

## MISTERIUM I SZOPKA

W niewiele lat po reductowej prapremierze uznał Schiller inscenizację *Pastorałki*\* jedynie za nieunikniony, a przewyciężony zupełnie etap reformy teatru. „*Pastorałka* jest tylko dokumentem pewnego okresu mej pracy teatralnej. Niczym więcej.” — pisał Schiller i miał niewątpliwie prawo do bagatelizowania *Pastorałki*, gdyż marzył mu się wtedy „teatr ogromny”. Dzisiaj jednak trudno nie podziwiać pojemności schillerowskiego „nic więcej”. Mieści się w nim i historia teatru Schillera i historia „Reduty” i jeszcze pozostaje dużo miejsca dla przyszłości.

Rola *Pastorałki* jako etudy inscenizacyjnej wcale się nie skończyła. Potwierdza ją także tegoroczny urodzaj na *Pastorałkę*, a ostatnie jej inscenizacje w Teatrze Współczesnym w Warszawie, w gdańskiej „Miniaturze” i w poznańskim „Marcinku”, zdają się wskazywać na to, że żywotność *Pastorałki* zależy przede wszystkim od bogactwa zawartych w niej podniet inscenizacyjnych. Uleganie tym podnietom nie zagraża w ni-

\* Artykuł o *Pastorałkach* ukazujący się w środku lata może wywołać zupełnie uzasadnione, ironiczne uśmiechy czytelników skierowane pod adresem redakcji. Opóźnienie nastąpiło nie z naszej winy, ale z powodu poważnej choroby autora, a którego artykuł został zamówiony odpowiednio wcześniej. (Przyp. red.)

czym obrzędowej, misteryjno-ludowej poezji *Pastorałki*. Nie inaczej obchodził się z nią sam Schiller, a przecież dał, jak pisał Jarosław Iwaszkiewicz, „prawdziwe чудо”, dzieło „wielkiej artystycznej prawdy i prostoty, w liniach swych pokrewne prostocie liżecznego dzbanka”.

Bo też *Pastorałka*, jak wszystkie zresztą „wprawki” Schillera, należy do etiud bardzo niezwykłych. Złożyły się na nią dwie wielkie pasje Schillera: pasja zbieracza i pasja inscenizatora, a wzajemna ich rywalizacja przyczyniła się niemało do wzbogacenia problematyki inscenizacyjnej *Pastorałki*.

Schiller zbudował swą *Pastorałkę* ze starych dialogów misteryjnych, z kołęd XVII i XVIII w., z XIX-wiecznych ludowych tekstów szopkowych i z własnych uzupełnień, tak szczęśliwie wkomponowanych w materię poetycką widowiska, że nie wyglądają wcale na ciała obce. Nawarstwienia *Pastorałki* pochodzą z różnych formacji teatralnych, albo, jak się to dzieje z inscenizacją kołęd, ulegają dopiero teatralizacji. Złożoność problematyki scenicznej *Pastorałki* wynika już ze złożoności samej budowy, łączącej w sobie elementy misteryjne i szopkowe. Przeciwnostawność misterium i szopki jest jednak w *Pastorałce* mniejsza niż się wydaje; można by mówić raczej o wymienności obu ele-

mentów, bo nurt misteryjny i nurt szopkowy wywodzą się w widowisku Schillera z ludowych źródeł. Szopkowa konstrukcja sceny, zastosowana przez Schillera, jest przecież ludowym przekazem średniowiecznej sceny misteryjnej, a niektóre dialogi misteryjne pojawiają się w *Pastorałce* również w ludowym przekazie. Oba nurty wnoszą jednak swe odrębne konwencje sceniczne, często bardzo autonomiczne. Szopkowa konwencja sprawy Herodowej, gdzie postacie sceniczne poruszają się po liniach równoległych i przekątnych do ramy scenicznej, jakby były marionetkami i mogły się posuwać jedynie w wykrojach podłogi — odcina się zdecydowanie od symbolicznej konwencji spraw misteryjnych.

Uwagi inscenizacyjne Schillera, opublikowane w wydaniu książkowym *Pastorałki* z r. 1931, wskazują na to, że nie zależało mu na jednolitej stylizacji inscenizacyjnej *Pastorałki*. Nie wystarczyło mu także typowe dla poetyki kołęd i pastorałek połączenie liryzmu z realizmem. Schiller chce, aby w interpretacji wykonawców *Pastorałki* przeświecały jednocześnie przez siebie wszystkie jej nawarstwienia. Aktor ma nie tylko grać postać z *Pastorałki*. Musi ją jednocześnie komentować, zachowując zawsze naiwną nieporadność prymitywu, zgodnie z naczelną dyrektywą inscenizacyjną, która zakłada, że wszystkie role *Pastorałki* wykonują kołędnicy.

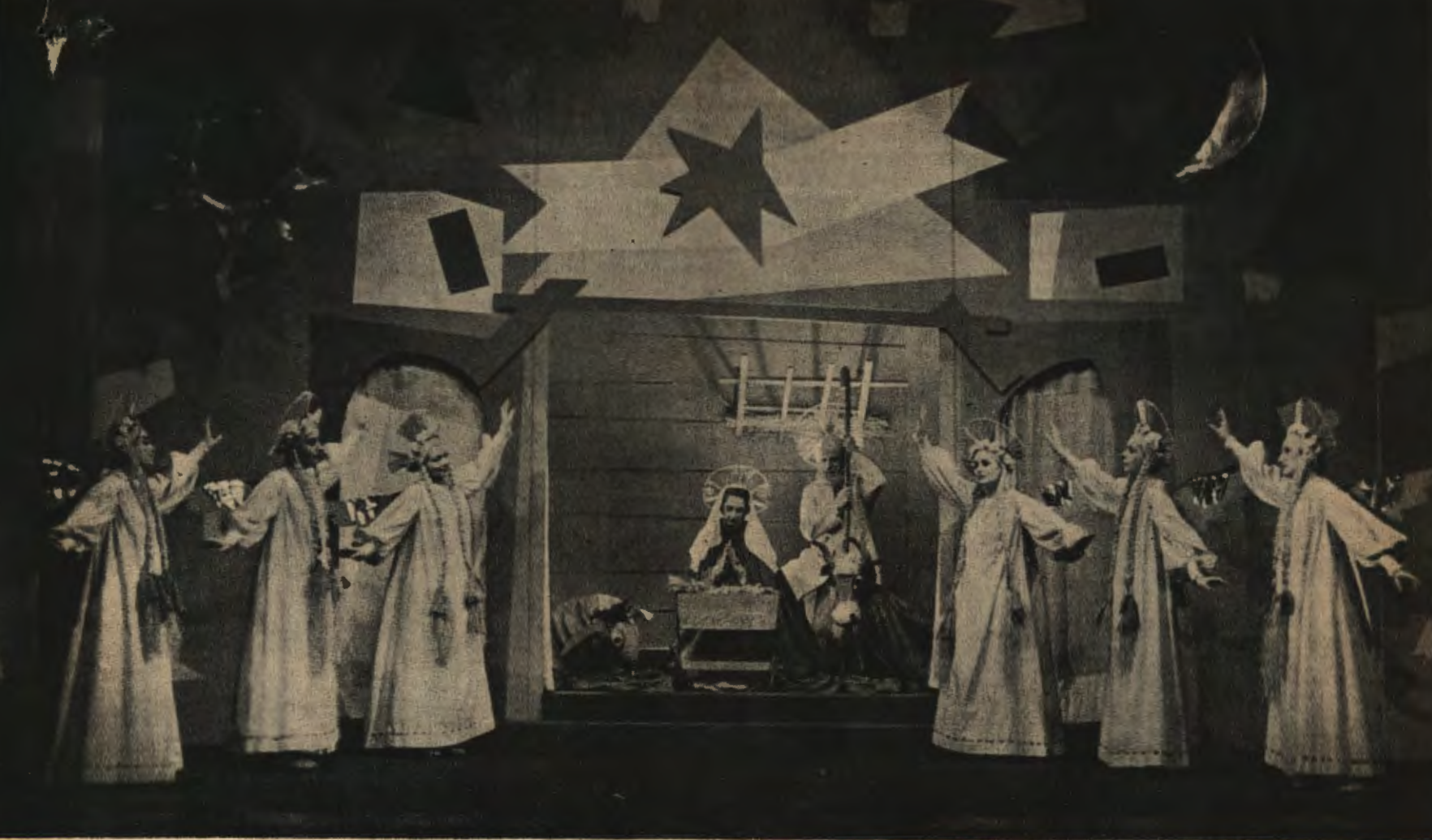
Dyrektywa ta znalazła w ostatnich inscenizacjach *Pastorałki* bardzo urozmaicone i często nowe zastosowanie, a podejmując ją podzieliły się teatry rolami. Inscenizacja Perzanowskiej realizuje ją w teatrze „żywym”, podczas gdy pozostałe przeniosły ją po raz pierwszy na teren teatru lalkowego, w sposób zupełnie zresztą różny. W inscenizacji Natalii Gołębskiej i Ali Bunscha (Teatr „Miniatura” w Gdańsku) problem aktora-kołędnika jest rozwiązywany na planie żywym i na zaprezentowanym również przez kołędników planie lalkowym. Jeszcze skrajniejszemu przesunięciu uległa dyrektywa kołędnicza w inscenizacji Joanny Piekarskiej (Teatr „Marcinek” w Poznaniu) gdzie plan żywy pozostał już tylko jako rama dla widowiska lalkowego, urządzanego przez kołędników.

Nie na tym jednak polega zasadnicza różnica między ostatnimi inscenizacjami *Pastorałki* a inscenizacją Schillera. W inscenizacji schillerowskiej aktorzy-kołędnicy nie pozwalali sobie na jakikolwiek dystans wobec przedstawianych przez siebie zdarzeń, gdyż byli jedynie naiwnymi kołędnikami „epoki minionej”. Kołędnicy z niedawnych inscenizacji *Pastorałki*, zachowując funkcję kołędników epoki minionej, sprawdzają ją jednocześnie w teraźniejszości. Samo zresztą przeniesienie *Pastorałki* na teren teatru kukielkowego i sposób rozmieszczenia jej w planie żywym i lalkowym świadczy nie tylko o poszukiwaniach inscenizacyjnych, lecz wyraża również stosunek współczesności do schillerowskiego misterium ludowego.

Inszenizacja Stanisławy Perzanowskiej w warszawskim Teatrze Współczesnym była bardziej podatna na sugestie schillerowskie niż inscenizacje teatrów lalkowych, wykorzystujące odrębność własnej specyfiki. Stosunek współczesności zaznacza się tu wyraźnie, albo w dystansie, albo w ludzkim spoufaleniu się ze światem misteryjnym i jego mieszkańcami, typowym zresztą dla ostatnich inscenizacji *Pastorałki*. Upadek Pierwszych Rodziców daleki jest w Teatrze Współczesnym od misteryjnej powagi, jaką starała się zachować inscenizacja reductowa, bardziej może zgodna z akustyką samej „Reduty” niż z intencjami Schillera. W inscenizacji Perzanowskiej sprawa Adamowa wypada w ogóle z misteryjnego porządku i ciąży raczej ku sprawie Herodowej, czy scenom pasterskim. Dobrze rozebrani: Adam Zdzisława Szymańskiego i Ewa Marii Pawluśkiewicz stroją bardzo żalodne miny, ale nie przejmują się wcale własną przewiną i nie boją się diabła paradującego w chłopskim kozuchu ze słomianym ogonem, ani Michała Archaniola w strażackim hełmie z blyszczącego papieru.

TEATR LALKI I AKTORA „MINIATURA” w GDAŃSKU: PASTORAŁKA Leona Schillera. Reżyseria: Natalia Gołębska, scenografia: Ali Bunsch





TEATR WSPÓLCZESNY W WARSZAWIE: PASTORAŁKA Leona Schillera. Reżyseria: Stanisława Perzanowska, scenografia: Wojciech Sześciński. Na zdjęciach kolejno: 1. Kallna Jędrusiak, Barbara Wrześcińska, Barbara Drapińska, Helena Makowska, Ilona Stawińska i Maria Pawluśkiewicz (Aniołowie) oraz — pośrodku — Zofia Mrozowska (Maria), Kazimierz Opaliński (Joseph); 2. Kazimierz Opaliński (Joseph), Stanisława Perzanowska (Karczmarzka), Zofia Mrozowska (Maria); 3. Mieczysław Czechowicz (Maścibrzuch), Tadeusz Fijewski (Ryczywół), Józef Kondrat (Korydon)

Naiwna ludowa deformacja misteryjnej sprawy zmienia się w inscenizacji Perzanowskiej w świadomą, dobroduszną parodię, mrugającą w stronę publiczności.

Takich naiwności, świadomie zorganizowanych z pozycji współczesności, jest tu więcej. Bardzo ludowi aniołowie w słomianych aureolach, którzy nie mogą się oprzeć muzyce pastuszej i puszczają się razem z pasterzami w tany, zachowują się jak przebrani za aniołów kolednicy, a jednocześnie sprowadzają nadprzyrodzony świat Pastorałki do proporcji człowieczych z bardzo sympatycznymi resztą słabostkami.

Ściąganie misterium na ziemię nie zawsze jednak prowadzi w przedstawieniu warszawskim do jakiegoś groteskowego równania w dół. Na żartobliwe pofałości pozwala sobie inscenizacja Perzanowskiej tylko z misteryjnym plebem, ale nie z głównymi postaciami misterium. Z nimi spoufala się w człowieczeństwie, realizując po laicku i bez dewocyjnych intencji to, co wynika z samych

założeń misterium o Bożym Narodzeniu. Dzięki Marli Mrozowskiej i Josephowi Kazimierza Opalińskiego, misteryjna sprawa Pastorałki staje się sprawą najbardziej ludzką. Maria Mrozowskiej rozświetla ją subtelną, delikatną poezją, a Joseph Opalińskiego wzbogaca o barwę nie mniej wzruszającej powszechności.

Uczłowieczenie misterium usuwa w przedstawieniu warszawskim przedział między światem misteryjnym a światem ludzkim Pastorałki. Odległość między nimi zmniejsza się resztą nie tylko od strony misterium. Pasterze z warszawskiej Pastorałki są prości bez prostactwa, a ich prostota nie jest wcale jednoznaczna z wulgaryzacją postaci i zubożeniem jej wyrazu. Tadeusz Fijewski (Ryczywół), Józef Kondrat (Prologus i Korydon) i Mieczysław Czechowicz (Maścibrzuch) uczynili z konwencjonalnych postaci pasterskich żywych ludzi i zaprzyjaźnili ich nawet z widzami, w czym najsympatyczniej zasłużył się uroczy Ryczywół Fijewskiego.

W inscenizacji Perzanowskiej uczłowieczenie objęło również, tradycyjnie upośledzone pod tym względem, szopkowe partie Pastorałki. Herod Henryka Borowskiego w zadziwiający sposób skrzyżował człowieka z kukłą. Był kukłą, która cierpi i boi się śmierci zupełnie jak człowiek, i człowiekiem uwięzionym tragikomicznie w naiwnych gestach i prymitywnej rytmice i melodyce koledniczej deklamacji. Borowski ocala szopkowość Pastorałki ze wszystkimi jej uroczymi naiwnościami, bardzo nowoczesnie i trochę na przekór scenografii, która, modernizując tradycyjną architekturę szopki i pstrząc ją raczej kabaretowym niż ludowym zdobnictwem, nie przybliżyła wcale Pastorałki naszym czasom. Nowatorstwo, jak się okazuje, nie może się obyć w Pastorałce bez tradycji. I z tego — poza scenograficznym odstępstwem — inscenizacja Perzanowskiej zdaje sobie doskonale sprawę.

Z podobnych założeń wychodzą również, eksperymentalne zdawałoby się, próby prze-





TEATR WSPÓŁCZESNY W WARSZAWIE: PASTORAŁKA Leona Schillera. Scena zbiorowa

niesienia *Pastorałki* na scenę lalkową, które nawiązują do tradycji inscenizacyjnych spowinowaconych z *Pastorałką* widowisk jasełkowych i szopkowych. W inscenizacji Natalii Gołębskiej i Ali Bunscha (Teatr Aktora i Lalki „Miniatura“ w Gdańsku) łączność z taką tradycją widać w posługiwaniu się planem żywym i lalkowym, nie mówiąc już o przestylizowanej w sposób twórczy ludowej architekturze szopkowej i lalkach Ali Bunscha. Inszenizacja gdańska w planie żywym umieszcza kołędników, Chłopa i Chłopkę, Szlachcica, Karczmarza, pasterzy i królów, a resztę przenosi do planu lalkowego, odsłaniając, jak to czyniły dawne widowiska jasełkowe i szopkowe, umowną kołędniczą konstrukcję obu planów. Aktorzy planu żywego zupełnie bezceremonialnie znikają ze sceny, aby uruchamiać swoje lalki, i uchodzi im to bezkarnie, bo wcale nie ukrywają, że są jedynie kołędnikami naiwnie przebranymi za pasterzy i królów.

Inszenizacja Gołębskiej i Bunscha różni się jednak od prymitywnych widowisk jasełkowo-szopkowych nie tylko celowym przełamaniem iluzji scenicznej, lecz przede wszystkim wykorzystywaniem inscenizacyjnych możliwości obu planów. Starannie przemyślana i konsekwentnie przeprowadzona koncepcja przedstawienia w Teatrze „Miniatura“ opiera się bowiem na przejmującym dialogu kontrastów planu lalkowego i żywego. Gołębska i Bunsch ustawiają oba plany naprzeciw siebie i pomagają im zderzyć się w sposób jak najbardziej nieoczekiwany i wzruszający. Lalkowi Adam i Ewa, wygnani z raju, wychodzą na „teren ziemski“ jako żywi ludzie. Małeńkie rączki Marii wznoszą się w scenie Zwiastowania nad ogromnym kołędniczym kancjanem. Malutki lalkowi Maria i Joseph szukają noclegu u żywych dużych ludzi, póki nie trafiają na Chłopa i Chłopkę, którzy budują im, na oczach widzów, małeńką stajenkę. I do tej miniatury stajenki przychodzi żywi pasterze i królowie, a jeden z pasterzy, rosy drągał, przynosi małego lalkowego baranka, na którym hasa sobie mały Jezusek.

Wyjątkowo tylko spotkanie człowieka z lalką ma przebieg komiczny, jak wtedy gdy duży Ryczywół przekomarza się z lalkowym Żydkiem, albo kiedy kukielkowego Heroda odwiedzają żywi królowie. Ale i wówczas funkcja takich spotkań zaznacza się czytelnie, gdyż inscenizacja gdańska nie tylko dla lirycznych pięć, czy niefrasobliwej zabawy doprowadza do przemieszania obu planów. Zderzając je z sobą, konfrontują inscenizatorzy ze współczesnością misteryjne i szopkowe sprawy *Pastorałki*. Lalkowy świat misteryjny ujawnia w spotkaniu z żywymi ludźmi jakieś delikatne, krucho i wzrusza-

jąco bezradne piękno, które raczej rozkłada niż skłania do adoracji.

Bezradność misteryjnego świata powiększa się w inscenizacji gdańskiej dzięki odpowiednio zindywidualizowanej konstrukcji lalek. Adam i Ewa, lalki zwisające na hakach wbitych w głowę, nagie nie nagością człowieka, lecz anatomii lalkowej, poruszają się sztywno w stawach, jak przystało na istoty dopiero co stworzone. Maria i Joseph, jako lalki na nitkach, poruszają się z hieratyczną powagą i z niemalym wysiłkiem brną przez sztuczne zasypane śnieżne. Dodatkowe kompromitowanie misteryjnego świata wydaje się zbędne i brutalne. I dlatego kiedy Bartos ujmuje w ręce jednego z aniołków o bardzo niemądrych buziach i pokazuje, że „niebiańskie ptasięta“ sporządzone są z drzewa, krzywdzi je zupełnie niepotrzebnie, korzystając z ich bezbronności.

Szczególnie swobodnie zachowują się w inscenizacji Gołębskiej i Bunscha szopkowe postacie *Pastorałki*, wyposażone w nowoczesne zdobycze techniki lalkarskiej, o jakich ani się śniło ich prymitywnym protoplastom. Wzbogacenie lalkowej ekspresji nasyciło w przedstawieniu gdańskim sprawę Herodową prawdziwą grozą. Najbardziej przerażała Śmierć w wykonaniu Zofii Kaczyńskiej, niesamowita nie tylko w plastyczno-ruchowym (nasadzana na głowę kukła), ale i w głosowym wyrazie.

Inszenizacja Joanny Piekarskiej w poznańskim „Marcinku“ jeszcze pełniej niż inscenizacja gdańska transponuje *Pastorałkę* na scenę lalkową. Plan żywy zachował się tu jedynie w stanie szczątkowym i zredukowany został do orszaku kołędników, którzy otwierają i zamykają przedstawienie i wprowadzają w akcję, odczytując wersety ewangeliczne przed każdą sprawą. Właściwymi aktorami są jednak w przedstawieniu poznańskim tylko lalki. Bezpośrednie spotkanie człowieka z lalką zdarzają się tu niezwykle rzadko, przy czym plan żywy spoufala się z planem lalkowym w sposób epizodyczny i ukradkiem. Rozkoszne małe aniołki, zwane w Poznaniu „hoc-hocami“, garnęły się wprawdzie pod koniec przedstawienia do kołędników, siadywały im na ramionach, a oni gładzili je po rozczochranych główkach, ale cała ta sielanka rozgrywała się właściwie na marginesie przedstawienia, które odbywało się bez przemieszania obu planów i sprowadzało wszystkie nawarstwienia *Pastorałki* do wspólnego kukielkowego mianownika.

Pogodzeniu takiemu sprzyja balladowo-poetycka koncepcja inscenizacyjna poznańskiej *Pastorałki*. W utrzymaniu konsekwencji i jednolitości inscenizacyjnej niemało pomogły Piekarskiej i zespołowi „Marcinka“ doświadczenia wyniesione z niedawnej inscenizacji *Ballad* Mickiewicza, oraz znaczny

(staranniejszy niż w Gdańsku) poziom muzyczno-wokalny przedstawienia. Z koncepcją Piekarskiej doskonale współpracowała scenografia Ireny Pikiel, która, stylizując balladowo świat *Pastorałki* i tradycyjną architekturę szopkową, nie zawahała się przed odstępstwem od obowiązujących tu rygorów miejsca i przeniosła scenę pasterską w podgórski plener.

Poetycka koncepcja poznańskiej *Pastorałki* jest propozycją nowoczesnego spojrzenia na schillerowskie misterium ludowe. Stanowisko współczesności wypowiada się tu nie w dialektyce dwóch planów, czy zakłóceniach iluzji scenicznej, lecz w nastrojowej harmonii. Inszenizacja Piekarskiej nie zmusza przy tym widza do religijnej kontemplacji. Ułatwia mu jedynie poddawanie się poetyckiemu czarowi *Pastorałki*.

Misteryjne sprawy *Pastorałki*, najryzowniejsze dla teatru lalkowego, w przedstawieniu poznańskim ratują się ucieczką w krainę baśni. W poważnych aniołach odkrywa inscenizacja Piekarskiej rusalczany wdzięk, w figlarnych aniołkach pokrewieństwo ze skrzatami i duszkami, a w losach Marii i Josepha, w ich doświadczeniach ze złymi i dobrymi ludźmi i w narodzeniu Jezusa — cudowność codzienności. Nie traci na tym wcale świat pasterski *Pastorałki*, nie mniej barwny a jeszcze ruchliwszy i szczególnie udany w świetnie rozpracowanych technicznie scenach zbiorowych. Najmniej ciekawie prezentuje się w przedstawieniu poznańskim to, co należy najbardziej do teatru lalek, a więc sprawa Herodowa.

Sytuacja *Pastorałki* we współczesnym teatrze polskim po ostatnich inscenizacjach staje się jeszcze bardziej niż dotychczas skomplikowana. Okazało się bowiem, że *Pastorałka* świetnie się czuje w teatrze z najprawdziwszego zdarzenia, noszącym nie nadaremnie nazwę Teatru Współczesnego, i że doskonale zniósła przewodniczkę na sceny lalkowe. Zapewne zamieszka tam na stałe, ale to nie oznacza wcale, że zrezygnuje z teatru „żywego“. Nie wyrzeknie się takiego teatru choćby tylko dlatego, że teatr lalkowy nie wytrzymuje pełnego tekstu *Pastorałki* i okrawa ją dodatkowo ze względów dydaktyczno-pedagogicznych, nawet wtedy, gdy tak jak „Miniatura“ posługuje się dwoma wersjami: dla dorosłych i dla dzieci, a cóż dopiero wtedy, gdy posiada tylko jedną, uniwersalną okrojoną wersję, tak jak poznański „Marcinek“.

Celestyn Skotuda

TEATR WSPÓŁCZESNY W WARSZAWIE: PASTORAŁKA Leona Schillera. Henryk Borowski (Herodes)

