MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA

# HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

TEATR DRAMATYCZNY
Gdynia, ul. Bema 26

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

Wicedyrektor
ZBIGNIEW BATURO

Kierownik Literacki
KRZYSZTOF WÓJCICKI

MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA

HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM.

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

OPRACOWANIE DRAMATURGICZNE:
KAZIMIERZ DEJMEK

REŻYSERIA — ZBIGNIEW BOGDAŃSKI

SCENOGRAFIA — ANDRZEJ STOPKA

REALIZACJA:
ALI BUNSCH — kostiumy
JAN KRZEWICKI — dekoracje

KIEROWNICTWO MUZYCZNE:
JAROSŁAW MĄDROSZKIEWICZ

Pieśni wielkanocne ze śpiewnika
ks. M. M. Mioduszewskiego
w opracowaniu
Witolda Krzemińskiego
i Zdzisława Nowackiego

PREMIERA: MARZEC 1983 R.

*Annasz-Kaifasz — Projekt kostiumu: Andrzej Stopka*

Dzieło sztuki teatru — przedstawienie — jest bodaj najbardziej ulotnym dziełem sztuki. Istnieje dopóty, dopóki trwa wykonanie, dopóki palą się światła na scenie, dopóki widzowie nie opuszczą sali. Potem wszystko się kończy, ginie, umiera, by następnego wieczoru znów ożyć, może zmartwychwstać? Tak, czy inaczej to ciągłe przemijanie niespotykane w żadnej innej dziedzinie sztuki, ulotność, wreszcie owa nieuchwytność teatralnych zjawisk z pewnością kryje w sobie tajemnice istoty teatru.

Jednym z niewielu dokumentów, dowodów na to, że w danym czasie i miejscu powstało przedstawienie — jest program teatralny. Należy on obok afisza, zachowanych egzemplarzy tekstu, projektów scenograficznych, zdjęć, ewentualnie filmów i recenzji do tak zwanych dokumentów dzieła. Wszystkie one służą późniejszym badaniom historycznym, umożliwiają nawet po długim czasie (gdy brak już żywych świadków) rekonstrukcję przedstawienia, której dokonać może badacz tylko na podstawie zachowanych dokumentów. W oparciu o nie, powiedzmy to w końcu otwarcie powstaje historia teatru.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej wydanym w Polsce programom do „Historyi o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" i prześledzić ich zawartość treściową. Stopień jej przydatności do przyszłych badań historycznych — ocenią Państwo sami.

Nie dysponujemy niestety żadnymi dokumentami z XVI wieku poza znakomicie opracowanym przez Mikołaja z Wilkowiecka „egzemplarzem reżyserskim". Nie mamy także kronik premier, ani recenzji, bo nie pisano ich w tamtych czasach, ani programów teatralnych, bo ich nie wydawano, mamy tylko pośrednie świadectwo życia „Historyi" w teatrze: ocalałe z XVI i XVII wieku przeróbki literackie i sceniczne adaptacje, ocalałe lub przynajmniej poświadczone. Dzisiejszy historyk teatru Jan Okoń rejestruje co najmniej 10 takich świadectw życia tekstu w baroku i jeszcze później w oświeceniu.

Można więc mówić o ciągłości tradycji, o ustalonym miejscu „Historyi" w repertuarze dawnego, popularnego teatru Rzeczypospolitej.

Gdyby jednak w wieku XVI istniała praktyka wydawania programów teatralnych — z pewnością znalazłoby się w nich przesłanie pierwszego inscenizatora.

## DO TEGO, KTÓRY BY SPRAWOWAŁ TĘ HISTORIĘ

Ta historia może być sprawowana między świętami Wielkanocy i Wniebowstąpienia, w kościele albo na cmentarzu, po uproszeniu zgody u przełożonych kościołów.

Niechaj się nie przejmuje łaskawy czytelnik, iż się szeroko rozciągnęła i na tak wiele person, bo wszystkich 35. Wszakże gdzie by nie był dostatek tak wiele person, tedy z biskupów, z Piłata, ze trzech stróżów i z aptekarza mogą być ojcowie święci, odprawiwszy trzy części swoje. A z Filemona może być Łotr. I zasię z Ojców świętych mogą być uczniowie Pańscy, odprawiwszy czwartą część swoją. Tedy tym porządkiem odprawi historyją 21 person.

A komu by się też zdało, dla prętszego odprawienia historyjej, może nie czytać Ewanjelijej. Może kto chce opuścić i śpiewanie, ale dobrze by z śpiewanim.

MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA

Nie wydano również programu teatralnego do pierwszej XX wiecznej inscenizacji „Historyi" w warszawskim Teatrze „Rejta" w 1923 r. Było to bowiem przedstawienie z anonimową obsadą aktorską. O scenicznym kształcie tej inscenizacji pisze w dalszej części naszego programu Julian Lewański. Powojenny inscenizator „Historyi", autor opracowania dramaturgicznego tekstu zamieścił w programie swoje uwagi na temat tworzenia tekstu i powstawania przedstawienia, którego premiera odbyła się w Teatrze Nowym w Łodzi 16. XII. 1961 r.

## OD INSCENIZATORA

1. Z tekstu „Historyi" usunięto scenę Jezusa z Marią Panną jedną ze scen trzech Maryj przy grobie, scenę Jezusa z Piotrem oraz cytaty z ewangelii, pozostałe skreślenia mają charakter „śródtekstowy".

2. Uzupełniono tekst „Historyi" dwoma większymi fragmentami z „Dialogus de resurrectione Domini nostri Jesu Christi" tj. sceną lamentów diabelskich, monologiem Piłata i sceną Piłata z Judaszem.

3. Didaskalia autora uzupełniono didaskaliami z wyż. wym. dialogu oraz z „Intermedium pro Dominica Palmarum" z „Utarczki krwawie wojującego Boga" i in.

4. Dodano parę wierszów dla Prologusa z „Intermedium pro Dominica Palmarum" i czterowiersz z „Viatora", a wszędzie tam, gdzie zapowiada on i kończy intermedia, posłużono się tekstami wymienionymi niżej w punktach od 9 do 12 oraz tekstami od inscenizatora.

5. Usunięto postacie Faryzeusza, Marii Panny, Baptysty, Łotra, Piotra, wprowadzono zaś postacie dwóch diabłów (Smółka i Rogalec), którzy wypowiadają część tekstów Lucypera i Cerberusa, oraz postać Ewy, która wypowiada część tekstu Adama, a przy pomocy tekstów z „Kupca" Reja wprowadzono jej spór z Lucyperem i Adamem.

6. Zmieniono na rzecz przystępności języka niektóre wyrazy i zwroty, jak „placis", na „pewnie-s", „niezbędny" na „szkaradny" itp.

7. Podział na sześć części zastąpiono podziałem na trzy części.

8. Wprowadzono intermedia, nieznane oryginałowi, nadając im tytuł utworu Hiacynta Przetockiego i tytuły poszczególnych „Uciech" pochodzą od inscenizatora.

9. Do intermedium „Chłop z Synem i Magister" wykorzystano teksty:

1. „Pater, Magister et Filius"
2. „Komedia o Wawrzku do szkoły i ze szkoły".
3. „Orczykowski, Żona, Student" — Jurkowskiego.
4. „Timon Gardziłuda" — Ks. Pętkowskiego.

10. Do intermedium „Szewc, Szewcowa, Kucharka i Jandras" wykorzystano teksty:

1. „O ojcu i synie szewcu".
2. „Szkolna mizeria".
3. „Wdowiec z Usarzem Niebieskim" intermedium z „Andromedy, królewny murzyńskiej".
4. „Gretka, Urban, Orczykos" — Władysławinsza.

11. Do intermedium „Pan, Chłop, Dziewczyn dwie i Wdowiec" wykorzystano teksty:

1. „Kaśka i Baśka" oraz „Chłop, Pan, Sługa i Żyd" — intermedia z „Dialogus de Nativitate".
2. „Viator".
3. „Utarczka krwawie wojującego Boga".

12. Posłużono się ponadto tekstami Reja, Baryk fragmentami „Lamentów chłopskich", fragmentami z „Biegora", oraz tekstami od inscenizatora, łączącymi różne sytuacje.

13. Melodie i teksty pieśni wielkanocnych oraz pieśń o Marii Magdalenie zaczerpnął inscenizator ze śpiewnika Ks. M. M. Mioduszewskiego. Opracował je z przeznaczeniem na chór chłopięcy prof. Witold Krzemieński.

KAZIMIERZ DEJMEK

*Anioł — Projekt kostiumu: Andrzej Stopka*

W programie do inscenizacji warszawskiej (Teatr Narodowy, premiera 7 IV 1962, insc. i reż. K. Dejmek) znajdujemy interesujący artykuł Juliana Krzyżanowskiego — filologiczny wykład dotyczący historii powstania, poetyki, stylistyki i interpretacji samego tekstu.

## 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: „Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim", której tekst drukowany z tych właśnie czasów pochodzi.

Niezależnie od owego sentymentu, który — jak się okaże — różne przechodzi 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 i 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 warstw 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 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 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. — Gdy zadania wykonać nie mogli i gdy arcykapłani przekupstwem zmierzają 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. 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, 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 „Historyja" 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 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 i słuchowe.

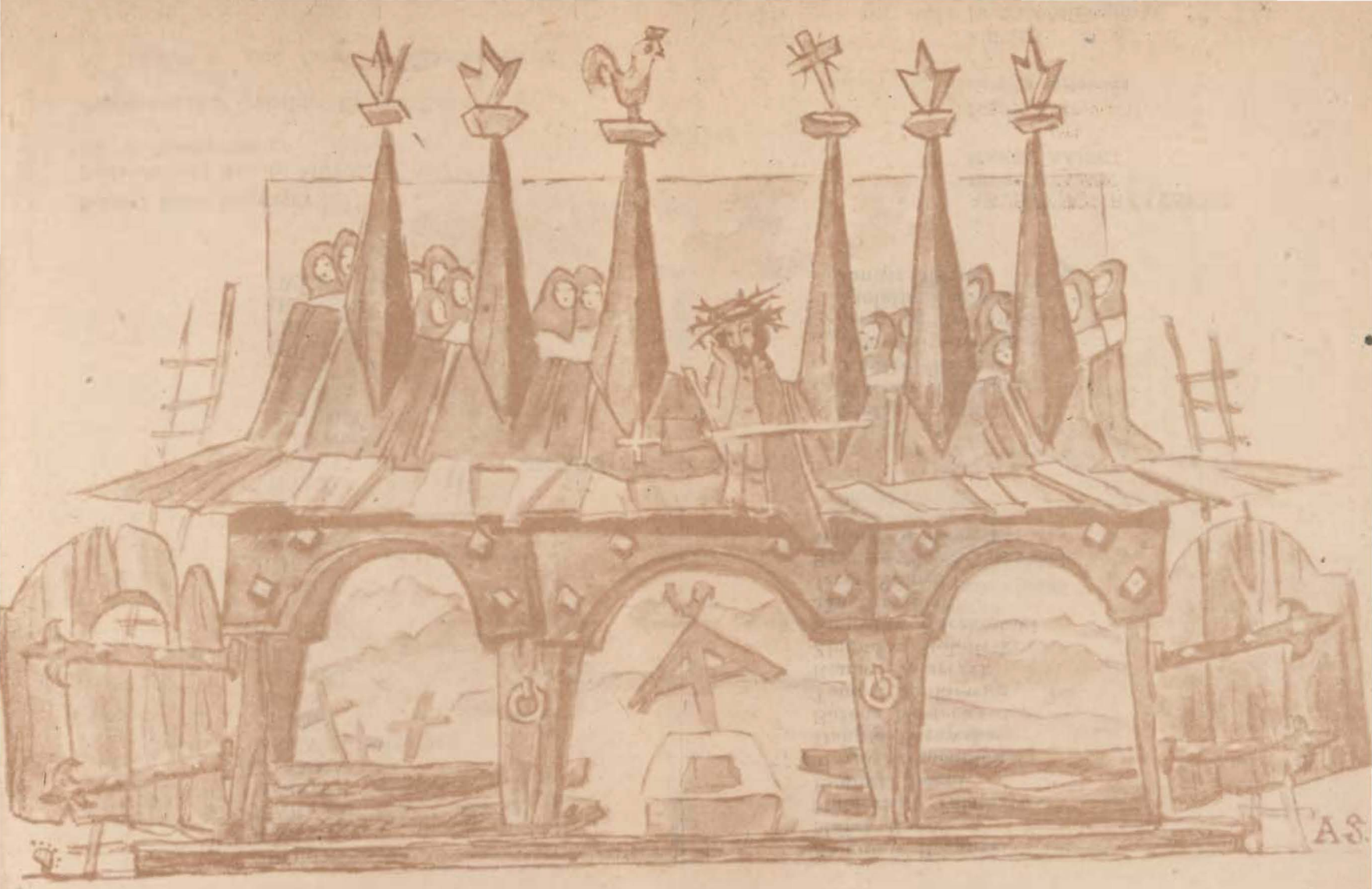
„Dialog Częstochowski" w sposób bardzo wyraźny zaakceptował i to pochodzenie i charakter muzyczny widowiska, zarówno bowiem między „częściami", (aktami), jak w ich obrębie wprowadził mnóstwo śpiewów, reprezentujących najpopularniejsze pieśni wielkanocne, nie mówiąc już o owej pieśni podstawowej dla struktury 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 „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 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. roku 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, wystawiany w Częstochowie

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 wszystkich zjawisk sztuki prymitywnej, 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 wprowadzili intermedia. 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. J. KRZYŻANOWSKI




*Projekt scenograficzny Andrzeja Stopki*

## OBSADA:

### CZĘŚĆ PIERWSZA

| | |
|---|---|
| PROLOGUS | Zbigniew Bogdański |
| KANTOR | Marek Rajski |
| ANNASZ | Zbigniew Gawroński |
| PIŁAT | Jerzy Stanek |
| KAIFASZ | Zbigniew Stokowski |
| PILAKS | Jan Stryjniak |
| TEORON | Andrzej Richter |
| FILEMON | Stanisław Raczkowski |
| PROKLUS | Zbigniew Bajor |
| MARYJA JACOBI | Ludmiła Legut |
| MARYJA SALOME | Danuta Borowska |
| JOANNA | Marta Szczepaniak |
| MARYJA MAGDALENA | Małgorzata Talarczyk |
| RUBEN | Kazimierz Błaszczyński |
| ANIOŁ | Bożena Kostecka |

### INTERMEDIUM PIERWSZE:

| | |
|---|---|
| OJCIEC | Stefan Iżyłowski |
| SYN | Witold Burakowski |
| MAGISTER | Jerzy Stanek |

### CZĘŚĆ DRUGA

| | |
|---|---|
| PROLOGUS | Zbigniew Bogdański |
| KANTOR | Marek Rajski |
| JEZUS | Tomasz Jankiewicz |
| LUCYPER | Wacław Rogucki |
| SMÓŁKA | Andrzej Richter |
| ROGALEC | Adam Gromadzki |
| CERBERUS | Zbigniew Bajor |
| JEWKA | Hanna Bitner-Szymańska |
| ABRAM | Zbigniew Stokowski |
| JADAM | Stefan Iżyłowski |
| OZEASZ | Roman Talarczyk |
| NOE | Janusz Marzec |
| MICHAŁ ARCHANIOŁ | Zbigniew Gawroński |
| ANIOŁ | Bożena Kostecka |

### INTERMEDIUM DRUGIE:

| | |
|---|---|
| SZEWC | Kazimierz Błaszczyński |
| SZEWCOWA | Anna Komornicka |
| JANDRAS | Roman Talarczyk |
| KUCHARKA | Halina Gerhard |

### CZĘŚĆ TRZECIA

| | |
|---|---|
| PROLOGUS | Zbigniew Bogański |
| KANTOR | Marek Rajski |
| MARYJA MAGDALENA | Małgorzata Talarczyk |
| MARYJA JACOBI | Ludmiła Legut |
| JOANNA | Marta Szczepaniak |
| MARYJA SALOME | Danuta Borowska |
| ANIOŁ | Bożena Kostecka |
| JEZUS | Tomasz Jankiewicz |
| TOMASZ | Roman Talarczyk |
| FILIP | Zbigniew Stokowski |
| ANDRZEJ | Stanisław Raczkowski |
| ŁUKASZ | Jan Stryjniak |
| PIŁAT | Jerzy Stanek |
| JUDASZ | Ryszard Maria Fischbach |
| KLEOFAS | Witold Burakowski |

### INTERMEDIUM TRZECIE:

| | |
|---|---|
| CHŁOP | Stefan Iżyłowski |
| PAN | Wacław Rogucki |
| SŁUGA I | Andrzej Richter |
| SŁUGA II | Adam Gromadzki |
| BAŚKA | Grażyna Przybylska |
| KAŚKA | Violetta Zalewska |
| WDOWIEC | Janusz Marzec |

Śpiewa Chór chłopięcy
Podstawowej Szkoły Muzycznej w Gdyni
im. Z. Noskowskiego

Przygotowanie wokalne: Bożena Zdunek

Na fisharmonii gra: Jarosław Mądroszkiewicz

ASYSTENCI REŻYSERA:
JERZY STANEK
MAREK RAJSKI

INSPICJENT:
Kamilla Iżyłowska

SUFLER:
Janina Wielgoszyńska

*Jezus — Projekt kostiumu: Andrzej Stopka*

Na scenie Teatru „Wybrzeże" pojawiła się „Historyja (11 V 1963 r. insc. K. Dejmek, reż. Z. Bogdański) z woli Alego Bunscha. Ówczesny kierownik artystyczny teatru tak pisał w programie:

POD UROKIEM „HISTORYI"

„Historyję" zobaczyłem w Łodzi na scenie Teatru Nowego. W centrum fabrycznego miasta zapachniało drzewem, wiosennym polem...

Urok przydrożnej kapliczki spływał ze sceny na widownię. Aktorzy mówili o sprawach dalekich, biblijnych, językiem świątków wystruganych kozikiem z polskiego drzewa. Z naiwnością żarliwej wiary prostaczków pouczali co dobre, a co złe. Że co proste i z serca zrodzone, to piękne, choćby nieporadne i chropawe.

I drewniane figurki kapliczki ożyły, chwaląc wespół z krwistymi figlarzami z trzech „uciech" piękno starej mowy polskiej. Przedstawienie jest pochwałą prostego ludzkiego poczucia sprawiedliwości i dobra, przypomina jeszcze jeden z obrazów Polski, których w zgiełku dnia zapominać nie trzeba.

Nęka mnie pytanie, dlaczego „Historyja", ten klejnocik prosty a serdeczny, z przeszłości Polski troskliwą ręką odgrzebany, nie przeszła po scenach polskich, śladem epidemicznych wędrówek tylu nie zawsze na to zasługujących sztuk?

Może dlatego, że w tak jedyny i wyłączny sposób pomyślana została. Że inaczej niż ją na scenie zobaczyli inscenizatorzy, Kazimierz Dejmek i Andrzej Stopka, trudno ją sobie wyobrazić. Czy jest tak, czy inaczej, myślę, że wielu jest aktorów, którzy mimo to mieliby w „Historyi" coś do powiedzenia. A nade wszystko jest publiczność polska, której prezentowanie „Historyji" wydaje mi się obowiązkiem teatru.

ALI BUNSCH

Obecna inscenizacja w Teatrze Dramatycznym w Gdyni jest więc próbą zawiązania nowych tradycji teatralnych pomiędzy naszym teatrem, a teatrem Dejmka za pośrednictwem Teatru „Wybrzeże".

W programie wrocławskim (premiera odbyła się 27. X. 1963 r., insc. K. Dejmek, reż. A. Strokowski) znajdujemy kilka trafnych spostrzeżeń Czesława Hernasa, który mimo różnicy czasu dostrzega wiele analogii pomiędzy rzeczywistością XVI i XX wieku.

NIEBEZPIECZNE SKOJARZENIA

Co może być ciekawego w poczciwej „Historyi" Mikołaja z Wilkowiecka? Przebieg akcji wszyscy znają z góry, wiadomo, co będzie dalej i jak to się skończy. Tyle, że autor przedstawia epizody akcji nieco dokładniej, a także od nieoczekiwanej strony. A nowe szczegóły o kimś i o czymś dobrze nam znanym to rzecz bardzo interesująca. Wiadomo było, że trzy Maryje kupowały olejki balsamiczne, dowiadujemy się jednak, że aptekarz był bardzo rozczarowany przeliczając pieniądze, jakie za te olejki otrzymał...

Nie ma w sztuce filozoficznych podtekstów, intelektualnych prowokacji, po prostu opowiada o swoich sprawach językiem ulicznym, to znów biblijnym. Słyszymy frazy archaicznej polszczyzny i oglądamy tworzywo językowe jak prymitywną rzeźbę, nieudolną i pełną wyrazu. Kiedy Cerber grozi nam: „Na taczkach jeździć do piekła będziecie", to przypominają się jakieś bardzo niedawne historie i już wiemy, że to mowa o żywych sprawach, że przy pomocy taczek nie od dziś załatwialiśmy wewnętrzne rozrachunki moralne i nasze wąskie pojęcie współczesności nie ostoi się wobec tych małych odkryć. Sztuka jest niebezpieczną, narusza spokój widowni i poczucie porządku, miesza bowiem języki i sposoby widzenia. Zgodnie z tradycją średniowiecznych misteriów rozwija się na niebezpiecznej granicy między sacra et profana, między nastrojem kultu i błazenadą, naiwną serdecznością i złośliwą obserwacją. Jest to bardzo odważny i zawsze twórczy sposób oglądania świata, ale czy tak wolno?

Ci, którzy nie umieli jakoś przejąć się ideami wzniosłej pedagogii społeczno-moralnej, uważali, że tak! Że trzeba przymierzać świat kulturowy do uczuć ludzkich, codziennych gestów z natury rzeczy mieszczących się gdzieś między sacra i profana, że taka jest właśnie jedność prawdy humanistycznej.

Przecież nie można przedstawić postaci pozytywnych tak jak Homer, który nawet bogów pogańskich, czyli — dla niego — własnych, obdarzał ludzkimi namiętnościami i w postępowaniu ich odkrywał niejedną mętną historyjkę! I te dyskusje nie są nam obce.

Ale wróćmy do naszej „Historyi". Jest w niej bardzo żywy rys sztuki ludowej. W chłopskich legendach Chrystus jest zawsze uosobieniem pełnej szlachetności i doskonałości ludzkiej, ale towarzyszący mu w wędrówkach po naszym świecie Pieterpaweł nieraz objawi ludzką słabość, to podjadając chyłkiem zapasy ze wspólnej spiżarni, to wybierając sobie sprytnie lepsze miejsce na nocleg. Zawsze zostaje za to ukarany, skąd słuchaczowi zabawa i lekcja moralna. Moim zdaniem Pieterpaweł nie czuje urazy do prostaczków, że tak bezceremonialnie fantazjują, by jeszcze większych prostaczków nauczyć odróżniania dobra od zła, a więc w najszlachetniejszej intencji. Czyste kulty nie są ludowi obce. Szczególnie silnie rozwinął się np. kult macierzyństwa, tak dobrze nam znany z opisu dramatu ubogiej Matki w pastoralkach i kolędach. Święto Zmartwychwstania pojmowane jest jako święto zwycięstwa sił dobrych nad złymi, święto wiosennej radości. Nie przeoczmy faktu, iż „Historyja" zaczyna się od takiej właśnie deklaracji. 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 raduja.

Dostrzegamy tu jedność świata: człowieka i przyrody, Boga i ludzi, szlachetności i grzechu. Wbrew światowi mieszczuchów, „że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo", wbrew atomizacji — jeden klimat (nazwał go trafnie Claude Backvis, czytając „Historyę" Mikołaja z Wilkowiecka — nasilenie ludzkiej czułości), klimat tak charakterystyczny dla sztuki naiwnej.

Jeżeli „Dialog Częstochowski" dzisiaj kogoś razi — a wiemy, że wywołuje i czyste wzruszenia, i budzi sprzeciwy — legitymujemy nie poczciwą staruszkę „Historyę", ale „porażonego" i kształtowanie się naszego procesu kulturowego w ciągu ostatnich wieków, czyli naszą współczesność. Bo jedno nie ulega wątpliwości: wystawieniem „Historyi" zostaliśmy „podsumowani" — by skorzystać z żargonu buchlterii kulturalnej — sztuka dotyka spraw trudnych i nie korzysta z niedopowiedzeń.

CZESŁAW HERNAS

*Michał Archanioł — Projekt kostiumu: Andrzej Stopka*

Lubelskiej inscenizacji pt. „Amor divinius", w której „Historia o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" stanowiła końcową część tryptyku dramatycznego obejmującego całą historię zbawienia od „Narodzenia" poprzez „Mękę" i „Zmartwychwstanie" — towarzyszył jednostronicowy program zawierający obsadę i nazwiska realizatorów. Wiemy zatem, że inscenizacja miała miejsce w Teatrze Akademickim Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i że przygotowana została z okazji jubileuszu 50 lecia uczelni w roku 1968, dnia 10 marca. Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria były dziełem Mieczysława Kotlarczyka przy współpracy Elżbiety Wojciechowskiej. Ostatnim programem tego cyklu jest program towarzyszący inscenizacji krakowskiej (Teatr im. Słowackiego, prem. 29 IV 1976 r. insc. i reż. K. Dejmek). Na szczególną uwagę spośród wielu prezentowanych tekstów zasługuje syntetyczny szkic J. Lewańskiego.

## SCENICZNE DZIEJE „HISTORYI"

Podtrzymujemy brzmienie karty tytułowej naszego misterium i nobilitujemy Mikołaja z Wilkowiecka na pierwszego 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 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 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 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.

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: inaczj mówi Jezus do Ojców, ma zmieniać głos, kiedy zwróci się do diabła. Jeszcze bardziej zadziwia Mikołaj, kiedy okazuje troskę o gest jako narzędzie 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 jakąś 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 efktów, 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.

Leon Schiller jest autorem wielkiego spektaktlu „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 scen, 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, poniekąt synteza różnych staropolskich 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 posta-

ciami 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 prawie nie naruszone, 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 swó-

*Kleofas — Projekt kostiumu: Andrzej Stopka*

je sceny komiczne i stworzenie dwóch ciągów scenek zabawnych było nieco ryzykowne. Wybronił się jednak Dejmek ostrym odcięciem intermediów od misteriów specjalnymi zapowiedziami Prologa i obrokiem duchowym po każdym z nich. Są to po prostu małe komedie grane poza sztuką główną.

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, ale je przedstawiają, 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.

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.

Wszystkie trzy opisane wyżej inscenizacje były każdorazowo unowocześnione, były aktualne, realizowały rzeczywiście ważne cele. Mikołaj z Wilkowiecka swoim ujęciem przedłużył trwanie starego misterium, któremu grozi zilo oskarżenie o brak zgodności z religią. Dejmek — pokazuje starą sztukę teatralną.

JULIAN LEWAŃSKI

**PRACOWNICY TECHNICZNI:**

**Kierownik techniczny:**
**Jerzy Kujawa**

**Z-ca kier. tech. sceny**
**Jarosław Okrój**

**Kier. prac. stolarskiej**
**Henryk Szramka**

**Stolarze:**
**Bronisław Ossowski**
**Henryk Nagel**

**Kier. damskiej prac. kraw.**
**Anna Gilewska**

**Krawcowe:**
**Krystyna Mielewska**
**Grażyna Kostrzewska**

**Kier. męskiej prac. kraw.**
**Stanisław Matyjaszkoje**

**Krawcy:**
**Wacława Bielak**
**Andrzej Witkowski**

**Kier. prac. malarskiej**
**Lech Wedle**

**Malarki:**
**Danuta Gasiuk**
**Bożena Smużyńska**
**Maria Węsławska**

**Elektroakustyk:**
**Wiesław Miecznikowski**

**Specjalista elektronik:**
**Marek Zakrzewski**

**Kier. sekcji elektr.:**
**Jerzy Konieczny**

**Oświetleniowcy:**
**Marek Perkowski**
**Ireneusz Hubicki**
**Tomasz Ignaczak**

**Farbiarka:**
**Danuta Kasprzak**

**Kier. prac. fryzjerskiej:**
**Jadwiga Pikiewicz**

**Fryzjerka:**
**Teresa Kray**

**Garderobiane:**
**Janina Kołtonowska**
**Gabriela Dąbek**
**Jadwiga Kańska**

**Rekwizytorzy:**
**Jan Budzisz**
**Marianna Pietras**

**Brygadzista sceny:**
**Zbigniew Pawłowicz**

**Brygadier:**
**Witold Kammer**

**Montażyści:**
**Czesław Bigot**
**Henryk Grinhole**
**Tadeusz Labuhn**
**Zenon Lamke**

**Szewc-cholewkarz:**
**Henryk Sas**

**Tapicer:**
**Zbigniew Fuga**

**Ślusarz:**
**Krzysztof Rogalski**

**Redakcja programu: Krzysztof Wójcicki**

Przedsprzedaż biletów prowadzi
Biuro Obsługi Widzów, tel. 21-02-26

Następna premiera:

Stanisław Ignacy Witkiewicz

„DZIEŁO BEZIMIENNE"

EGZ. BEZPŁATNY

ZGGdy-221 D-2.

cena: 30,— zł