TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KL.

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI

Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim

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

PREMIERA 29 KWIETNIA 1976

Persony rozmawiające w „Historyji"

EWANJELISTA abo PROLOGUS	ANDRZEJ BALCERZAK
Biskupowie	
ANNASZ	KAROL PODGÓRSKI
KAIFASZ	JULIAN JABCZYŃSKI
PIŁAT, starosta	JÓZEF HARASIEWICZ
Stróże grobu bożego	
PILAKS	FELIKS SZAJNERT
TEORON	JERZY KOPCZEWSKI
PROKLUS	KRZYSZTOF JĘDRYSEK
FILEMON	LESZEK KUBANEK
Panie święte miłość Krystusowi okazujące	
MARYJA MAGDALENA	ANNA LUTOSŁAWSKA
MARYJA JACOBI	MAŁGORZATA DARECKA
MARYJA SALOME	MARIA NOWOTARSKA
JOANNA PANA CHUZEGO	ANNA SOKOŁOWSKA
RUBEN, aptekarz	JERZY KOPCZEWSKI
JEZUS	JÓZEF SKWARK
Dyjabli	
LUCYPER	LESZEK KUBANEK
CERBERUS	FELIKS SZAJNERT
SMÓŁKA	xxx
ROGALEC	xxx
Ojcowie święci	
JADAM	JERZY KOPCZEWSKI
OZEASZ	KAROL PODGÓRSKI
ABRAM	JÓZEF HARASIEWICZ
NOE	JULIAN JABCZYŃSKI
JEWA — matka nasza grzeszna	HALINA WYRODEK
MICHAŁ ARCHANIOŁ	KRZYSZTOF JĘDRYSEK
ANIOŁ	URSZULA POPIEL
Uczniowie Pańscy	
TOMASZ	KAROL PODGÓRSKI
FILIP	JULIAN JABCZYŃSKI
ŁUKASZ	STEFAN RYDEL
KLEOFAS	PAWEŁ GALIA
JUDASZ, zdrajca	ANDRZEJ BALCERZAK

Persony rozmawiające w „Uciechach"

I	
PATER	STEFAN RYDEL
FILIUS	JÓZEF SKWARK
MAGISTER	JÓZEF HARASIEWICZ
II	
SZEWC	ANDRZEJ BALCERZAK
SZEWCOWA	HALINA WYRODEK
JANDRAS	PAWEŁ GALIA
III	
CHŁOPEK	JÓZEF SKWARK
PAN	STEFAN RYDEL
WDOWIEC	LESZEK KUBANEK
SŁUGA I	FELIKS SZAJNERT
SŁUGA II	KRZYSZTOF JĘDRYSEK

SCENOGRAFIA: ANDRZEJ STOPKA

•

REALIZACJA PROJEKTÓW SCENOGRAFICZNYCH:
JAN KRZEWICKI

OPRACOWANIE MUZYCZNE: WITOLD KRZEMIEŃSKI

OPRACOWANIE DRAMATURGICZNE I REŻYSERIA: KAZIMIERZ DEJMEK

CHÓR CHŁOPIĘCY Państwowej Podstawowej Szkoły Muzycznej pod dyrekcją ZBIGNIEWA CIURABY

KIEROWNICTWO MUZYCZNE: TERESA GALIA

Asystenci reżysera:
JERZY HUTEK, WOJCIECH PISAREK, JÓZEF SKWARK
(studenci Wydziału Reżyserii Dramatu PWST im. L. Solskiego w Krakowie)

SPEKTAKL PROWADZI — ZOFIA JABURKOWA
KONTROLA TEKSTU — ANTONI MAREK

Prologus

Krześcijanie mili, wierni,
W Panu Bogu zgromadzeni,
Czasu onego świętego,
Zmartwychwstania Krystowego!
Wciórnastkie rzeczy stworzone,
Tak niebieskie jako ziemne,
Drzewa swoimi pączkami,
Listkami i też kwiatkami,
Które wypuszczają z siebie
Na kożdy rok w tej dobie,
Też po sobie pokazują,
Iż się stąd nieco radują!
Znać to na łąkach, na polach,
Na górach, w ogrodziech, na rolach,
Wszytek się świat zazieleniał,
Tak, by też więc przemówić chciał.
I tak będzie kumedyja,
Będzie tu i facecyja!
Więc weselmy się, chrześcijany,
Tylko nie bądź żaden pijany.

(tu Prologus ukloni się na wszytki strony i pójdzie z powagą)

I tu pocznie się część pierwsza „Historyjej" i wynidą nasamprzód Persony Rozmawiające do niej: Piłat Starosta, na nogach pończochy; Piłatowi żołnierze, Pilaks, Teoron, Proklus, Filemon, stróże grobu bożego; Annasz, Kaifasz, biskupowie, w infułach, w kapach, takoż na nogach pończochy. Po tym Annasz z Kaifaszem przyjdą do Piłata.

[„Historyja...", fragment]

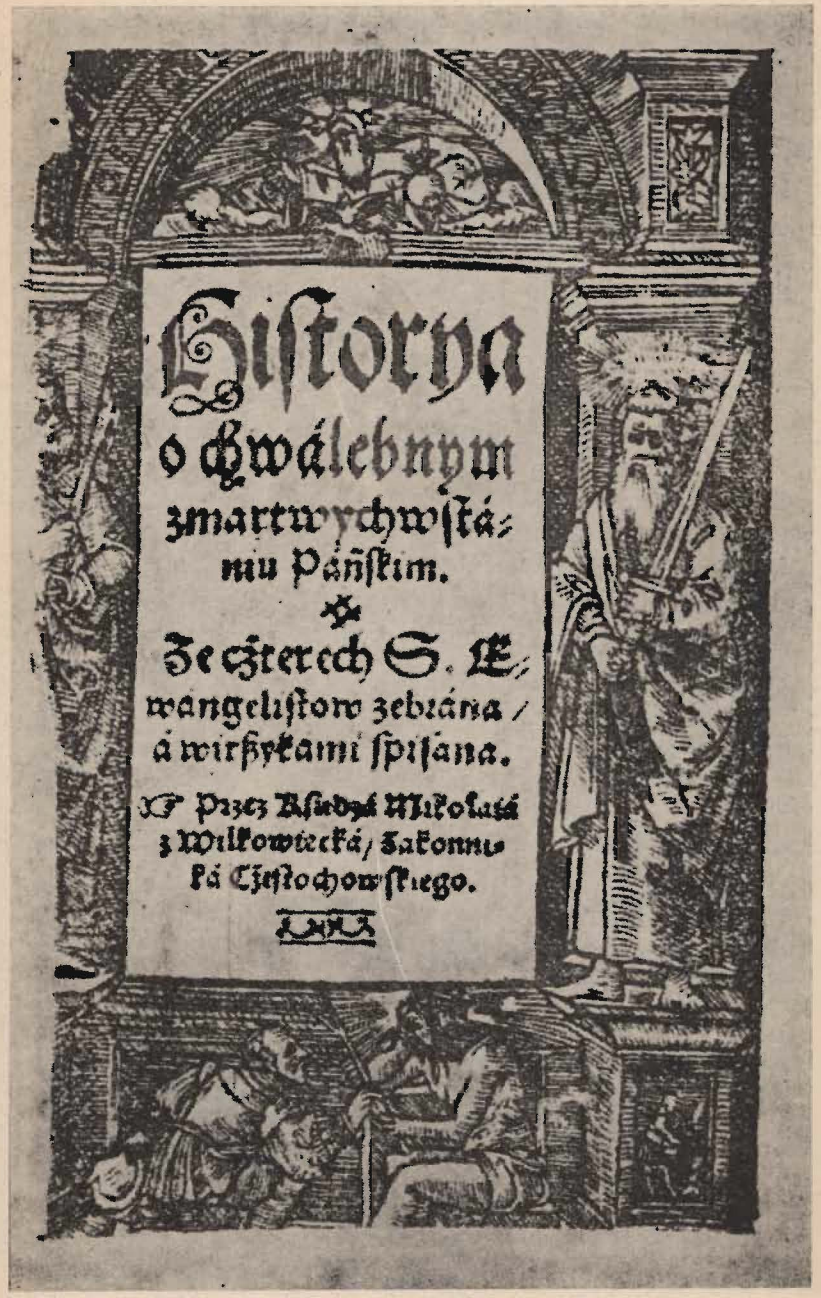
Czesław Hernas

Polskie Misterium Wiosenne

„Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" napisana została przez zakonnika częstochowskiego, Mikołaja z Wilkowiecka i wyszła drukiem w Krakowie około roku 1580. W ówczesnym polskim „świecie kulturalnym" fakt ten minął bez echa, nie był wydarzeniem literackim w żadnym sensie.

W tych latach czekano na nowe dzieła Jana Kochanowskiego, który w swojej wiosce czarnoleskiej pisał i tworzył w opornym języku wzory poezji polskiej — jak się później okazało — na całe wieki. W roku 1580 ukazały się właśnie „Treny". Czekali na książki Kochanowskiego nie tylko czytelnicy, ale i młodzi poeci, dla których był miarą wartości i nowości, bez względu na możliwości ich talentu, ale też bez względu na różnice poglądów artystycznych, społecznych, religijnych. Taki nieznany nikomu — prócz bliskich przyjaciół — młody poeta, Mikołaj Sęp-Szarzyński, przenosi się w tymże 1580 roku ze swej rodzinnej Zimnej Wody pod Lwowem do wioski kupionej w Ziemii Dobrzyńskiej, do Wolicy. Jest uczniem Kochanowskiego, ale jest też przeciwnikiem renesansowej filozofii życia, a więc jego antagonistą. Umrze za rok jako poeta nieznany a znakomity. W dwadzieścia lat później wyjdą jego nieliczne, ocalałe liryki „Rytmy abo wiersze polskie". Zaczynała się od nich nowa epoka literatury. Ale działo się to w cieniu poezji czarnoleskiej.

Nie można oglądać dziejów i wartości naszej dawnej literatury inaczej, jak tylko wobec Kochanowskiego. Nie uniknie więc tej konfrontacji i zakonnik częstochowski, Mikołaj z Wilkowiecka, choć w pierwszej chwili zesta-


Historya
o chwálebnym
zmartwychwstá-
niu Páńſkim.
Ze czterech S. E-
wangeliſtow zebrána /
á wirſzykami ſpiſána.
Przez Xiędzá Mikołaiá
z Wilkowiecká / Zakonni-
ká Cziſtochowſkiego.

Strona tytułowa pierwszego wydania „Historyi..." z drugiej połowy XVI wieku (Biblioteka Kórnicka)

wienie jego „Historyi" „wirszykami spisanej" ze znakomitą „Odprawą posłów greckich" wydać się może zestawieniem nieco zaskakującym. Nie ulega jednak wątpliwości, że oni obaj muszą być wyróżnieni spośród autorów budujących w wieku XVI zróżnicowany, ale jeden i wspólny repertuar naszej dramaturgii. Te dwa najznakomitsze, choć tak różne, teksty dramatyczne, ukazały się mniej więcej w tym samym czasie. „Odprawa posłów greckich" wyszła drukiem w roku 1578, zaś „Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" ok. r. 1580.

Kochanowski od razu pozostał „jako pan na stole" czytelniczym. „Odprawa" była ambitną próbą poszukiwania wzoru polskiej tragedii, łączącego antyczne zasady budowania tekstu i rozumienia tragiczności, z kulturową i moralną analizą Polski współczesnej, była też śmiałą próbą przymierzenia do polszczyzny norm antycznej gramatyki poetyckiej. Zaczęły się więc dzieje polskiej tragedii teatralnej, wzór został podjęty. Ale to ciąg rozwojowy paradoksalny, zaczyna się bowiem od punktu szczytowego, później aż po wiek XVIII wyraźnie opada, jakąkolwiek by skalę ocen zastosować do późniejszych tekstów (dramatyczna wartość „scenariusza", stopień oryginalności wobec wzorów, pojmowanie tragizmu etc.). Tekst Kochanowskiego pozostał więc, jako norma nieosiągalna, ale norma literatury, w obiegu literackim: życia w dawnym teatrze nie nabrał.

Natomiast dramat Mikołaja z Wilkowiecka nie był wydarzeniem literackim, nie miał wznowień wydawniczych (z pierwszego wydania do naszych czasów przetrwał tylko jeden egzemplarz), ale rozszedł się chyba dobrze, tyle tylko że wszedł w inny obieg czytelniczy, nie elitarny, lecz parafialny. Ale co najważniejsze, przyjął się w dawnym teatrze polskim. Nie mamy niestety ani kroniki premier, ani recenzji, bo nie pisano ich w tamtych czasach, mamy tylko pośrednie świadectwa życia „Historyi" w teatrze, ocalałe z XVII i XVIII wieku przeróbki literackie i scenariuszowe adaptacje, ocalałe, lub przynajmniej poświadczone. Dzisiejszy historyk teatru, Jan Okoń, rejestruje co najmniej dziesięć takich świadectw życia tekstu w ba-

Historya o chwálebnym

Historia zebrána.

Mátthewszá. Márká. Lukaszá. Jánó. Swiętego. Psalmu Dawidowego 23.

Wyrozumienie Liter T. R. miedzy Ewángelia.

Literá. T R L I znáczy text Ewángeliey. Mátthewszá. Márká. Lukaszá. Janá. Swiętego.

Druga strona pierwszego wydania z XVI wieku

roku i jeszcze w oświeceniu. Można więc — licząc się także z zaprzepaszczeniem wielu dawnych źródeł teatralnych — mówić o ciągłości tradycji, o ustalonym miejscu „Historyi" w repertuarze dawnego, popularnego teatru Rzeczypospolitej. Wspomagała dawny teatr i dramaturgię, zasłużyła sobie na miejsce w kijowskim podręczniku poetyki z końca XVII wieku, żyje w kulturze jako pewien wzór dramaturgii, może więc autor kolejnej przeróbki reklamować ją, że „na sławnym dialogu częstochowskim" oparta.

Zamknijmy więc naszą konfrontację. „Odprawa" Jana Kochanowskiego jest klasycznym i najwybitniejszym tekstem dawnej literatury dramatycznej. „Historyja" Mikołaja z Wilkowiecka stała się klasyczną pozycją dawnego dramatu teatralnego i najwybitniejszym tekstem teatralnym.

Tak rozeszły się losy dwu prawie równocześnie wydanych książek: pierwsza wyrosła jeszcze z myślowych i artystycznych idei kończącego się renesansu, druga powstawała poza kręgiem sztuki renesansu, na jej marginesie, ale na tych marginesach kształtowały się już zapowiedzi zwrotu w kulturze, motywacje przemiany barokowej.

*

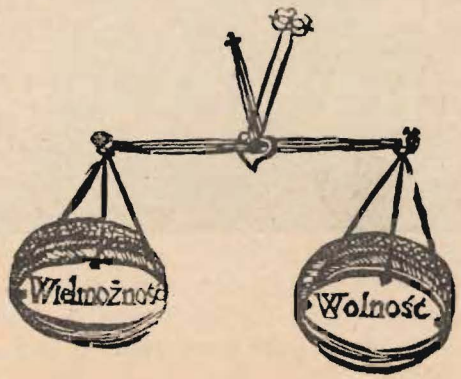
Poza centralnymi nurtami nowej kultury, sztuki, obyczajowości renesansowej utrzymywały się przez cały wiek XVI — szczególnie w niższych kręgach społecznych — stare wzory życia i obyczajów ukształtowane w średniowieczu. Na rynku księgarskim poza książkami pisarzy renesansowych i starożytnych pojawiały się także dzieła „z tradycji Kościoła" czy wydania popularnych w całej Europie średniowiecznych powieści. Nabożeństwa odbywały się w tych samych gotyckich świątyniach, przed starymi ołtarzami, rozbrzmiewają tu stare pieśni i modlitwy, nie zmienia się prawie liturgia i rok liturgiczny, wbrew atakom reformacji święcone są dni odpustowe. Odpusty w określonych dniach i miejscach stały się już swoistym świętem ludowym. Mógł się Rej wyśmiewać z poetyki

Mszał z XV wieku. Pieta

odpustu. Istotnie dziwne to święto Kościoła, w którym poplątały się ze sobą dewocja i frywolność zabawy, handel i pijaństwo, ale był odpust rzeczywiście świętem i to dla ludzi wszystkich stanów.

Naoglądał się tych świąt ludowych Mikołaj z Wilkowiecka i kiedy przebywał w odpustowym miejscu wśród Paulinów na Skałce i kiedy znalazł się w Częstochowie. Jest jakoś przywiązany do tej ludowo-odpustowej społeczności, wśród niej szuka swego audytorium i dla niej pisze. Pisze popularną książeczkę do mszy świętej, pisze przystępne „historyje" do czytania o św. Annie, o polskim patronie św. Stanisławie, czy odpustową „Historyję o obrazie w Częstochowie Panny Maryjej i o cudach tej wielebnej tablice". Wbrew reformacyjnym atakom i renesansowej niechęci, czy myślowej wyższości, szuka właśnie w niższych kręgach kultury tych tradycji, w których ukształtowały się już trwałe związki kultury narodowej z kulturą Kościoła. W ten sposób starał się utrwalić a równocześnie przebudować i unowocześnić żywe tradycje średniowiecza. Tak zrodził się i pomysł napisania „Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" podejmujący tradycję i motywy średniowiecznego misterium.

Dostrzec łatwo w tym tekście dramatycznym i pietyzm wobec tradycji teatru średniowiecznego, i sprawność pisarską uzyskaną dzięki poziomowi literatury renesansowej, i trafne przewidywanie potrzeb kulturowych po Trydencie.



*

Zgodnie z tradycją sztuk misteryjnych „Historyja" oparta jest na temacie z Pisma św., jest opowieścią o Zmartwychwstaniu, od złożenia Chrystusa do grobu, do spotkania z niewiernym Tomaszem. Z tej części Ewangelii wybrał autor sześć motywów fabularnych (a więc podział na sześć części) i opracował je w 35 obrazach scenicznych. Przebieg zdarzeń jest oczywiście wszystkim znany, wiadomo, co będzie dalej i jak się ta opowieść skończy, ale znany jest tylko ogólny zarys ewangelicznej opowieści o niezwykłym wydarzeniu, pozbawiony wielu narracyjnych realiów i epizodów, motywacji psychologicznych, które mogłyby przybliżyć opis wydarzenia i głębiej wciągnąć wyobraźnię słuchaczy w niezwykły tok owej narracji, przez uzupełnienie jej właśnie o zwykłe, ludzkie spostrzeżenia, wyjaśnienia, komentarze.

Od dawna rozwijały się w Europie takie nielegalne tzn. apokryficzne interpretacje Pisma św. Kościół był przeciw nim, ale potrzeby odbiorców i rozwijającej się społecznej kultury religijnej były silniejsze niż zakazy i represje. Chrystus był Bogiem, a więc potrzebna była teologiczna interpretacja zdarzeń, ale był też człowiekiem, konieczna więc była i zwyczajna, ludzka interpretacja epizodów życia mieszcząca się w porównywalnych, zrozumiałych kategoriach.

Mikołaj z Wilkowiecka nie był tu więc nowatorem, kiedy pisząc swój dramat na święta wielkanocne, wyposażał go w rozliczne epizody zaskakujące i zabawne, bo taka była tradycja dawnych misteriów, a pamiętał też, że pisze dla publiczności raczej konserwatywnej wobec spraw, jakie działy się na polskim Parnasie, reprezentującej średnie i niższe kręgi kultury. Zakonnik znał tę publiczność i napisał dla niej sztukę nasyconą odpustowym klimatem harmonijnie łączącym sacra i profana, naiwne wzruszenia i zwykły śmiech towarzyszący dobrej zabawie.

Skąd brał pomysły do owych uzupełnień? Głównie z europejskiej tradycji opowieści apokryficznych, a wy-

bierał trafnie. Z pewnością podobał się dawnym odbiorcom — jak i dzisiejszym — ów fragment z części czwartej, gdy Chrystus szuka posłańca, który powiadomiłby Marię o Zmartwychwstaniu, ale nie decyduje się na powierzenie tego zadania kolejnym zgłaszającym się kandydatom, dyskwalifikuje więc Adama, praojca z raju, bo przywykł włóczyć się po gajach i zabawiać „jabłkami, cytrynami i figurami" (co lud odpustowy potrafił po swojemu zinterpretować!), później Abla, bo ma starą „zatarżkę" z Kainem i gdyby go spotkał, oczywiście wdałby się w „mataninę". Nie pójdzie Noe, który — jak mu to w folklorze do dziś pamiętają — lubił sobie podpijać, ale też i nie Jan Chrzciciel, bardzo szlachetny, tylko nie przystoi posyłać do Matki człowieka tak „kosmatego", w „wielbłądowej siermiędze", nie pójdzie i łotr (ten z prawej),

bo połamano mu nogi (posłaniec o kulach?). Liczy się dobra wola kandydatów, ale wybrane zostało rozwiązanie optymalne, leci posłaniec najszybszy — anioł.

Mógł Mikołaj z Wilkowiecka przeczytać tę historyjkę w kazaniach włoskiego teologa Gabriela Barelety. Wydano je w XVI wieku, kiedy nasz paulin przebywał we Włoszech, ale nie sposób poustalać, co skąd wziął, były to bowiem motywy wędrowne, stare i wspólne dla Europy.

Budując swój tekst Mikołaj z Wilkowiecka postępował dość podobnie jak anonimowi twórcy folkloru. Związany jest z zastanym już i przyjętym systemem kultury, zna tradycję, repertuar wartości i tekstów charakterystycznych dla tego systemu, uczestniczy w jego podtrzymywaniu i przekazywaniu. Swobodnie więc — według własnego uznania, ale licząc się i z opinią środowiska — dobiera z tego repertuaru,co mu potrzebne do ułożenia własnej wypowiedzi, nowej, ale niesprzecznej z tradycją. I podobnie jak twórca ludowy musiał — aby przyjęli go odbiorcy — ułożyć swoją wypowiedź w takim języku,

który jest im znany, jest ich językiem. Twórca ludowy układa swój tekst po prostu gwarą lokalną. Mikołaj z Wilkowiecka ułożył dramat w języku „połeczności odpustowej", a więc w języku złożonym, ale autentycznym języku sytuacji odpustowej, na przemian biblijnym i ulicznym. Zamknął w jeden tekst psychologiczne doświadczenie odpustowego tłumu krążącego między świątynią (gdzie rozbrzmiewał język liturgii) a odpustową okolicą kościelnych murów, pod którymi odbywały się dialogi handlowe, sceny obyczajowe, a także nieobyczajne.

*

„Historyja" jest tak dobrze napisana i przemyślana jako scenariusz widowiska teatralnego i tak fachowo wyposażona w uwagi inscenizacyjne, reżyserskie, że od wielu dziesięcioleci powtarza się podejrzliwe pytanie: napisał? czy tylko zredagował stary, nie zachowany do dziś średniowieczny przekaz polskiego misterium? Pytanie jest istotne. Przecież gdyby ten j e d y n y egzemplarz tekstu Mikołaja z Wilkowiecka nie ocalał, musielibyśmy dzieje polskich misteriów przesunąć na później. Czy sprawność formuł wypowiedzi, dialogów, rozwiązań sytuacyjnych,

bogactwo językowych i obyczajowych realiów polskich to sprawa talentu pisarza, czy utartej już tradycji polskiego teatru misteryjnego?

Trudno to rozstrzygnąć. Z pewnością można odczytać z tekstu jakąś istniejącą już kulturę teatralną. Spójrzmy np. na sytuację czysto organizacyjną: jak rozpocząć spektakl, który przecież odbywa się nie w zamkniętej sali teatralnej, lecz wśród ruchliwego i hałaśliwego tłumu. Nie można przygaszać świateł, nie ma gongu jako sygnału otwarcia spektaklu. Nasz autor radzi reżyserom, by „dla uspokojenia ludzi" zaintonować „Przez Twe święte Zmartwychwstanie", pieśń oczywiście zostanie przez tłum podjęta i stworzy kontakt między aktorami a spektatorami. Ale dodaje, by zaśpiewać „raz tylko", jakby wiedział już z praktyki, że wystarczy to dla uspokojenia tłumu. I zaraz ma wyjść aktor, który nazwał się Prologiem. Była to istotna rola w dawnym teatrze popularnym. Przypominał trochę wykonawców ulicznych pieśni epickich i nowiniarskich, którzy w pierwszej zwrotce tekstu zapowiadali treść całej pieśni. Tak i nasz Prologus najpierw zapowiada, o czym będzie ta sztuka. Był to więc trochę uliczny śpiewak, a trochę — jeśli tak można powiedzieć — substytut afisza teatralnego. Nie mówi co prawda, jaka będzie obsada i czyja reżyseria, ale kogo to obchodziło! Podawał natomiast króciutkie streszczenia kolejnych części sztuki i kończył upominaniem o ciszę.

Czy wymyślił to wszystko nasz autor, czy podpatrzył gdzieś?

Myślę, że skorzystał tu już i z polskiej tradycji teatralnej. W niczym to jednak nie obniża wartości autorskiej roboty Mikołaja z Wilkowiecka, jeśli będziemy pamiętać o podobieństwie jego dzieła i jego warsztatu autorskiego do warsztatu twórcy ludowego. Zbudował tak dobrą wersję własną z motywów tradycji, że ostała się jako wzór, ale tylko w z ó r, a nie tekst kanoniczny, niezmienny jak np. „Odprawa posłów greckich". Dlatego późniejsze przekazy „Historyi" to zmieniane, nawet bardzo zmieniane, nowe wersje scenariuszowe starego wzoru. Tak było do końca XVIII wieku.

I tak jest w wieku XX, kiedy „Historyja" wróciła na sceny polskie i chyba już pozostanie, jako polska pozycja repertuarowa o najstarszej i równocześnie najbogatszej historii scenicznej.

*

W XX wieku dwie inscenizacje stały się wydarzeniami teatralnymi. W roku 1923 w teatrze „Reduta" ukazał się tryptyk sceniczny Leona Schillera „Historia o Męce Najświętszej i chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim", jego część środkowa oparta była na tekście Mikołaja z Wilkowiecka. Spektakl szedł dobrze w Warszawie i w czasie objazdu po całym niemal kraju. W roku 1961 w Teatrze Nowym w Łodzi pojawiła się „Historyja" w interpretacji teatralnej Kazimierza Dejmka, stanowi ona główny przedmiot spektaklu, ale bogato intermediowany innymi tekstami ze starego teatru polskiego.

Obie te interpretacje nie są wierne oryginałowi misterium w sensie dosłownym, czyli literackim, ale są wierne naszej tradycji teatralnej, bo właśnie w tradycji XVII wieku — jak już wspomniałem — ustalił się ten twórczy, swobodny sposób korzystania z wzoru. Obie wersje dwudziestowieczne nawiązały do tej autentycznej konwencji naszego dawnego teatru, ale obie są i wobec siebie różne. Wydobywają oczywiście to, co jest walorem: prymitywną rzeźbę postaci, patynę języka, hieratyczność scen, ale u Schillera dominuje styl serio, liryczna więź spektaklu, Dejmek zaś — chyba bliższy intencji wzoru — wydobył jego swoiste złożenia wewnętrzne, jego dwujęzyczność, jego naturalny klimat odpustowy. Widać to i w zmianach wprowadzonych do scenariusza, w skreśleniach i dodatkach — pochodzą one z dramaturgii siedemnastowiecznej, kiedy to „Historyja" przeżywa zapewne swój najlepszy okres życia w teatrze — ale też w sposobie gry i mówienia tekstu, w kompozycji spektaklu. Myślę, że Kazimierz Dejmek znalazł szczególnie trafny sposób na wydobycie żywych walorów starego spektaklu poprzez zastosowanie techniki, którą można by nazwać grą z dystansu, ale nie jest to dystans brechtowski, lecz

właśnie niepowtarzalny dystans dejmkowski w tej sztuce. Nie jest to dystans wobec budowanej na scenie fikcji ani tworzonej postaci, lecz dystans nowego reżysera wobec starego reżysera, to znaczy odczucia tego typu, jakich doznaje się wobec dzieła sztuki prymitywnej, które fascynuje, dziwi, wzrusza, ale we wzruszeniu jest trochę śmiechu.

Reżyser w tym spektaklu jest jak Chrystus w inscenizacji Leona Schillera, fizycznie nieobecny na scenie, ale duch jego dominuje nad całością. Nowy reżyser buduje swoje widowisko, ale pokazuje na scenie warsztat starego reżysera. Zanim więc aktor powie swoją kwestię, tak jak ją wymodelował intonacyjnie, sytuacyjnie etc. Kazimierz Dejmek, przedtem powie widowni, jak kazał mu się zachować w tym miejscu Mikołaj z Wilkowiecka. A więc gra w „rękawiczkach"!

Oglądamy więc we współczesnym spektaklu autentyczne zarysy starego warsztatu reżyserskiego, jakby na zasadzie teatralnego collage'u.

*

Piętnaście lat żyje już wersja Dejmka wystawiana z pewnymi zmianami w kraju (warszawski Teatr Narodowy — 1962, gdański Teatr Wybrzeże — 1963, wrocławski Teatr Polski — 1963) i za granicą (spektakle wyjazdowe: Moskwa, Essen, Kolonia, Paryż, Wenecja, Drezno, Berlin, Bratysława, Praga, Londyn, Wiedeń), pojawiła się w repertuarze teatru Thalia w Budapeszcie (1964). Szacowna sztuka w godny sposób wróciła do współczesnego teatru, stała się wydarzeniem w kulturowym trzydziestoleciu.

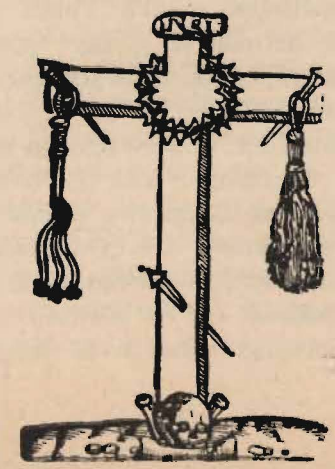
Na scenie Teatru im. J. Słowackiego znalazła się znowu... w sytuacji konfrontacyjnej. Tu bowiem w r. 1884 wprowadzono na scenę „Odprawę posłów greckich" (potem w r. 1900 ponownie). Ale „Odprawa" nie stała się wydarzeniem teatralnym jak dotąd, choć jej inscenizacje na zamku w Trembowli czy na Wawelu miały swoje niepowtarzalne walory, grywana była jednak głównie na

scenach gimnazjalnych od XIX wieku (jest tzw. żelazną pozycją w lekturach szkolnych).

Myślę, że Mikołaj z Wilkowiecka lepiej rozumiał teatr, a jego sztuka głębiej osadzona jest w kulturze narodowej, bo po prostu wyrosła z autentycznej kultury popularnej, gdzie pamięć wartości i symboli jest trwalsza i gdzie niełatwo dostać się tym, co potrząsają „nowości kwiatem". Zakonnik częstochowski dość kunsztownie zbudował swój dramat, jest to potrójna — jakoby emblematyczna — kompozycja: czytanie Pisma św. — obraz sceniczny — śpiew. Mogło to się podobać w epoce, która nadchodziła, w baroku. Ale nie tu kryły się trwałe wartości tekstu, lecz w jego humanistycznej i ludowej jedności przeciwieństw, wzniosłości i śmieszności, szlachetności i grzechu, czy w jedności losu człowieka i Boga, człowieka i natury.

Święto Zmartwychwstania pojmowane jest zgodnie z tradycją folkloru i zgodnie z tradycją Kościoła jako święto zwycięstwa życia nad śmiercią, wiosennej radości. Nie przeoczmy faktu, że jest to spektakl wiosenny, że taką spójną interpretację swego dzieła, jako sztuki o świętej odnowie czasu, jedności przemijania i trwania, daje sam Mikołaj z Wilkowiecka. Na święto Zmartwychwstania:

Drzewa swoimi pączkami,
listkami i też kwiatkami,
Które wypuszczają z siebie
na każdy rok o tej dobie (...)
Też po sobie pokazują,
iż się stąd nieco radują.



Julian Lewański
Sceniczne dzieje „Historyi"

Podtrzymujemy brzmienie karty tytułowej naszego misterium i nobilitujemy Mikołaja z Wilkowiecka na pierwszego twórczego 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 sztukę można 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 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 komicznych 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 targo-

wego. 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 po prostu 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 sa-

kralnego 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 argumentacji i jest na tyle 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, 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 piekieł" 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 „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, przybrało wielki aparat muzyki, świateł, śpiewów. Tworzył 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 nastrojami widza masowego, pomija teatry dworskie i szkolne, jako instytucje zamknięte, przewidziane dla widzów wybranych. Opracowanie „Wielkanocy", podobnie jak i wydanej drukiem „Pastorałki" było jeszcze jednym doświadczeniem artystycznym prowadzącym Schillera do najambitniejszego zamierzenia jego życia, do kontynuowania 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 ukazywania 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 naj-

dalszy 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 prawie 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 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 misterów specjalnymi zapowiedziami Prologa i obrokiem duchowym po każdym z nich. Są to po prostu małe komedie grane poza

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.

sztuką główną, a funkcję techniczną takich wstawek dobrze rozumiał już Mikołaj z Wilkowiecka —

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, 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, jak 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 spektaktu *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 — pokazując po prostu starą sztukę teatralną.

[Teatr Narodowy, 1966]

OD REŻYSERA

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 z wyjątkiem dwóch; inne skreślenia mają charakter „śródtekstowy".

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 i Jandras" wykorzystano teksty:

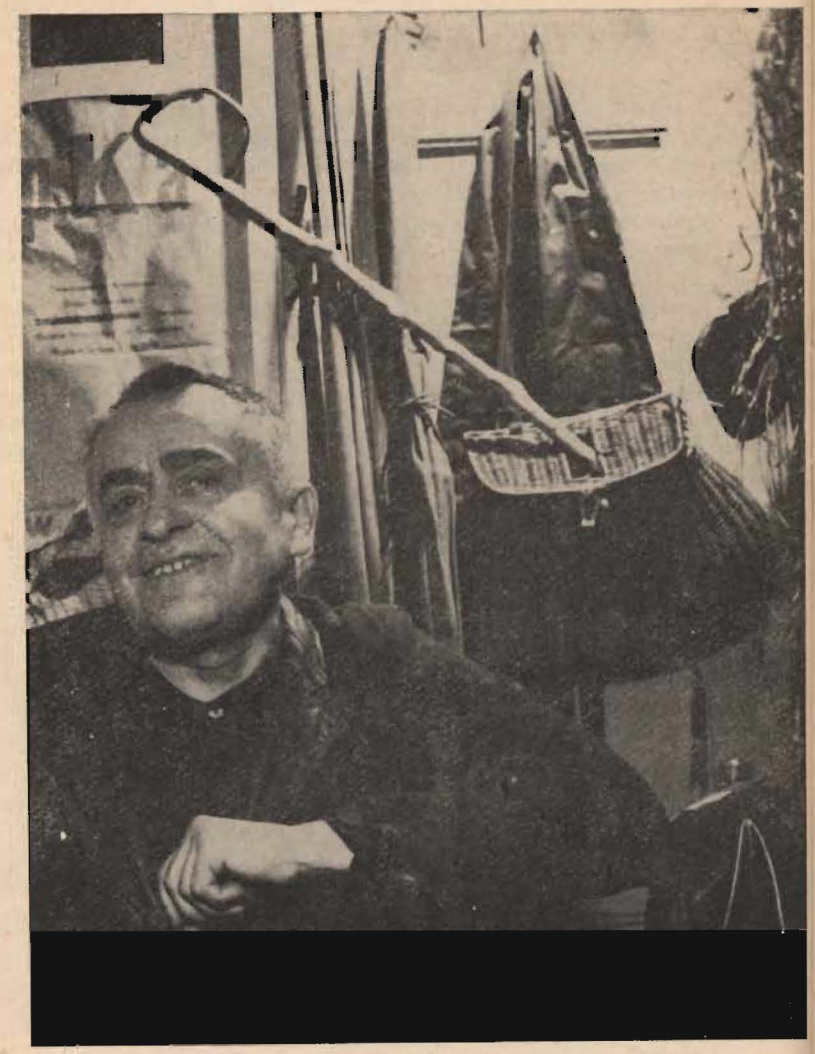
„O ojcu i synie szewcu",
„Szkolna mizeria",
„Wdowiec z Usarzem Niebieskim" intermedium z „Andromedy królewny murzyńskiej",
„Gretka, Urban, Orczykoś" Władysławiusza.

Do intermedium „Pan, Chłop i Wdowiec" wykorzystano teksty:
„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 reżysera, łączącymi różne sytuacje. Teksty te, w przeważającej większości są „montażem" zdań różnych autorów dawnych i tekstów anonimowych w nowym a przystosowanym do potrzeb widowiska układzie treściowym.

Melodie i teksty pieśni wielkanocnych oraz pieśni o Marii Magdalenie zaczerpnąłem ze śpiewnika Ks. M. Mioduszewskiego.

KAZIMIERZ DEJMEK



Andrzej Stopka

Kazimierz Wyka

ANDRZEJ STOPKA

Andrzej Stopka był już dojrzałym artystą oraz w pełni ukształtowaną osobowością, kiedy — przekroczywszy czterdziestkę — począł w roku 1946 uprawiać scenografię. Pierwsze jego prace scenograficzno-inscenizacyjne oglądaliśmy podówczas na deskach Teatru Starego w Krakowie i odtąd — Stopka to scenograf i wychowawca swoich następców.

Dwojako można określić, czym jest osobowość wybitnego artysty. Na pewno ją kształtują środowisko i tzw. wpływy, ponieważ nikt nie tworzy w próżni, każdy twórca działa w odniesieniu. Scenografię Stopki tworzył artysta, którego osobowość twórcza została ukształtowana w promieniowaniu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przez takich mistrzów jak Józef Mehoffer, Karol Frycz czy Kazimierz Sichulski. Ten ostatni w dziedzinie przenikliwej i raczej dobrotliwej znajomości typu i charakteru ludzkiego, znajomości wypowiadanej kreską karykaturzysty.

„Jest Stopka spadkobiercą, ogniwem tradycji, ale nie jest tradycjonalistą — nie są to bowiem pojęcia jednoznaczne" (I. Witz). W każdej osobowości istnieje rdzeń jej przyrodzony, na tym rdzeniu odkładają się wpływy. Na osobowość Stopki oprócz darów dziedzictwa artystycznego złożyły się dary jego własnej indywidualności i osobistego pochodzenia. Na tym one polegają, że Stopka to przerzucone na wiek XX dalsze wcielenie „Krakowiaków i górali" Wojciecha Bogusławskiego.

Akcja tej uroczej i pamiętnej śpiewogry narodowej rozgrywa się w młynie, po dzień dzisiejszy on przetrwał, w Mogile pod Krakowem. Zakładam, że chociaż urodzony z prawowitego ojca i legalnej matki — Jędruś Stopka przez dziwożonę-góralicę, idącą zlegnąć w obce strony, został podrzucony. Podrzucony został pod drewniane, zamaszyste, wodą pluskające i mokro-zielonym porostem obetkane koło młyńskie.

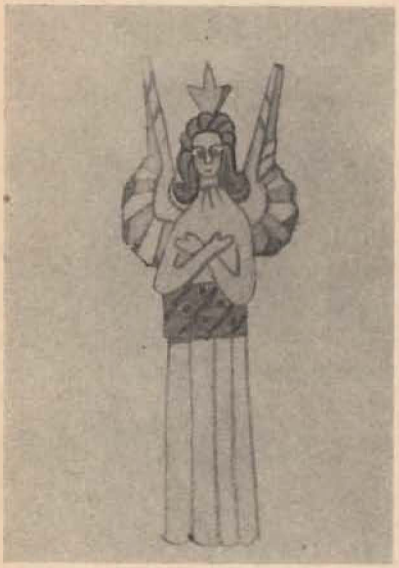
Pół górala, pół krakowiaka, a raczej obywatela ściślejszej krzeszowickiej ojczyzny. Jędrusia i mojej ojczyzny. Po ojcu w krwi tego dziwożonnego podrzutka pozostała góralszczyzna, bajęda, ciesielska rzetelność, dłonie czarne od żywicy. I śleboda — bez ślebody dla górala nie ma życia. Jak na połoninie, już w „Karpackich Góralach" tak każe śpiewać Józef Korzeniowski. Zaś Michał Bałucki inaczej „Góralu, czy ci nie żal odchodzić od stron ojczystych".

Jeżeli w Krakowskie — to nie żal — odpowiada dziwożonny. Po matce tej rzeczywistej, z Krzeszowic, wziął Andrzej Stopka ciepły, dobry, mało frasobliwy urok przykrakowskiej ziemi. Wygrzanej przez słońca i pogody, wychylonej ku południu, pełnej sadów i leśmianowskich gąszczy, ziemi co poprzez siwe wikliny spoziera chętnie w srebrny obrzeżek Tatr na dalekim horyzoncie.

Podrzucając pod młyńskie koło nie przeczuwała ta ze swojej wsi wyświecona, co z Jędrusia wyrośnie. Wyrósł osobnik nieduży, ale krzepki. Tęgi rybak. Swoją krzepę na scenie narodowej w okresie Polski Ludowej ujawnił w zwarciu z takimi tej sceny mocarnymi jak Wyspiański, Fredro, Żeromski, Mickiewicz. Z takimi mistrzami pradawnego kunsztu teatralnego jak Mikołaj z Wilkowiecka czy Mikołaj Rej. Z takimi gośćmi na deskach polskiej sceny jak Szekspir, Musset, Gogol, Brecht, Czechow. Z nikim nie przegrał, chociaż zwycięstwa Stopki nie zawsze były jednakowo wysokie, na tabeli wyników różnie je sędziowie zapisywali.

Dzięki czemu wygrywał? W paru zdaniach trudno to powiedzieć. Na rzemiosło scenograficzne Stopki składa się jego niezawodne oko malarskie, oko kolorysty. Jest on wybitnym malarzem na płótnie, nie tylko na scenie. Dalej — nie każdego scenografa wyróżniająca czujna pokora wobec każdego tekstu dramatycznego, wobec jego ducha i wewnętrznej poetyczności. Z kolei nieomylne odczucie stylów i miłość do znaczącego, wymownego rekwizytu. To co Norwid nazwał: — „w pięty poruszeniu, w korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała".

Wreszcie, a raczej na miejscu pierwszym — niezawodna umiejętność przetworzenia elementu ludowego i tradycyjnego na walor dzisiejszy. Przetworzenia na to, co widz teatralny odbierze pod każdą szerokością geograficzną. Taka suma, na składniki w

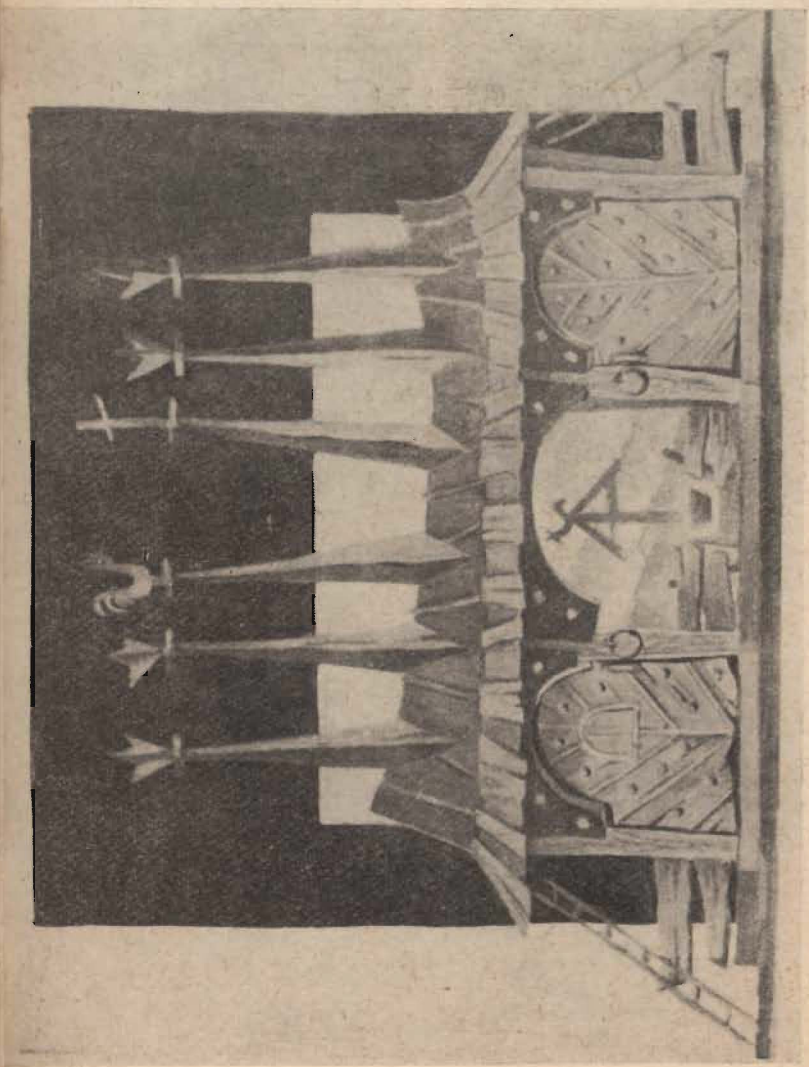


zadaniach moich rozkładana, to Stopki teatralność. Po prostu — wyrafinowana teatralność. Współpracując z Kazimierzem Dejmkiem osiągnął w niej Stopka swój łańcuch szczytowy. Uwieńczył go przedziwną, angelogiczną i prostaczą, niebiańską i zaduszkową scenografią „Dziadów" Dejmkowych.

Teatr Dejmka wiele po świecie podróżował wożąc staropolskie wskrzeszenie polskiego teatru. W Reja „Żywocie Józefa" pojawiają się dzieciątka przebrane za jagnięta. Moskwa, Paryż, Wiedeń, Wenecja, Kopenhaga, Essen, Drezno — gdziekolwiek ów zespół się znalazł, witano je oklaskami.

Były to oklaski przeznaczone dla humoru i dla wszechdostępnej teatralności. Więcej — były one przeznaczone dla rdzennej polskości mistrza Andrzeja Stopki. Mistrza, to znaczy dobrego majstra.

[„Magazyn Kulturalny" 4 (8) 1973, 1 (9) 1974 Kraków]



S W ✠ T O N ✠ S

W repertuarze:

Juliusz Słowacki

„LILLA WENEDA"

UKŁAD TEKSTU I REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

•

Stanisława Przybyszewska

„SPRAWA DANTONA"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
JERZY KRASOWSKI

•

William Szekspir

„OPOWIEŚĆ ZIMOWA"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

•

Henryk Ibsen

„PEER GYNT"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
KRYSTYNA SKUSZANKA

Stefan Żeromski

„SUŁKOWSKI"

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:
JERZY ZEGALSKI

•

Jarosław Marek Rymkiewicz

„UŁANI"

REŻYSERIA:
JERZY KRASOWSKI

•

Witold Gombrowicz

„ŚLUB"

REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA

•

Mikołaj z Wilkowiecka

HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

OPRACOWANIE DRAMATURGICZNE I REŻYSERIA:
KAZIMIERZ DEJMEK

Z-CA DYR. D/S ADMIN.-EKONOM. MGR ZDZISŁAW BIELAWSKI
Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH INŻ. ZBIGNIEW JAWORSKI
Z-CA KIEROWNIKA TECHNICZNEGO
ALEKSANDER MROWIEC
KIEROWNICY PRACOWNI:
SCENOTECHNICZNEJ
ROMAN FENIUK
ELEKTRYCZNEJ
EUGENIUSZ WIECHEĆ
ELEKTRO-AKUSTYCZNEJ I REALIZACJA AKUSTYCZNA
ZBIGNIEW JANIK
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
BRONISŁAWA KOREJBO
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
JÓZEF ŁAPAJ
PERUKARSKIEJ
TADEUSZ DOMICZEK
REALIZACJA ŚWIATŁA
JANUSZ ZIELONKA
BRYGADIER SCENY
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Przy palarni na I piętrze
czynny w przerwach bar kawowy
prowadzony przez kawiarnię
„Stare Mury"

REDAKTOR: HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE: JOLANTA ŚWIĘTEK

W programie zamieszczono reprodukcje fragmentów ołtarza krakowskiego Wita Stwosza, grafikę staropolską z w. XV—XVIII i projekty scenografii i kostiumów Andrzeja Stopki.

BEZPŁATNE

Cena zł 8.—

Drukarnia Narodowa Zakład Nr 6, Kraków, ul. Orzeszkowej 7
Zam. 1237/76 — Nakład 7.022 — P-13/1282

DW. 2262/74. 40 000. S-68/10425