



## O MISTERIACH

Nie wytworzyły misteria typów ani głębokich charakterów, nie umiano się włąbić w stany duchowe bohaterów, nie zobrazowano nawet ich sumień i wewnętrznych wątpliwości. Wodząc po scenie postaci o boskich i świętych przymiotach nie umiano oddać wielkości takich cech — jakże zobrazować nieskończoność? Tematyka misteriów była zrazu religijna, a potem już tylko z pozoru religijna. Nie wystarczało samo naoczne przedstawianie opowieści ewangelicznej, znanej z kazań i nabożnych pieśni. Insce nizatorzy misteriów coraz to poszerzają komiczne wstawki, wprowadzają całe sceny świeckiej treści, wreszcie między częściami misterium odgrywa się kompletne małe komedyjki o specjalnym charakterze, mianowicie intermedia. Wyzwalała się w misteriach prawdziwa pobożność, formowało je życie codzienne i najprostsze doświadczenia praktyki handlu, życia rodzinnego, proste, niemal ludowe pojmowanie moralności i sprawiedliwości. Walor społeczny tych nieskładnych, płynących po sobie bez porządku scen i obrazków z zapleczem mistyki psalmów i tajemniczej w oczach ówczesnego widza liturgii — przemieszane razem wymykały się regułom tworzenia, ignorowały arystotelesowską poetykę dramatu. W tej pozornej nieskładności kompozycyjnej misteriów mieszczą się całe pokłady dorobku artystycznego paru wieków. W Polsce zachowało się około 50 tekstów misteryjnych datowanych przeważnie na wiek XVII. Przypuszczamy jednak, że podobnie jak na Zachodzie grywano u nas w wieku XV, ba, nawet w XIV szuki o tym charakterze.

Julian Lewański:

Misterium Mikołaja z Wilkowiecka.

Irena Sławińska

### DRAMAT STAROPOLSKI NA WSPÓLCZESNEJ SCENIE

Podnoszą się nieraz narzekania na ubóstwo polskiej dramaturgii, a tym samym na niedostatki repertuaru teatralnego. Jak wiadomo, teatry dziewiętnastowieczne żywiły się głównie komedią i operetką francuską. Czy istotnie z braku polskich tekstów teatralnych? Oczywiście — nie. Istniały przecież wspaniałe zespoły dramatów, z różnych powodów trzymane z dala od sceny. Z różnych powodów: albo na skutek zakazów wrogiej cenzury, którą przerażał nasz wielki dramat romantyczny, albo też dla naszej lekkomyślności, zaniedbań czy niewiedzy. Zaniedbania i uprzedzenia sprawiły, że dopiero w końcu XIX wieku zaczęto odkrywać na dobre świetne bogactwo dramatu staropolskiego. Pierwsze sygnały idą od zbieraczy i miłośników „starożytności ojczystych“: Juszyńskiego, Wójcickiego, Windakiewicza, Brücknera. „Biblioteka Pisarzy Polskich“ zaczyna publikować pierwsze teksty.

Daleka stąd jeszcze droga do myśli o wprowadzeniu dawnych misterii na scenę współczesną. Kielki tej myśli pojawiają się już w dyskusji o przyszłym kształcie i repertuarze teatru ludowego. Uczestnicy tej dyskusji (a biorą w niej udział pisarze tacy jak Rydel, Zapolska, Konopnicka) wskazują na dawne misteria, obecne wciąż jeszcze w szopce krakowskiej. Istotnie mnożą się próby włączenia tych zrębów w jej artystycznie przepracowany kształt. Próbę taką podejmuje Stanisław Estreicher w 1904 r.; w pewnym stopniu korzysta z nich i Rydel w „Betlejem Polskim“; w 1910 r. pojawia się misterium ludowe „Boże Narodzenie“, „z pastorałek przeważnie czerpanych z rękopisów od 1695 do 1845“. Sporadycznie dramaty staropolski trafia i na scenę zawodową: m. in. „Castus Joseph“ w 1914 r. w Krakowie.

Uroki i potencję dramaturgii staropolskiej, jej ożywcza siłę, odkrywa dla teatru współczesnego dopiero Leon

Schiller. Już w 1917 roku powstaje opracowanie inscenizatorskie „Godów weselnych“, zaś w dwa lata potem „Szopka staropolska“, grana w styczniu 1919 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Określa ją Schiller jako „misterium o cudownym Narodzeniu Pańskim krotofilnymi intermediami przeplatane“. Powstałe w następnych latach „Pastorałka“ (1922) i „Wielkanoc — Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim“ (1923) określone zostaną jako misteria ludowe. Niejednokrotnie miał jeszcze sięgać Schiller do motywów i tekstów staropolskich, żadna jednak z późniejszych realizacji („Widowisko rybałtowskie“ 1932, czy „Kulig“ 1929) nie przyćmiła chwały i sławy „Pastorałki“, utrzymującej się w repertuarze do dziś. W czym jej urok i siła sceniczna? W barwności widowiska? Bogactwie muzyki i pieśni? W radosnej aurze całości? W koncepcji koledniczej zabawy?

Oba misteria ludowe Schillera to zarazem i odrabianie zaległości, i etap walki o wielki repertuar narodowy. Wiemy, że Schiller czuł się spadkobiercą marzeń Wyspiańskiego o teatrze ogromnym. Legat ten podjął wspólnie z Osterwą, stąd ich współpraca w Reducie.

Do programu tego miał dołączyć także po latach i Kazimierz Dejmek, podejmując wkrótce po śmierci Schillera, w 1958 r., inscenizację Rejowego „Żywota Józefa“ w Łodzi. Tam też, w Teatrze Nowym, ukazała się po raz pierwszy „Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim“ w znakomitej oprawie scenograficznej Andrzeja Stopki (1961). Obie inscenizacje zobaczyła wkrótce Warszawa: „Historyję“ Teatr Narodowy grał 250 razy! Już ta liczba mówi o autentycznym entuzjazmie widzów, wielokrotnie wracających na spektakl. Nie brakło co prawda kontrowersji, protestów przeciwko zupełnej laicyzacji tekstów misteryjnych, komediowej interpretacji Chrystusa przez Siemiona jak też przeciw wprowadzeniu bardzo wulgarnych, wyraźnie obscenicznych intermedii. Sam Dejmek miał w kilkanaście lat później su-

rowo ocenić takie właśnie poczynania. Jego ostatnie prace inscenizatorskie („Gra o Herodzie“ 1974, „Gra o Męce i Zmartwychwstaniu“ 1981) przywołują teatr liturgiczny we właściwej mu przestrzeni sakralnej — świątyni, zachowując w pełni tego dramatu charakter sakralny.

Misterium staropolskie okazało się nie tylko wzbogaceniem teatru, ale i dziełem sztuki, bliskim wrażliwości współczesnej. Świadczy o tym zarówno ilość spektakli, wznowień, realizacji inspirowanych przez Dejmka i od nich niezależnych, jak i triumfalny pochód przez inne kraje: Czechosłowację, Węgry, NRD, RFN, Italię. Wszędzie poddawano się ich czarowi.

Teatr misteryjny ze względu na swój symboliczny i znakowy charakter domaga się symbolicznej inscenizacji. Nie znosi naturalizmu. Dlatego też znakomitym aktorem staje się tu rzeźba, świętek, kukielka. Od dawna takie figurki spełniały i spełniają funkcje sakralne. Nie boi się takiej konwencji żadna autentyczna, a więc zakorzeniona w tradycji, kultura narodowa.

Henryk Jurkowski

### MISTERIUM NA SCENIE LALKOWEJ

O lalce jako aktorze wiemy już niemal wszystko. Znamy jej skłonność do deformowania obrazu człowieka i do przywoływania postaci abstrakcyjnych. Znamy upodobanie do naturalizmu — zarówno ludowego, naiwnego, jak i artystycznego, przyjętego świadomie jako zasada estetyczna. Znamy jej zdolność do różnego rodzaju stylizacji. Stylizacje lalkowe znacznie bogatsze od aktorskich mają swe źródło nie tylko w intencjach twórczych, lecz w samym materiale, z którego lalka jest zbudowana. Lalka nolens volens korzysta z tworzywa materialnego, które-

go różnorodność w stosunku do człowieczego ciała jest właściwie nieograniczona.

Lalka jako aktor w każdej epoce wciąż na nowo uzasadniała swoją obecność na scenie. Posiadała sobie tylko przypisane funkcje i własną, wierną jej publiczność. Truizm ten nabiera głębszego znaczenia, gdy go uzupełnimy koniecznymi szczegółami. Okazuje się wówczas, że w starożytności lalka sprzymierzyła się z budowniczymi różnego rodzaju automatów, łącząc w sobie pierwiastki rytuału, teatru i mechaniki. W średniowieczu w sposób naturalny zaadaptowała dla siebie scenerię symultaniczną, ponieważ uczestniczyła w jej rozwoju jako, gospodarz kwater szafiastego ołtarza, gotowa w każdej chwili poddać się mechanizacji. Komedii dell arte przedłużyła życie o kilka wieków — niemal do naszych czasów, obdarzając ją bohaterami pełnymi wigoru jak Punch i Judy czy Guignol.

Lalka znalazła sobie miejsce w teatrze dawnej epoki, epokę tę na własny sposób interpretowała. Sprowadzała ją do własnych wymiarów i pozwalała ją oglądać z własnej perspektywy. Na lalkowej scenie ludzie i bogowie baroku znajdowali się w niezwykle dla siebie antyliteryckiej przestrzeni, przywołanej przez plebejskich artystów, weryfikującej wartość każdej konwencji. Podobnie bohaterowie dawnych szopek satyrycznych uzyskiwali nowy wymiar, gubiąc się między złudzeniem afirmacji i rzeczywistą kompromitacją.

Lalka jako aktor przez wiele stuleci zachowywała przymierze z misterium. Począwszy od wieku XV aż po wiek XVIII, a nawet później, lalkarze odgrywali, przetwarzali i modyfikowali tematy misteryjne. Początkowo serio, z nabożeństwem, później w sposób żartobliwy a nawet parodystyczny. Do misterium przywiązani byli nie tyle lalkarze, ile ich plebejska publiczność, która odnajdowała w nim potwierdzenie trwałości porządku świata, ustalonego przed wiekami. Misterium lalkowe było własnością lalkarzy w całej Euro-

pie. Jeśli nawet w wielu krajach nie było tak głośnie, jak u nas, wystawiano je regularnie z okazji świąt Bożego Narodzenia i Wielkiejnocy. Było ono dziedzictwem i jednocześnie sposobem twórczości. Z dawnych sztuk właśnie ono było „dramatem“ ahistorycznym. Jego wydarzenia zgodnie z Ewangelią odbywały się „teraz i zawsze“, „tutaj i wszędzie“. Były więc otwarte na współczesność i jej realia. Anachronizm nie był w nich błędem, lecz koncepcją świata, właściwą wyobraźni twórców ludowych.

W miarę rozwoju „wysokiej sztuki teatru lalek“ przedstawienia misteryjne w ich tradycyjnej formie stosunkowo szybko zdradziły tajniki swej estetycznej urody, odtworzonej teraz niemal bez końca. Lalkarze stanęli przed koniecznością wyboru. Mogli dalej kontynuować tradycyjny kształt przedstawień, co groziło wszakże jego deformacją lub skamienieniem, albo też poszerzyć problematykę misteryjną o tematy i teksty dotychczas nie wystawiane. Ta druga możliwość zapewniała co najmniej twórczy charakter działań.

Nie była ona dotąd szeroko wykorzystywana. Na Zachodzie tylko w Anglii wprowadzono do repertuaru moralitet Bunyana „Pielgrzymka“, u nas podjęto zaledwie kilka prób, wystawiając m. in. „Wizerunek śmierci prześwietego Jana Chrzciciela“ Jakuba Gawatowica oraz „Tryptyk staropolski“, zawierający: „Judytę i Holofernesa“, „Syna marnotrawnego“ i „Ścięcie panny Doroty“. W naszym wypadku nie chodzi tylko o związki teatru lalek z dawnym polskim misterium, lecz o powiązania z dawną literaturą, bogatą i różnorodną, zwłaszcza jeśli mamy na uwadze dramat XVII wieku.

Związki te są niezwykle skromne. Zapewne zbyt skromne jak na wartości, które oferuje lalka. Jedyne akto powołany do życia ... stylizowanego, a więc posiadający dar odtwarzania stylu epoki w sposób naturalny i intensywny. Rzecz niebagatelna, jeśli styl epoki przyjmujemy za punkt wyjścia do interpretacji przeszłości, lub nawet wszelkiej interpretacji.

#### O teatrze narodowym

*Cała moja praca nad staropolszczyzną, nad uchwyceniem ducha dawnego polskiego teatru, to coś więcej niż po-  
wzięta sympatia dla ładnych czy miłych staroci. Jestem  
przeświadczony, i coraz się w tym przekonaniu umac-  
niam, że te propozycje estetyczne, które nam odsłania  
teatr dawny, są jedynymi polskimi oryginalnymi, naro-  
dowymi rozwiązaniami dla naszej sztuki scenicznej obok  
twórczości trzech dramaturgów: Mickiewicza, Wyspiań-  
skiego i Witkiewicza.*

Kazimierz Dejmek, Dialog nr 4, 1976.

*Postanowiłem wrócić do propozycji teatralnych zawar-  
tych w poetyce starych tekstów. Z tych propozycji po-  
winno się dziś wyciągnąć wnioski na temat — nie jakim  
był, ale jakim mógłby być, względnie jakim jest ten teatr  
z punktu widzenia współczesności.*

*Czas udowodnić, jak niedaleko odeszliśmy od stropol-  
szczyzny. Twórcami tekstów staropolskich byli w moim  
rozumieniu poeci teatru.*

Kazimierz Dejmek, ibidem.

## AMOR DIVINUS

STAROPOLSKIE  
MISTERIUM

(TRYPTYK)

Opracowanie dramaturgiczne

tekstów z XVI i XVII wieku

Mieczysław Kotlarczyk

Reżyseria — Tomasz Jaworski

Scenografia — Wiesław Jurkowski

Muzyka — Sławomir Czarnecki

Inspicjent — Zofia Janicka-Tałaj

Premiera — 19 II 1982 r.

## MISTERIUM NATIVITATIS

PROLOG

GENESIS

sprawa pierwsza

GWIAZDA

sprawa wtóra

PASTORAŁKA

sprawa trzecia

JASEŁKA

## PERSONY

Prologus — Marian Kłodnicki  
Amor Divinus — Wanda Wilhelm  
Adam — Andrzej Józwicki  
Ewa — Regina Załuska  
Herod — Fred Kosmala  
Rex Kasper — Andrzej Józwicki  
Rex Melchior — Andrzej Łazarski  
Rex Baltazar — Marian Kłodnicki  
Rabin I — Janusz Fifowski  
Rabin II — Zdzisław Rej  
Anioł I — Maria Perkowska  
Anioł II — Małgorzata  
Ejzsmund-Lutomaska  
Dej — Marian Kłodnicki  
Chleburad — Andrzej Józwicki  
Stroiwas — Andrzej Łazarski  
Cedzimleko — Zofia Janicka-Tałaj  
Gryzysyr — Danuta Wojtaszek

## MISTERIUM PASIONIS

sprawa pierwsza  
SANHEDRYN

intermedium  
GLORIA MUNDI

sprawa wtóra  
JUDASZ

## PERSONY

Herold — Marian Kłodnicki  
Archisynagogus — Fred Kosmala  
Kaifasz — Janusz Fifowski  
Annasz — Zdzisław Rej  
Judasz — Andrzej Józwicki  
Rotmistrz — Andrzej Łazarski  
Świat — Zdzisław Rej  
Fortuna — Zdzisław Rej  
Anioł Stróż — Wanda Wilhelm  
Śmierć — Wanda Wilhelm  
Czas — Wanda Wilhelm  
Diabeł I — Zdzisław Rej  
Diabeł II — Janusz Fifowski

## MISTERIUM RESURRECTIONIS

sprawa pierwsza  
TREN

sprawa wtóra  
TRZY MARYJE

sprawa trzecia  
WIELKANOC

epilog  
AMOR DIVINUS

## PERSONY

Herold — Marian Kłodnicki  
Maryja Magdalena — Małgorzata  
Ejzsmund-Lutomaska  
Maryja Jacobi — Maria Perkowska  
Maryja Salome — Danuta Wojtaszek  
Ruben — Marian Kłodnicki  
Anioł I — Zofia Janicka-Tałaj  
Anioł II — Regina Załuska  
Grześnik — Andrzej Józwicki  
Szatan — Zdzisław Rej  
Amor Divinus — Wanda Wilhelm

## O teatrze narodowym

*Teatr współczesny przeżywa epokę, którą sprawiedliwie nazwać można przygotowaniem do Odrodzenia.*

*Odrodzić się znaczyło zawsze: oczyścić się, odnaleźć samego siebie, dotrzeć do źródeł swego istnienia: — stać się wolnym.*

Z listów Leona Schillera  
do Edwarda Gordona Craiga.

*Za defekt przenigdy nie mogą być uważane właściwości ludowej interpretacji scenicznej, jako to: pewna surowość wyrazu, rytmika i melodyka recytacji, zupełnie od miejskiej odmienna, albo też skłonność do upraszczania wszelkiej zawilosci.*

*(...) nie chodzi wcale o „udawanie“ Maryi, Josepha lub Aniołów, lecz o to, jak się te postacie w wyobraźni ludowej załamują, jak wyglądają przepuszczone przez pryzmat uczuciowy ludu, oczywiście epoki minionej.*

Leon Schiller: komentarze reżyserskie,  
w. Pastorałka. Misterium ludowe  
w układzie Leona Schillera.

PAŃSTWOWY TEATR LALKI I AKTORA  
IM. H. CH. ANDERSENA W LUBLINIE  
UL. KLONOWICA 1, TEL. 216-28

Dyrektor i kierownik artystyczny — Tomasz JAWORSKI

Zastępca dyrektora — Tadeusz GŁUSIEC

Sekretarz literacki — Jadwiga LEONKIEWICZ

Kierownik techniczny — Zbigniew OLENDER

Kierownik sceny — Wacław RZETCHOWSKI

Obsługa techniczna sceny — Ryszard DROZD, Stanisław JAWRON, Adam KURUSIEWICZ, Jerzy ŚWITEK

Światło i dźwięk — Zbigniew OLENDER, Andrzej SZTEJMAN

Lalki i dekoracje wykonały pracownice PTLiA w składzie: Regina DANIEL, Liliana HELMAN, Barbara JAROSŁAWSKA, Lucyna KRYŃSKA, Apolonia SIROŃ, Kazimierz KLIMEK, Marian MIKA, Paweł PIETRAŚ, Leszek SZCZYGIEL.

Projekt okładki — Wiesław Jurkowski

Redakcja — Jadwiga Leonkiewicz





# AMOR DIVINUS

ZE ZBIORÓW  
*Macieja Nowaka*