zasady kompozycji: misterium ma swoje sceny komiczne i stworzenie dwóch ciągów scenek zabawnych było nieco ryzykowne. Wybronił się jednak Dejmek ostrym odcięciem intermediów od misterium specjalnymi zapowiedziami Prologa i obrokiem duchowym po każdym z nich. Są to po prostu małe komedie grane poza sztuką główną, a funkcję techniczną takich wstawek dobrze rozumiał już Mikołaj z Wilkowiecka —

Będziem używać śpiwania,
Które waszmość budzić będzie
Między wirszykami wszędzie.

Dejmek jest znacznie surowszy od Schillera, rezygnuje z nowoczesnego aparatu teatralnego. Nie korzysta z opon, zasłon, nie zmienia nawet światła. Aktorzy sami otwierają drzwi mansjonów, które zresztą nie posiadają wnętrza. Wierność przeszłości artystycznej jest znacznie większa, jest wyeksponowana, jest — jak się zdaje — najważniejsza w całym tym spektaklu. W ten sposób Dejmek staje przed nami jako historyk i jako twórca, jako przykładający swoją cząstkę do budowania kultury narodowej w najgłębszym tego słowa pojęciu.

Tu postawić trzeba centralne pytanie, jakim kluczem otwiera Dejmek składowisko zakurzonych druków i poszarpanych rękopisów dawnego teatru, aby uczynić z czterowiekowego misterium spektakl świeży i chwalony. — Zabieg Dejmka jest stosunkowo prosty, jest jasny dla widza, jest konsekwentny i co najważniejsze, nie ma w nim nic z imitacji, łatania i adaptacji. Oto aktorzy nie g r a j ą misterium o Zmartwychwstaniu, ale je p r z e d s t a w i a j ą, to znaczy p o k a z u j ą publiczności. Pokazują publiczności, jak było zapewne grywane w swoich czasach. Pokazują w taki sposób, jaki im dyktuje dzisiejszy temperament aktorski, dzisiejsze możliwości sceny, wymowy, pewnej rutyny aktorskiej, wreszcie i kultury teatralnej. I reżyser, i aktorzy starają się oczywiście podkreślić walor artystyczny dawnego dramatu i dawnego teatru, przybliżyć do naszych pojęć — ale dzieje się to ciągle w surowej ramie wierności historycznej dawnemu tekstowi.

Nie oznacza to bynajmniej, że aktorzy nie grają pewnych scen. Jak w komedii dell'arte mamy w tym spektaklu *parti gravi*, sceny serio, i *parti ridicoli*, sceny śmieszne. Oglądamy więc niektóre sytuacje ze szczerym wzruszeniem, są momenty rzewne, są odrażające, są radosne — ich następstwo jak w dobrym misterium, nie jest podporządkowane żadnej uczonej poetyce, ale smakowi artystycznemu. Dzięki temu spektakl jest dalej świetną sztuką teatralną, a ominął niebezpieczeństwo przybrania cech preparatu pokazywanego w studium teatralnym.

Dejmek zadeklarował widzowi jakim kluczem posługuje się w swojej inscenizacji, mianowicie poleca aktorom zdejmować maski, wygłaszać didaskalia i wszelkie objaśnienia sceniczne. Ten zabieg dał za jednym zamachem cztery wielkie korzyści. Po pierwsze, określił relację między starym tekstem a inscenizacją, którą opisywaliśmy wyżej, po drugie, udostępnił publiczności ciekawe i liczne uwagi reżyserskie Mikołaja z Wilkowiecka, po trzecie — rozwiązał zupełnie podstawową sprawę nieaktualności tematu sztuki. Jak wiadomo w teatrach europejskich sztuk religijnych ostatnio się nie grywa, a w każdym razie misteriów nie traktuje się jako normalnych spektakli. Dejmkowi aktorzy nawet dłonie kryją rękawicami, będącymi jednocześnie pięknym akcentem plastycznym; one to razem z „odsłoniętymi" didaskaliami komunikują publiczności, że Dejmek nie głosi ze sceny idei religijnych, ale pokazuje, jak je głoszono kiedyś.

Wreszcie przywołajmy jeszcze raz przykład komedii dell'arte. Jedną z tajemnic jej powodzenia było celowe zrywanie raz po raz w czasie spektaklu iluzji scenicznej. To właśnie uzyskał Dejmek wygłaszaniem objaśnień przez aktorów. Co kilka minut przypomina widzowi, że ma do czynienia z prezentacją starej sztuki i zaraz potem aktorzy nawiązują iluzję sceniczną, każą wierzyć w prawdę postaci i ich przeżyć na scenie — na krótko; nadaje to spektaklowi szczególny urok.

Wszystkie trzy opisane wyżej inscenizacje były każdorazowo unowocześnione, były aktualne, realizowały rzeczywiście ważne cele. Mikołaj z Wilkowiecka swoim ujęciem przedłużył trwanie starego misterium, któremu groziło oskarżenie o brak zgodności z religią. Schiller odnajduje w tekście dostępnym tylko filologom wielkie idee estetyczne i religijne, a podnosi ich natężenie do tonu patetycznego, wreszcie Dejmek dochodzi do tego samego dzieła z dalekiej przeszłości po drodze najkrótszej — i jak dotąd najtrafniejszej — pokazuje poprostu starą sztukę teatralną.

CHÓR
Silete, silete, silete!
Silentium habete!

PROLOGUS

Waszmość sie już uspokojcie,
A rzeczy pilno słuchajcie!
A chcąc waszmość mieć czujniejsze
I też w słuchaniu pilniejsze,
Dla poobiedniego spania
Będziem używać śpiwania,
Które waszmość budzić będzie
Między wirszykami wszędzie.
A także uciech przyczyniać,
By z nich kożdy mógł błąd poznać.
A waszmość tego słuchając
I sprawie sie przypatrując,
Społem Boga chwalcie z nami,
Z nabożnymi wzdychaniami.

CHÓR

Alleluja! Jezus żyje!
Już go dłużej grób nie kryje,
W którym trzy dni spoczywał!

PROLOGUS

A oto ziemie trzęsienie stało się, jest wielkie, albowiem Anioł Boży zstąpił z nieba, a przystąpiwszy odwalił kamień i siedział na nim. A było oblicze jego jako łyskawica i odzienie jego jako śnieg. A od bojaźni jego polękali sie stróżowie i stali sie jako umarli.

CHÓR

Alleluja! Tryumfuje
Prawda, a fałsz ustępuje
Z ziemi oswobodzonej!

MAGISTER

Nie wytrwam! Capi syna! Urwam go po grzbiecie!

FILIUS

Diabłaż, panie, robicie! O cóż mnie bijecie?

MAGISTER

A, jeszczeć go napiszę piosneczkęć jednego,
Bo widzę, że głosa masz sposobne do tego.

FILIUS

Fina, bdzina.
Owoż na deszczce takowa łacina.

MAGISTER

Czemuś sie to ty chłopa naparła do szkoły?

FILIUS

Bom rozumiał, że w szkole nie tak barzo boli.

CERBERUS

*A Cerberus otworzy trochę do piekła, a wydadzą jaki płomień i smród z niego. A może też dla rozerwania i uciechy audytora ogon sobie drzwiami przyskrzynąć i zaskowyczeć jakoby z boleści.*

Nie chychy tam, Lucyperze!

LUCYPER

*Lucyper uderzywszy rękę w rękę spyta:*

A jako, bracie Cerberze?

CERBERUS

Mamy gościa niewdzięcznego,
Jezusa Nazareńskiego,
Z chorągwią jakąś czerwoną,
Krzyżem napieczętowaną.

LUCYPER

Jużci źle, bracie Cerberze,
Pewnieć nam wszytko pobierze.

ANIOŁ

A nie smęć już diable więcej.
Tej to świętej Wielkiejnocy.
Niechaj już twój zgrzyt ustanie,
Miej nadzieję dobrą w Panie.
Bo to Pan Jezus zmartwychwstał
I abyś go z nami chwalił,
Dostaniesz więc święconego,
Ciesz się, łabaju, od tego.
Oto tu jajca święcone
I różne przysmaki one,
Którymi się posilajmy,
Panu naszemu śpiwajmy!

MAGDALENA

Ba, nuże, me miłe panie,
Będzieć to rychło świtanie.
Co wżdy lepszego czyniemy,
Iż do grobu nie idziemy
Z tymi naszymi ziołami,
Z olejkami i maściami?
Już to tam było dawno być,
Mistrzowi swemu posłużyć.

PIŁAT

*Piłat piniądze z workiem weźmie i rzecze:*

A to co? Pies od półmiska?
Judasz piniądzami ciska?
Niech sie szalbierz na gałęzi
I z swoim handlem zawięzi.
I cóż mi po tej monecie?
Maloż mam swojch w kalecie?
Do skarbu sie ich kłaść nie godzi,
Bo już we krwi ludzkiej brodzi.
Przecie ich nie dam w niewolą;
Kupię garncarzowi rolą;
Za ostatek kupię woły;
Co zostanie, dam do szkoły
Tym, co tu psalterz śpiwali,
Całe dwie nocy nie spali,

*I daje je Kantorowi;*

Na to wam, panie Kantorze.
Napijcie sie po nieszporze!

KANTOR I CHÓR

Dziękujemy waszmości,
Ni mając też ludzie baczności.

PIŁAT

*A Piłat extendat iunctas manus, pokazując, że nie winien, a niech dadzą naczyńko, by ręce myl — i odyjdzie.*

*Jan Kott*

# PRYMITYW I WSPÓŁCZESNY TEATR

Po stromych drabinach na dach szopy przeniesionej z górskiej wioski wspinają się mali chłopcy. Są w szarych zakonnych habitkach. Najstarszy ma może dwanaście lat, najmłodszy chyba nie więcej niż siedem. Już wleźli i stanęli między drewnianymi, jak na wiejskim kościółku, iglicami dachu. Wchodzi przewodnik chóru czyli kantor. Ma twarz rozanieloną. Rozczapierzył długie palce, podnosi je wysoko, zaczyna przesadnie dyrygować. Rozpoczyna się „śpiwanie".

Ten chłopięcy chór jest najbardziej uroczą, najbardziej teatralną cząstką spektaklu. Chłopcy nie grają. Bawi ich to wielkie teatrum. Wyciągają cieniutkie szyje, strzelają oczyma. Aktor grający Chrystusa, który przed chwilą jeszcze siedział z głową podpartą na rękach, podobny do frasobliwych Chrystusików rzeźbionych przez całe pokolenia domorosłych rzeźbiarzy, na tej samej polskiej, podhalańskiej wsi, już się podniósł i złazi po drabinie do piekielnej czeluści, gdzie diabły trzymają Adama i Ewę, proroków i patriarchów. Z całej siły wali w drewniane odrzwia, tak podobne do polskiej stodoły, ale diabelskie generały, Cerberus i sam Lucyfer, nie chcą puścić. Pan Jezus się rozgniewał i wymachując czerwoną chorągiewką, w którą do dziś dnia stroją na Wielkanoc baranki z lukru, zdzielił w zapale po plecach samego Michała Archanioła. Najmłodszy z chłopaków z chóru rozdziawił usta i już nie wytrzymał; wybuchnął tak głośnym śmiechem, że aż mu jego starszy kolega musiał dać kuksańca w bok.

Chłopcy bawią się i śpiewają, aktorzy grają. Ale kogo grają? Aktorzy w tym spektaklu nie przestają być sobą. Sobą, to znaczy współczesnymi aktorami. A dopiero potem, albo raczej jednocześnie bawią się w pokazywanie szesnastowiecznego misterium i jego komediantów. Ani przez chwilę nie zapominają, że to zabawa dla współczesnego widza, i że ta zabawa jest jednocześnie najprawdziwszym współczesnym teatrem. Nie ma w tym spektaklu prawie nic ze stylizacji i nic z pietystycznej rekonstrukcji. Przedstawienie jest autentyczne, tak jak autentyczny jest śmiech chłopaków z walki pana Chrystusa z Lucyperem. W tym spektaklu jest radość czysta.

Przed blisko dziesięciu laty Piccolo Teatro z Mediolanu objechał wiele scen europejskich z niezapomnianym *Arlekinem czyli Sługą dwóch panów*. Pamiętam jeszcze materialną, bardzo fizyczną radość z tego teatralnego wieczoru. Było to jedno z rzadkich objawień czystego teatru, uskrzydlało wyobraźnię. Polskie ludowe misterium, *Historyę o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, napisaną albo raczej spisaną i ułożoną z dawniejszych przekazów przez częstochowskiego zakonnika pod koniec XVI wieku, pokazał warszawski Teatr Narodowy na podobnej zasadzie.

*Sługa dwóch panów* w mediolańskim teatrze miał jak wiadomo trzy różne inscenizacje. Pierwsza, zrobiona była na zasadzie podporządkowania wszystkich motywów estetycznej stylizacji; druga, miała być pieczołowitą i wierną, historyczną rekonstrukcją dawnego dell'arte. Trzecią, którą podziwialiśmy w Paryżu i w Warszawie, była współczesną relacją o Goldonim, o tekście jaki napisał, i o włoskich osiemnastowiecznych komediantach. Współczesny reżyser i współcześni aktorzy przekazują współczesnemu widzowi jednocześnie stary tekst teatralny i nasz stosunek do tego starego tekstu: swoją wiedzę, czułość i zachwyt.

Kazimierz Dejmek, reżyser i inscenizator spektaklu, i Andrzej Stopka, który stworzył dla niego oprawę plastyczną, w ten właśnie sposób uwspółcześnili, albo raczej, bo słowo jest mylące, unaocznili nam naiwne misterium wielkanocne Mikołaja z Wilkowiecka i siedemnastowieczne intermedia z polskiego teatru plebejskiego. Nie mrużyli oka do widza i nie udawali prostoty i naiwności. Bawili się naiwnością, bawili się anachronizmami, bawili się epickością tekstu; nowymi skojarzeniami dawnych słów: „zwolennikami Chrystusa" (partisans) i „czerwoną chorągwią, krzyżem napieczętowaną". Radowali się wydobywaniem pięknego, średniowiecznego jeszcze rymu, powtarzającego samogłoski ostatnich sylab, i niespodziewaną, szorstką i zarazem tkliwą poezją:

Drzewa swoimi pączkami,
Listkami i też kwiatkami,
Które wypuszczają z siebie,
Na każdy rok o tej dobie.

Bawili się w przemieszanie tradycji i aktualności, świeckości i religijnego zachwytu, grubych prozaizmów i czułej liryki, brutalnego realizmu scen rodzajowych z wielką poezją zmartwychwstania. Najświetniejszym chyba, i o ile wiem, nigdy dotąd nie praktykowanym, był pomysł reżysera, mówienia didaskaliów przez aktorów. W tych naiwnych uwagach o aktorskich gestach i o śpiewaniu, w tych najprostszych charakterystykach postaci — jest zawarta znowu i wiedza o dawnym teatrze, i jego odurzająca poezja.

Reżyser tego spektaklu świadomie — może nawet więcej, z całą perfidią — posługuje się anachronizmem jako elementem artystycznego wzruszenia. Głośne mówienie didaskaliów przez aktora zamienia misterium w teatr epicki. Ukazuje całą wieloznaczność przedstawienia, w którym pokazuje się jednocześnie i sam prymityw, i współczesną radość z odkrywania prymitywu. Anachronizm jest przecież nieustannie obecny w samym tekście. W największym klejnocie polskiej sztuki średniowiecznej, w poliptyku Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, odnajdujemy we wspaniale złoconych figurach apostołów i świętych rysy twarzy, gesty i stroje krakowskich mieszczan, królewskich dworzan i żaków jagiellońskiej Alma Mater. Podobnie w pachołkach pilnujących grobu Chrystusa odkrywamy nagle szesnastowiecznych żołnierzy, którzy obwołują się na warcie, przekrzykują zepsutą niemczyzną, strzelają na wiwat z rusznic i częstują wzajemnie tabaką i gorzałką. Trzy Marie targują się z aptekarzem o mirrę, pachnidła i woniejące olejki jak mieszczki krakowskie. Annasz i Kaifasz przedstawieni są jako żydowscy księża i występują w strojach biskupów. Lucyper podobny jest do pana Twardowskiego, polskiego szlachcica, który pokumał się z diabłem i zawędrował na księżyc.

Wielkim pomysłem Andrzeja Stopki było osadzenie misterium w polskiej góralskiej wiosce i przemiana dawnej późnośredniowiecznej, dwupiętrowej sceny i mansionów w drewnianą chłopską chatę z widokiem na góry przez środkową bramę. Cerberus zamienił się w góralskiego Turonia, którego chłopcy jeszcze do dziś obnoszą razem z wielką gwiazdą w zaimprowizowanych przedstawieniach. Bibułkowy anioł o wspaniałych rudych włosach, jakby zszedł ze świątecznej pocztówki,

spuszcza na sznurku skruszonym diabłom święcone: jajka, ser i wianek kiełbasy. Autor, który był paulinem w częstochowskim klasztorze, miał serce litościwe. Chciał, żeby pognębione diabły także się ucieszyły zmartwychwstaniem pańskim.

Największym człowiekiem polskiego teatru był Leon Schiller, który należał jeszcze do pokolenia wielkiej reformy. Przez wiele lat przygotowywał teatr polski do monumentalnych przedstawień romantycznego dramatu. Uważał on świadomy powrót do prymitywu i do zapomnianych tradycji pastorałek i misteriów, do teatru plebejskiego i wędrownego, za najlepszą drogę oczyszczenia sceny z fałszu i sztampy. Dejmek jest jednym z ostatnich i najmłodszych uczniów Schillera. Ma jedyny chyba w pokoleniu współczesnych reżyserów ten sam dar okurzania i cyzelowania staroświecczyzny. Nie ma nic piękniejszego nad przywracanie narodowemu teatrowi zapomnianej tradycji, przekładanie jej na współczesną wrażliwość i pomnażanie w ten sposób doświadczeń teatru uniwersalnego, teatru wszystkich narodów.

Są przedstawienia dla widzów, którzy przychodzą do teatru raz albo dwa razy do roku. Są przedstawienia dla widzów, którzy chodzą do teatru trzy razy na miesiąc. Są przedstawienia dla tych, którzy spędzają w teatrze trzy wieczory na tydzień. Są przedstawienia dla dzieci i dla dorosłych, dla znających język i dla tych, którzy języka nie znają. *Historya o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* jest jednym z rzadkich spektaklów dla wszystkich. Jest po prostu prawdziwym teatrem. I właśnie dlatego siedmioletni chłopczyk z chóru wyciągnął długą i cienką szyję, żeby zobaczyć jak Jewka i Jadam wygrażają Lucyferowi.

## TEATR NARODOWY *występował z Historyą o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim w sezonach: 1962/63, 1963/64, 1964/65*

### w MOSKWIE

w dniach 7—12 grudnia 1962 na scenie Teatru Małego (3 razy)

### w POZNANIU

w dniach 12—14 marca 1963 na scenie Opery im St. Moniuszki (3 razy)

### w SZCZECINIE

w dniach 21—23 czerwca 1963 na scenie Teatru Współczesnego (5 razy)

### w ESSEN

w dniu 26 kwietnia 1964 na scenie Opery (1 raz)

### w KOLONII

w dniu 27 kwietnia 1964 na scenie Stadttheater (1 raz)

### w PARYŻU

w dniach 29 i 30 kwietnia 1964 na VIII festiwalu teatralnym Teatru Narodów — Théâtre des Nations — w sali teatru im. Sarah Bernhardt (2 razy)

### w WENECJI

w dniach 30 września i 1—2 października 1964 na XXIII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Wenecji — La Biennale di Venezia — na scenie teatru La Fenice (3 razy)

### w DREŹNIE

w dniu 30 maja 1965 na scenie Staatstheater (1 raz)

### w BERLINIE

w dniach 2—3 czerwca 1965 na scenie teatru Volksbühne (2 razy)

*HISTORYA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM* w adaptacji i inscenizacji Kazimierza Dejmka i scenografii Andrzeja Stopki była również wystawiona

w dniu 11 maja 1963 na scenie Teatru „Wybrzeże", przeniesiona na scenę przez Zbigniewa Bogdańskiego.

w dniu 26 października 1963 w Teatrze Polskim we Wrocławiu, przeniesiona na scenę przez Aleksandra Strokowskiego

*HISTORYE* w adaptacji i inscenizacji Kazimierza Dejmka wystawił w dniu 9 stycznia 1964 teatr Thalia w Budapeszcie, przekład — Elbert Janos, poetyckie opracowanie — Meszoly Dezso, reżyseria — Miklos Szinet, scenografia — Gyorgy Rajskai.

Ilustracje w programie pochodzą z wydawnictw Oficyny Wydawniczej „Auriga" — WIT STWOSZ OŁTARZ KRAKOWSKI (str. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 44, 47) i KODEKS BALTAZARA BEHEMA (str. 13, 15, 17, 19, 21, 23, 43)

Fotografie z przedstawienia „Historyi" wykonał Franciszek Myszkowski

Wydawca: TEATR NARODOWY
Redaktor: Halina Zakrzewska

Opracowanie graficzne: Mieczysław Radomski

Wydanie III

Cena zł 10,—

Zakł. Graf. „Tamka", Zakł. nr 1, W-wa. 4000. Zam. 657/67. T-6.