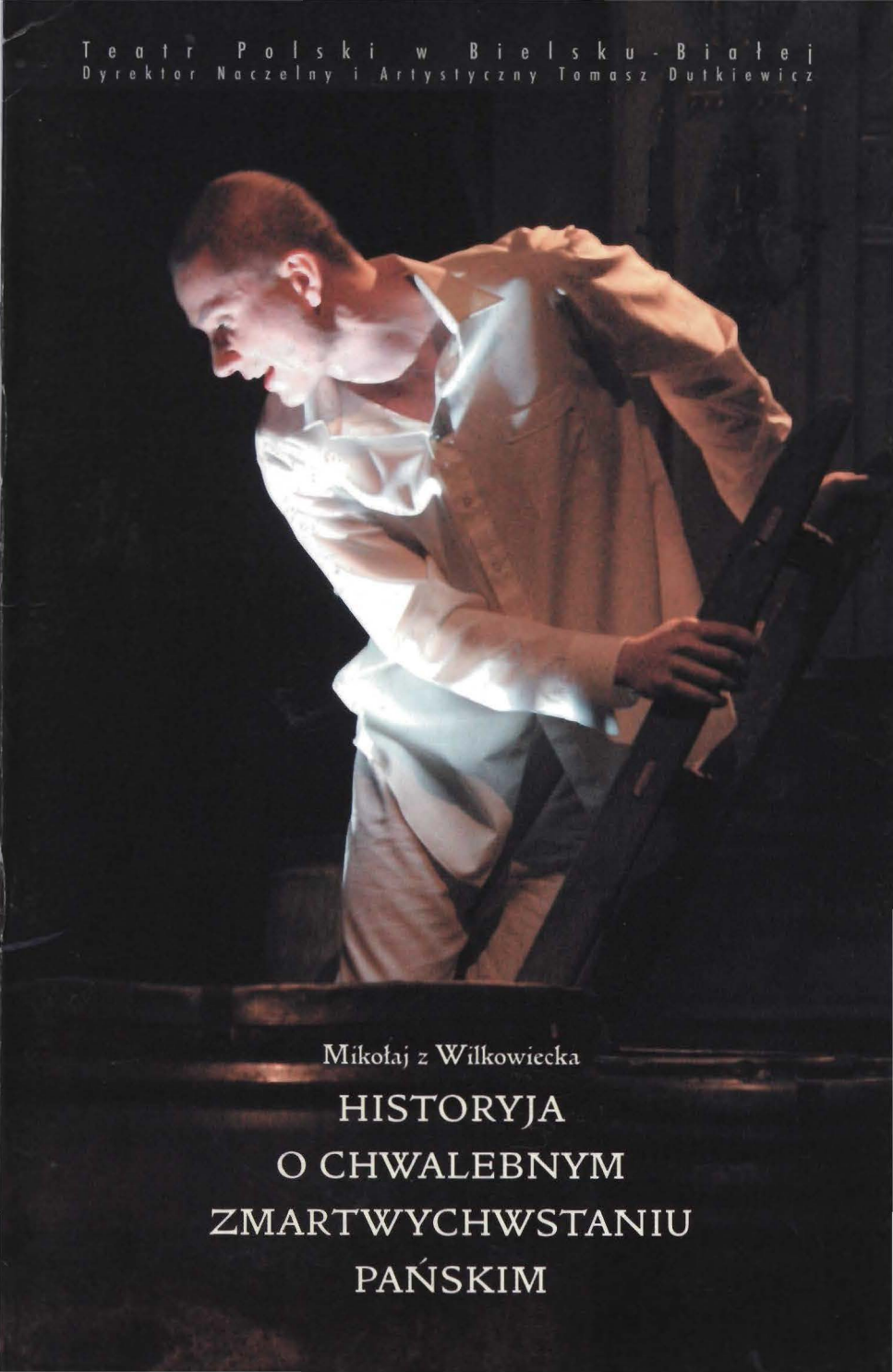
Teatr Polski w Bielsku-Białej
Dyrektor Naczelny i Artystyczny Tomasz Dutkiewicz



Mikołaj z Wilkowiecka

HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

Mikołaj z Wilkowiecka

HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM

wykorzystano wiersz Romana Brandstaettera
„Takie było Twoje ukrzyżowanie" z tomu „Księga modlitw"

AKTORZY

Rafał SAWICKI - Jezus
Iwona LORANC - Matka Boska
Kazimierz CZAPLA - Przechodzień
Maria SUPRUN - Maria Magdalena
Barbara GUZIŃSKA - Maria Jacobi
Anna GUZIK - Maria Salome
Tomasz LOREK - Annasz, Apostoł I
Artur PIERŚCIŃSKI - Kajfasz, Apostoł III Kleofas
Cezariusz CHRAPKIEWICZ - Piłat
Grzegorz SIKORA - Strażnik I, Lucyfer, Apostoł IV Łukasz
Bartosz DZIEDZIC - Strażnik II, Apostoł II
Tomasz DRABEK - Strażnik III, Diabeł
Jarosław KARPUK - Anioł
Tomasz GĘSIKOWSKI (gościnnie) - Ruben, Adam, Piotr

Kapela góralska „Wałasi" z Istebnej w składzie:
Jan Kaczmarzyk, Piotr Kohut - Anioł,
Wałach Zbigniew, Waszut Robert

Scenariusz i reżyseria Wiesław KOMASA

Praca nad słowem Aleksandra GÓRSKA

Scenografia Jerzy KALINA

Muzyka Józef SKRZEK
kapela góralska WAŁASI z Istebnej

Ruch sceniczny Jerzy WALIGÓRA

asystent reżysera i scenografa: Maria Suprun
inspicjent/sufler: Renata Sladeczek

PREMIERA 2 KWIETNIA 2004

Zmartwychwstać do...

Teatr europejski rodził się dwa razy. Po raz pierwszy w starożytnej Grecji, po raz drugi w średniowieczu, po kilkuset latach nieistnienia.

Pierwsi chrześcijanie potępiali teatr antyczny: po pierwsze ze względu na jego związek z pogańską religią, po drugie z uwagi na okrucieństwo i wulgarność najpopularniejszych wówczas widowisk mimicznych i pantomimicznych. Jeden z Ojców Kościoła, Tertulian (ok. 160-ok. 240 r.), oburzał się na spalenie żywcem aktora podczas sceny śmierci Herkulesa. Przeciwko teatrowi wypowiadali się także św. Cyprian, biskup i męczennik (zm. w 258 r.), św. Jan Chryzostom (ok. 347-407 r.), a także św. Augustyn (354-430 r.) i św. Hieronim (331-420 r.). Potępiały teatr sobory - od nicejskiego (325 r.) do paryskiego (829 r.).

Aktorzy byli przedmiotem działań misjonarskich. Istnieje piękna opowieść o św. Serapionie „Sydończyku", mnichu egipskim który pewnego dnia postanowił opuścić mniszą celę na pustyni i wyruszył w świat, czując się powołanym do niesienia ludziom Bożej miłości. Spotkał rodzinę mimów i sprzedał im się w niewolę. Pieniądze zapieczętował i nosił na sobie. Tak długo u nich służył, aż swoim przykładem, pokorą i miłością nawrócił ich na chrześcijaństwo i sprawił, iż oni sami oraz grupa aktorów z nimi związana porzucili całkowicie teatr...

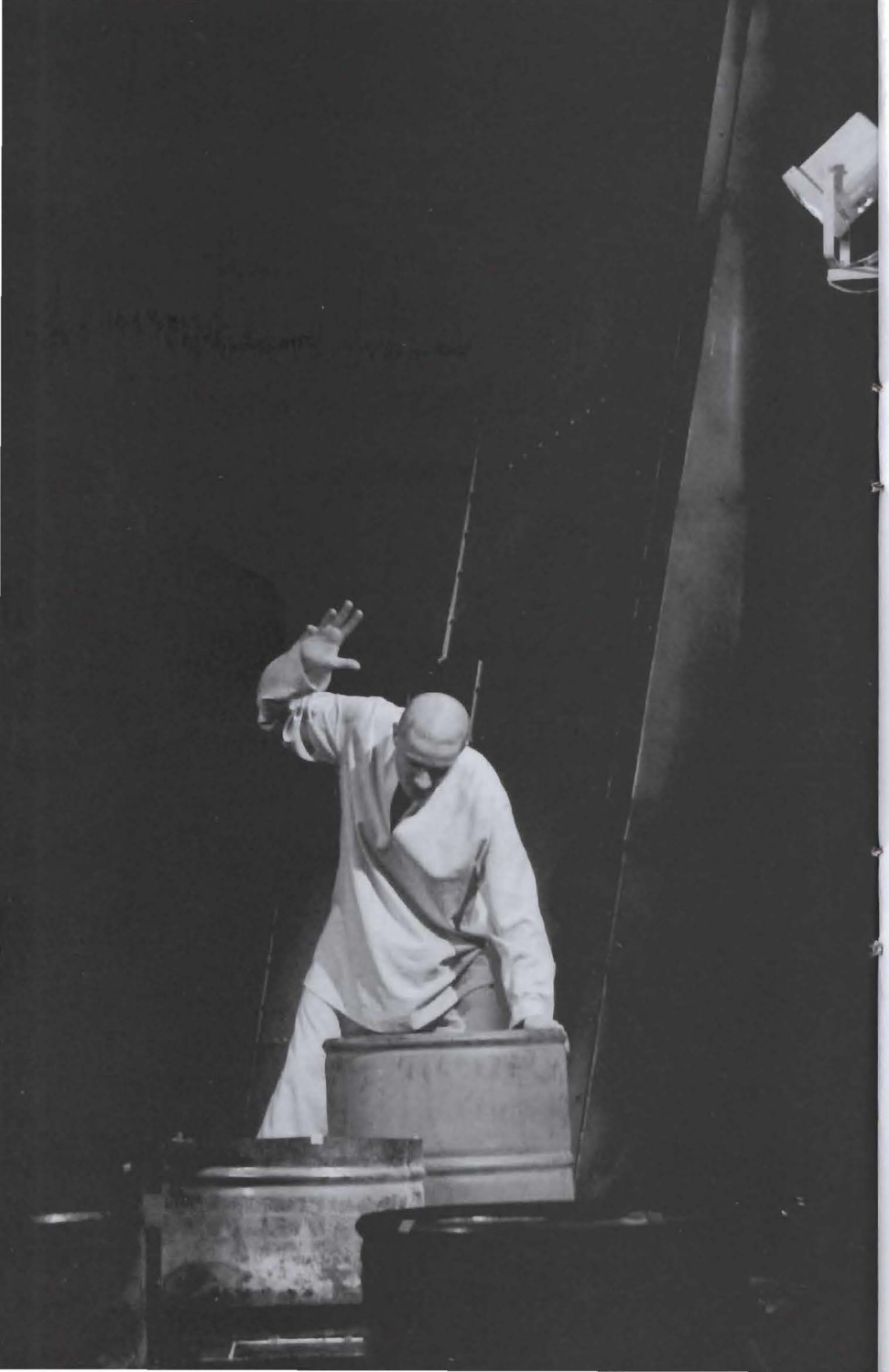
Kiedy cesarstwo rzymskie stało się chrześcijańskie, aktorów obłożono ekskomuniką (rok 452 n.e.). W 526 roku cesarz Justynian rozkazał zamknąć wszystkie teatry.

Przez długie dziesięciolecia teatr – w formie pochodzącej z antyku – znany był tylko duchownym i to przede wszystkim z lektury dawnych autorów, głównie komediopisarzy łacińskich, takich

jak Terencjusz i Plaut. Jedynie joculatores – jarmarczni wesołkowie – przechowali tradycję sceniczną...

Ale jednocześnie następował proces dramatyzacji liturgii chrześcijańskiej, z której miał się ponownie narodzić teatr jako widowisko. Kształtuje się ubiór liturgiczny i kanon gestów liturgicznych.

Od końca V w. dalmatyka – tunika, z rozciętymi, wiązanymi na tasiemki bokami, zdobiona dwoma pionowymi pasami purpury, niemodna już jako rzymski ubiór codzienny – stała się strojem papieża i biskupów podczas mszy pontyfikalnej, królów i cesarzy podczas mszy koronacyjnej, aż wreszcie stała się strojem diakonów; niedługo później weszły w użycie symboliczne insygnia, takie jak paliusz (biały wełniany pas z sześcioma czarnymi krzyżami, noszony na ornacie przez papieża, patriarchów, prymasów i metropolitów przy uroczy-



stych okazjach), stuła czy pastorał. We francuskiej „Grze o Adamie" (koniec XII w.) aktor grający Figurę (czyli Chrystusa) ubrany miał być właśnie w dalmatykę. Gesty liturgiczne staną się wzorem gestyki zalecanej przez autorów pierwszych dramatów liturgicznych.

Co więcej, od IV wieku w liturgii coraz większą rolę zaczyna odgrywać element liryczny. Św. Ambroży przejął z tradycji wschodniego chrześcijaństwa zwyczaj śpiewania psalmów na dwa chóry (tzw. technika antyfonalna), wprowadził także do liturgii poezję - swoje słynne hymny, które na wiele stuleci stały się wzorcem poezji chrześcijańskiej.

Ale dopiero w epoce Karola Wielkiego te zalążki mogły się rozwinąć. Słynne szwajcarskie opactwo Sankt Gallen stało się wówczas centrum prawdziwej twórczości artystycznej. Około roku 1000 tamtejszy mnich Tutilon wynalazł tzw. tropy - rozwinięcia i parafrazy ozdabiające tradycyjny tekst liturgiczny. Do „Introit" mszy wielkanocnej dodano krótki dialog - rozmowę trzech Marii z aniołem siedzącym u grobu Chrystusa - początkowy tylko śpiewaną, wkrótce coraz bogaciej inscenizowaną. „Quem queritis - kogo szukacie, niewiasty?" - „Jezusa Nazareńskiego, ukrzyżowanego" - „Nie ma go tu, zmartwychwstał". Oto ponowne narodziny europejskiego teatru. W Polsce najstarszy zachowany tekst tego oficjum dramatycznego, w wersji już rozbudowanej zachował się w Krakowie, datowany jest na 1253 rok. Ta data wyznacza początek teatru w Polsce.

Dramaty liturgiczne wygłaszano po łacinie, ale były zrozumiałe również dla uczestników nabożeństwa nie znających tego języka, bo przecież znali historię, o której opowiadano. Skupiały się wokół najważniejszych świąt chrześcijańskich: Wielkanocy i Bożego Narodzenia. Rozwój ich prowadził w kierunku rozbudowywania fabuły, coraz większego rozmachu inscenizacyjnego, wyprowadzenia spektaklu z wnętrza świątyni i wreszcie - odejścia od łaciny. Z końca XII wieku pochodzą „Fragment o Zmartwychwstaniu" i „Gra o Ada-

mie" – pierwsze dramaty liturgiczne w języku francuskim, po polsku najstarszy utwór tego rodzaju – „Skarga umierającego" – powstał ok. 1470 r.

Z tych form dramatycznych narodziły się misteria (nazwa pochodzi od łacińskiego słowa ministerium, czyli służba) oraz mirakle (widowiska misteryjne oparte na żywotach świętych) oraz – w późnym średniowieczu – alegoryczne moralitety (m.in. słynny angielski „Everyman" powstał w końcu XV stulecia).

Misteria wystawiane były podczas świąt religijnych przez aktorów amatorów (studentów, niekiedy ich profesorów, a także mimów,

żonglerów), najczęściej na scenie symultanicznej. Nierzadko trwały wiele dni, a komentator „prowadzący grę" zapewniał łączność pomiędzy poszczególnymi epizodami, do których inspiracją były nie tylko Ewangelie, lecz także przekazy apokryficzne, legendy i fantazja. Z biegiem lat misteria nabierały coraz bardziej świeckiego charakteru, głównie w farsowych intermediach. Widowiska organizowane były na zlecenie władz miejskich, które angażowały wykonawców spośród członków specjalnych bractw (w 1402 r. król Karol VI przyznał paryskiej Confrérie de la Passion prawo wystawiania przedstawień misteryjnych w sali szpitala Świętej Trójcy).

Najstarsze francuskie misterium, „Pasja Palatyńska", datowane jest na koniec XIV wieku. W następnym stuleciu ten rodzaj widowisk cieszy się niezwykłą popularnością. Zaczynają przybierać monstrualne rozmiary. Około 1450 roku powstaje „Mystére de la Passion" Arnoula Grébana, liczące 34450 wersów, przeznaczone do grania przez 4 dni; w 1486 roku Jean Michel, lekarz z Angers, napisał liczące ponad 45 tys. wersów misterium trwające dni dziesięć. W innych krajach misteria trwały od jednego do siedmiu dni (Lon-

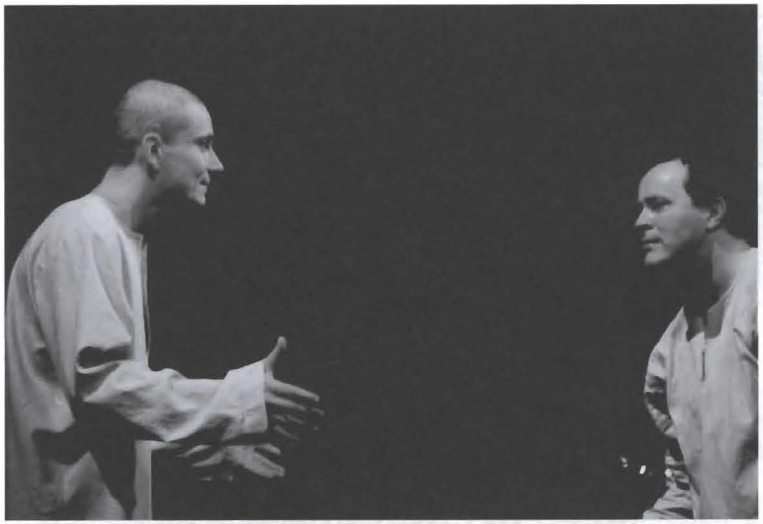
dyn). W Hiszpanii, Italii i Anglii miały charakter bliższy procesji: poszczególne miejsca akcji były umieszczone na ruchomych platformach (pageants), aktorzy odgrywali swoje sekwencje przed władzami miasta, kiedy odpowiednia platforma wjeżdżała na główny plac. Najbardziej ambitne scenariusze nie ograniczały się do życia Jezusa, lecz obejmowały całą historię świętą: od stworzenia świata po sąd ostateczny. Akcja rozgrywała się w raju, w piekle, w Jerozolimie, a nawet, jak możemy dostrzec na słynnej miniaturze przedstawiającej dekorację misterium w Valenciennes (1547) - na morzu.

Rozwój misteriów został zatrzymany za sprawą reformy Kościoła katolickiego przeprowadzonej na soborze trydenckim (1545-1563). Już w 1548 zabroniono widowisk pasyjnych w Paryżu, w 1676 roku zlikwidowano Confrérie de la Passion. Jako forma teatru nie zanikły do dzisiaj (co widać choćby w Kalwarii Zebrzydowskiej), ale przede wszystkim wywarły niezatarte piętno na dalszym losie teatru w Europie. Bez nich nie byłoby ani Szekspira, ani Calderona.

Teatr misteryjny w Polsce nie był rozwnięty tak jak w Europie zachodniej, a w każdym razie niewiele zachowało się ten temat świadectw. Odnaleziono zapis, że w 1370 r. na krakowskim Kazimierzu wystawiono „Ludus Paschalis" (miasto wsparło przedstawienie kwotą 6 groszy); sporo fragmentów tekstów z XIV i XV w. zachowało się na Śląsku, wiadomo także, że w II poł. XV w. grywano polskie teksty misteryjne także we wsiach.

Jedynym znanym polskim autorem misterium jest Mikołaj z Wilkowiecka (ok. 1524-1601). Był paulinem, związanym głównie z klasztorem jasnogórskim, którego od 1579 był przeorem. Około 1580 został prowincjałem zakonu paulinów w Polsce. Autor zbioru kazań „Flores sermonum", jednak do historii literatury polskiej przeszedł za sprawą „Historyi o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" (wyd. 1580). Ze względu na obecność w tekście archaicznych form językowych uważa się go raczej za połączenie autora i redaktora, który zestawił w jedną całość krążące wcześniej wersje poszczególnych scen, zmodyfikował i uzupełnił. „Historyja..." została napisana wierszem ośmiozgłoskowym, składa się z sześciu części, które przedstawiają: I -naradę starszyzny żydowskiej; II - trzy Marie u aptekarza Rubena; III - strażników u grobu; IV - zstąpienie

Historya
o chwalebnym
zmartwychwstaniu Pańskim.
Z czterech S. E:
wangelistow zebrana
á wierszykami spisana.
Przez Xiędza Mikołaia
z Wilkowiecka Zakonnika
Cnotliwego.
1580



Chrystusa do Piekieł; V – ukazanie się Chrystusa; VI – spotkanie w drodze do Emaus i w Wieczerniku. Części I, II, V, VI opierają się na ewangeliach, natomiast pozostałe wywodzą się ze średniowiecznych apokryfów i kazań (sceny pełne humoru i realizmu: rozmowa z aptekarzem, zachowanie strażników u grobu, sceny z diabłami). Zgodnie z regułami gatunku łączy to, co święte, z tym, co świeckie. Tekst łączy w sobie czytanie Ewangelii ze śpiewami polskimi i łacińskimi, sceny pełne powagi z partiami utrzymanymi w formie żywo prowadzonego dialogu, w którym górę biorą emocje głęboko ludzkie. Dzięki tym zabiegom powstało dzieło o dużych walorach teatralnych. Warto też pamiętać, że biorąc pod uwagę rok wydania, „Historyja..." jest rówieśnicą twórczości Kochanowskiego. Język tego utworu, choć nie dorównuje mistrzostwu Jana z Czarnolasu, ma w sobie siłę i jędrność polszczyny epoki zygmuntowskiej, a jego niedoskonałości są dzisiaj wzruszająco piękne.

Nic więc dziwnego, że utwór Mikołaj z Wilkowiecka był często wystawiany w dobie staropolskiej (aż do połowy XVIII w.) i że pojawił się w kilku inscenizacjach dwudziestowiecznych. Przypomnijmy

najważniejsze. W 1923 roku Leon Schiller wystawił „Historyję..." w „Reducie", w 1961 Kazimierz Dejmek zrealizował swoje słynne przedstawienie w Teatrze Nowym w Łodzi (przeniesione później do Teatru Narodowego w Warszawie i Teatru im. Słowackiego w Krakowie). W 1993 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu nowy rozdział w dziejach inscenizacji tego dramatu otworzył Piotr Cieplak (przedstawienie zostało przeniesione do Teatru Telewizji oraz do Teatru Dramatycznego w Warszawie).

O swojej inscenizacji Leon Schiller mówił: „zależy nam, aby widz czy słuchacz przeniósł się na chwilę w sferę wyższych religijnych przeżyć duchowych, w tę, w jakiej zrodziła się Glossa św. Teresy, w jakiej natchniony El Greco mógł zobaczyć płomienną ekstazę spojrzeń". Scenariusz przedstawienia Schillera, które nosiło tytuł „Wielkanoc, Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim" składało się z tematu pasyjnego (sceny dotyczące Wielkiego Tygodnia opracowane na podstawie tekstów liturgicznych) i rezurekcyjnego (inscenizacja dramatu Mikołaja z Wilkowiecka). Schiller uzupełnił scenariusz o fragmenty Ewangelii, pieśni religijne oraz antyfony

liturgiczne, usunął natomiast te fragmenty intermediów, które komizmem lub drastycznością słowną zakłócałyby religijną wymowę spektaklu. Tej wymowie służyła również scenografia, która symbolizowała ołtarz, prezbiterium i nawę główną, oraz muzyka (śpiew chórów!).

Inscenizacja Dejmka stała się najpopularniejszą jak dotąd realizacją dramatu staropolskiego na naszych scenach. „Bawili się naiwnością, bawili się anachronizmami, a zarazem nie kryli swej fascynacji teatrem" - pisała Marta Fik o realizatorach przedstawienia. Zbigniew Raszewski notował, że było to widowisko „przychylne wierzeniom chrześcijańskim, mniej więcej w takim zakresie, w jakim daje temu wyraz góralska kolęda, a więc możliwe do przyjęcia dla każdego (...) doskonale obojętne na wszystko, co dzieje się poza obrębem teatru". Dejmek uzupełnił tekst o elementy komiczne i naturalistyczne rodem z siedemnastowiecznego teatru plebejskiego. Niezwykle ważnym składnikiem tego widowiska była scenografia Andrzeja Stopki nawiązująca do architektury ludowej. Chrystus ucharakteryzowany był według wzoru ludowej figury Frasobliwego.

Piotr Cieplak „wybiera drogę porozumienia z widownią nie poprzez tradycyjny symbol, ale poprzez prawdę indywidualnego doświadczenia. Sprawdza, na ile jest naszym wspólnym doświadczeniem. Co więcej - powszednim i codziennym. Te przedstawienia nie mają aury odświętności, uroczystej ceremonii. (...) Muzyka Kormoranów w Historyi budowała klimat skupienia. [Cieplak] Najprostsze wrażenia ukonkretnia, metafory zamienia w teatralnie dosłowną rzeczywistość. Droga do Królestwa Niebieskiego jest wąska jak ucho igielne. Cieplak każe swoim postaciom przechodzić do Nieba przez rurę - przez którą przejść można, ale przejść nie łatwo. Jest wąska, ciasna - budzi strach i przerażenie." - opisywała Joanna Walaszek. Cieplak budował przedstawienie unikając stylizacji - przynajmniej takiej, jaką zastosowali, każdy na swój sposób, Schiller i Dejmek. Kostiumy współczesne, strażnicy u grobu w mundurach strażaków, w gospodzie piwo we współczesnych kuflach, muzyka grana na żywo na współczesnych instrumentach (jest i perkusja i mikrofon dla wokalistki). Ale ta współczesność nie jest dzisiejszością. Kiedy Chrystus uwalnia patriarchów z piekła, przez rurę przedostają się postaci w przedwojennych(?) kostiumach. W realizacji telewizyjnej, dzięki pracy kamery, intencję było łatwej odczytać: oto zmartwychwstają bohaterowie „Pamiętnika z powstania warszawskiego" Mirona Białoszewskiego, prości ludzie bez własnej woli wtrąceni w piekło historii.

Gdzie wśród tych propozycji interpretacyjnych mieści się inscenizacja Wiesława Komasy? Najbliższym kontekstem jest przedstawienie Cieplaka, tym bardziej, że reżyser naszego przedstawienia grał w jego warszawskiej wersji. Ale podobieństwa kończą się na ogólnym założeniu, że trzeba zrealizować „Historyję..." współcześnie, jako tekst, który stawia aktualne pytania, a nie jest tylko bibelotem z przeszłości.

Różnice widać już na etapie scenariusza. U Cieplaka, który generalnie zrezygnował z ludyczności, były jednak dwie sceny o cha-

rakterze intermedium (o strażniku myślącym, że jest dębem i opowieść wędrowca), w bielskim przedstawieniu funkcję intermedium pełni jedynie pocięta na kilka fragmentów scena z aptekarzem. W obu spektaklach występuje muzyka „na żywo" – w bielskim przedstawieniu istnieje ona w ścisłym związku nie tylko z ideą przedstawienia jako całości, ale wręcz z poszczególnymi rolami. Tak zresztą powstawała – podczas prób, poprzez wsłuchiwanie się w aktora i w sytuacje sceniczne. Spektakl Cieplaka rozgrywał się w przestrzeni dość obskurnego magazynu, w centrum którego stał umowny Grób Pański – zwykły stół. W bielskim przedstawieniu przestrzeń gry jest o wiele gęściej wypełniona znaczeniami symbolicznymi. Gdzieś widać śmietnik, gdzieś stalowe ściany pałacu Piłata, po których spływa woda (topniejący śnieg?). Ale najważniejsze, że na widowni ustawiono krzyże – widzowie oglądają przedstawienie z... Golgoty.

Czas Chrystusa to wieczne tu i teraz – czas świętej historii. Czas uczniów, żołnierzy, trzech Marii, czas ludzki – jest czasem anegdoty. Czas świętej historii to heroizm i nadzieja. Czas ludzki to lęk, lenistwo, zdrada, zazdrość, zwątpienie. W tym spektaklu te czasy się spotykają i przenikają. I kiedy z Golgoty-widowni patrzymy na ucieczkę apostołów, którzy lękają się prześladowań, którzy podświadomie nie chcą, aby słowa trzech Marii uznać za prawdę (bo to wymagałoby podjęcia kolejnego trudnego wyzwania), którzy już być może zżyli się z myślą, że znowu będą zwykłymi rybakami czy stolarzami – pomyślmy czy w tej opowieści rzecz idzie wyłącznie o nadzieję ostateczną. Czy nie jest tak, że wcześniej powinniśmy wielokrotnie zmartwychwstać do – odwagi, prawdy, uczciwości, miłości? Ale czy to potrafimy?

Pomyślmy o tym, kiedy w finale przedstawienia Przechodzień – jeden z nas – wypowie słowa wiersza Romana Brandstaettera:

Ale to jeszcze nie wszystko. Jest między
Nami sprawa, którą muszę ujawnić,
Aby ujawnione zostały wszystkie przyczyny,
Twojego Męczeństwa. Brak wśród nich
Mojego grzechu. Grzechu nie popełnionego.
Urodziłem się dwa tysiące lat później
Gdybym żył za Twoich czasów, w Jerozolimie,
Na pewno bym wołał:
„Krew jego na nas i na syny nasze"
I krzyczał:
„Zstąp z krzyża"
Ta możliwość grzechu męczy mnie i upokarza
Albowiem dobrze znam siebie.
Nie odważyłbym się krzyczeć w Twojej obronie
Ani głośno sprzeciwiać się wyrokowi.
Jestem małym człowiekiem i tchórzem.
Po trochu egoistą, po trochu drwiącym łotrem.
Który woli żyć, niż umrzeć za samotną prawdę
Dlatego przebacz mi tę moją świadomość.
Dlatego przebacz mi tę gorzką możliwość.
Tę jeszcze jedną przyczynę Twojej śmierci.
Tę przyczynę, o której Ewangeliści zapomnieli.
Tę przyczynę, o której Ewangeliści nie piszą.
Tę przyczynę, o której Ewangeliści milczą.
Przebacz mi Boże grzech nie popełniony.

Teatr Polski, 43-300 Bielsko-Biała, ul. 1 Maja 1
tel. (0-33) 82284-51, 52,
e-mail: rezerwacja@teatr.bielsko.pl • http://www.teatr.bielsko.pl

Kasa biletowa czynna w dni powszednie w godz. 10.00-18.00
W soboty, niedziele i święta kasa czynna na trzy godziny przed przedstawieniem.
Tel. 82-284-51, 52 w. 44, fax 812-36-32.

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
TOMASZ DUTKIEWICZ
zastępca dyrektora: Sabina Muras
koordynacja pracy artystycznej Urszula Szczurek • dział marketingu i reklamy: Irena Świtalska,
Beata Król, Bartłomiej Kubica, Andrzej Zuziak • inspicjenci Renata Sladeczek, Halina Mieszczak
kierownik techniczny Kazimierz Talar brygada techniczna: Piotr Gierczak, Andrzej Żeromski, Marek Michalski,
Robert Babiec • kierownik oświetlenia Jerzy Kocoń • oświetleniowcy: Edward Kasiewicz, Piotr Uniwersał •
akustycy Mirosław Suprun, Ireneusz Jeziak • garderobiane: Czesława Gluza,
Grażyna Caputa • rekwizytor Andrzej Gilowski • kierownik prac. perukarskiej i charakteryzacji
Ryszard Paluch charakteryzatorki: Maria Dyczek, Alicja Kocoń • prac. stolarska: Czesław Łaciak
prac. malarsko-butaforska Jerzy Golenia • prac. tapicerska Roman Byrdy
prac. krawiecka damska: Anna Wajda • prac. krawiecka męska: Zbigniew Kajzer
Program opracował Janusz Legoń, kierownik literacki
Fotografie wykonane na próbach generalnych.

ZBIORÓW
Teatralnego

ING BANK ŚLĄSKI

GŁÓWNY SPONSOR