

Stefan Lewomski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Cud Mniemany

czyli

KRAKOWIACY I GÓRALE

Opera Narodowa w 4 aktach

Muzyka

JAN STEFANI

Układ sceniczny

LEON SCHILLER

Dekoracje według projektów

WŁADYSŁAWA DASZEWSKIEGO

Reżyseria

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Kierownictwo muzyczne

MIROSLAW NIZIURSKI

Kostiumy

KRYSTYNA HORECKA

Choreografia

BOGUSŁAW WOLCZYŃSKI

Zeszyt wydany z okazji premiery

„KRAKOWIAKÓW I GÓRALI”

Dziewiąta premiera sezonu 1971/72

Premiera sierpień 1972 r.

O S O B Y

BARDOS, ubogi student z Krakowa	BOGDAN ŚMIGIELSKI	BRYNDAS, góral, narzeczony	BASI— ZBIGNIEW KRĘŻAŁOWSKI
BARTŁOMIEJ, młynarz	— BOLESŁAW ORSKI	ŚWISTOS	— EDWARD KUSZTAŁ
DOROTA, druga żona tegoż	— JANUSZA SKUBIEJSKA	MORGAL	— JERZY PETERS
BASIA, córka młynarza z pierwszego małżeństwa	— JANINA UTRATA	MIECHODMUCH, organista	— ALEKSANDER MICHAŁOWSKI
WAWRZYNIEC, furman	— MIECZYŚŁAW BIELECKI	KWICOŁAP	— JÓZEF STYLKO
STACH, syn jego, kochanek Basi	— TADEUSZ KRASNODEŃSKI	PASTUCH	— X X X
JONEK, przyjaciel Stacha	— ZBIGNIEW PLATO	STARA BABA	— JANINA BERNAS
PAWEŁ	— ZDZISŁAW NOWICKI		
ZOŚKA — państwo młodzi	— X X X		

KRAKOWIACY — GÓRALE

Przygotowanie wokalne:
BOLESŁAWA WIŚNIEWSKA
ZOFIA ZAMOJSKA-PABICH
JAN BUREK

Zespół instrumentalny pod dyrekcją:
JANA BURKA
Asystent reżysera:
ZBIGNIEW KRĘŻAŁOWSKI

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

Przedstawienie prowadzi:
KRYSTYNA DOBROWOLSKA

KIELCE

RADOM

Kontrola tekstu:
ZDZISŁAWA BUREK

Brygadier sceny:
BOLESŁAW POBOCHA MIECZYSLAW WULCZYŃSKI

Rekwizytor:
JAN KUBICKI
MARIA MAKOWSKA

Światło:
STEFAN DUDZIC MIECZYSLAW STYPIŃSKI
RYSZARD ZAJĄC EDMUND POMARAŃSKI

Kostiumy wykonane pod kierunkiem:
MARII SZYKSZNIA I MARIANA MAZURA

Prace perukarskie — WŁADYSŁAWA LEWANDOWSKA

Prace stolarskie wykonano

pod kierunkiem — ZBIGNIEWA KARYSIA

Prace malarskie — MARIAN SZTUKA

Prace tapicerskie — JAN STANIEC

Prace farbiarskie — ZOFIA ZAPALA



WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
1757 – 1829

„Sławę moją zostawiam zdaniu potomności, a jeżeli w sercu choć jednego prawdziwego Polaka pozyskam wdzięczne starań moich wspomnienie, jeszcze na tamtej stronie grobu szczęśliwym będę”.

Wojciech Bogusławski

„Jeśli scena polska uszła cało spod srogich ciosów społecznych i politycznych, raz po raz, w okresie pierwiastkowego rozwoju, w jej byt artystyczny i materialny godzących; jeśli późniejszymi czasy znalazła dość hartu, by stawić czoło przesładowcom i w służbie dla dobra ojczyzny równe miejsce obok sztuk innych zajęła — stało się to dzięki szlachetnej, rozumnej, pełnej poświęcenia i nieprawdopodobnie wytrwałej pracy męża, co własnego życia wzorem dał godzien naśladowania obraz, „krzywdzące głos ojczyzny mniemania umorzył, pisał, grał i grających na czas późny stworzył”.

Leon Schiller



LEON SCHILLER
1887 - 1954

„DZIEJE TEATRU NARODOWEGO”

1820 r.

• ★ •

1794. Ale brakowało jeszcze polskiej operze tego, co jest każdemu narodowi najdroższym — narodowości. Przyszła mi myśl wystawienia na scenę tych wesołych i rubaszných Krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się za nią. Świeży dowód ich męstwa pod Raclawicami zapalił mój umysł; lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw, a w krótkim czasie napisawszy znajomą aż nadto operę Cud czyli Krakowiaki i Górale z ułożoną przez J. Pana Stefani muzyką, dnia 1 marca wystawiłem na scenę. Zadziwił Axur, zabawiła Rzecz rzadka, ale Krakowiaki pozyskały wszystkich serca, zapaliły wszystkich umysły: Stosowność, jakiej z ówczesowymi okolicznościami domyślano się w tej operze, sprawiła, że po trzech ciągłych onej wystawieniach zakazaną została. Ci, którzy w niej nic więcej oprócz wesołej zabawy nie upatrywali, zasmucili się jej zgonem, lecz ten chwilowy letarg wkrótce ją w świetniejszej epoce wrócił do życia.

„KRAKOWIACY I GÓRALE”

P R O L O G

AKTOR: Rodacy oddychający wolnością, o jakiej marzyć
i było trudno,

AKTORKA: Rodacy, którym los pozwolił dożyć zmartwych-
wstania Ojczyzny w postaci o jakiej nie śniło się
filozofom, pisarzom i politykom Wieku Oświece-
nia.

AKTOR: Rodacy, powołani przez dzieje do zaszczytnego
budowania Polski Ludowej... Posłuchajcie opo-
wieści o pewnej reprezentacji scenicznej, która
odbyła się w Teatrze Narodowym w Warszawie
w dniu 1 marca roku 1794.

AKTORKA: A raczcie dać wiarę każdemu słowu naszemu, bo-
wiem widowiska owego byliśmy świadkami
i uczestnikami.

AKTOR: My, Aktorowie Teatru Narodowego.

AKTORKA: My, uczniowie i współbojownicy Wojciecha Bogu-
sławskiego, tego, co pierwszy u nas teatrem pu-
bliczne sławy europejskiej godnie erygował,

AKTOR: czyniąc je Piękna i Prawdy świątynią.

AKTORKA: Zarazem szkołą moralności obywatelskiej. Czasy
bowiem po temu dawały pochop. Coraz cięższe
chmury, kłębiły się na horyzoncie politycznym
Rzeczypospolitej.

AKTOR: Trzeci rozbiór ziem jej miał okres ostateczny Wol-
ności położyć.

AKTORKA: Stałe rozbrajanie i tak nielicznej armii...

AKTOR: Stały ucisk ludu wiejskiego i mieszczan...

AKTORKA: Rosnące prześladowanie jakobinów polskich...

AKTOR: Upodlenie wielkiej szlachty, miar nie znającej...

AKTORKA: Wszystko to poruszyło sumienia i serca poczci-
wych Polaków, każąc im zbrojenie przeciw na-
jeźdźcom i infamisom wystąpić.

AKTOR: Choćby polec, ale na gwałt odpowiedzieć gwał-
tem!

AKTORKA: Przedwiośnie 1794 roku wróżyło wielkie i płodne
ow skutki wydarzenia.

AKTOR: Kolańtajowska kuźnica wykuła już broń najgroź-
niejszą — broń społecznego i politycznego rozsąd-
ku.

AKTORKA: Teraz należało pomyśleć o broni innej i dać ją
w ręce wszystkich pokrzywdzonych mieszczan,
chłoptwa i tych oświeconych i cnotliwych oby-
wateli ze stanu szlacheckiego, którzy po stronie
ludu stanęli i dobrze się Wolności postanowili.

AKTOR: Już się zaczęły bunty w szeregach wojskowych.

AKTORKA: Już mieszczanin potajemnie do walki orężnej się
sposobił.

AKTOR: Wrzenie ogarnęło nawet nas, komediantów J. K.
Mości.

AKTORKA: Stało się to za sprawą Geniusza i Mistrza nasze-
go, Bogusławskiego.

AKTOR: Dzień, który się złotymi zgłoskami w dziejach
sceny Narodowej zapisał, to dzień 1 marca 94
roku.

AKTORKA: W dniu tym wystawiono po raz pierwszy na
Teatrze Narodowym operę narodową oryginalnie
przez Wojciecha Bogusławskiego napisaną, a mu-
zyką kapelmistrza J. Mci Jana Stefaniego okra-
szoną, pt.

CUD MNIEMANY czyli KRAKOWIACY I GÓ-
RALE.

AKTOR: Fama o tej nowej śpiewogrze na wiele dni przed
jej wystawieniem obiegrała całą Warszawę. Mówio-
no, że w niej znowu szturm na zdrajców Ojczyz-
ny przypuszczony będzie.

AKTORKA: Że bohaterem jej lud, któremu za trzy tygodnie przy dźwiękach hejnału mariackiego i wszystkich dzwonów krakowskich, na rynku przysięgnie Najwyższy Naczelnik Siły Zbrojnej Narodowej, iż powierzonej mu władzy na niczyj prywatny ucisk nie użyje, lecz jedynie dla obrony całości granic, odzyskania samowładności Narodu i ugruntowania powszechnej wolności używać będzie.

AKTOR: Pogłoski te nie mogły oczywiście nie dotrzeć do uszu osławionego Igelstroema.

AKTORKA: O mały włos nie doszło do zakazu reprezentacji CUDU MNIEMANEGO. Pierwsze widowisko dowiodło ponad wszelką wątpliwość, że plotkarze nie mylili się wcale. Czuła widownia zrozumiała w lot wszystkie najchytřej ukryte aluzje, najsubtelniejsze alegorie i nader trafnie na język potoczny sobie przetłumaczyła.

AKTOR: A godzi się przyznać, że Bogusławski, choć się cywilną odwagą odznaczał, czynił, co mógł, by niektóre śmielsze myśli polityczne sub rosa wyrażać. Wtaczał je w usta najrozmaitszych osób i nieraz te same idee — ludzie należący do dwóch skłóconych ze sobą obozów głosili. Ni stąd ni z owąd w połowie swawolnej piosneczki na krótko nuta patriotyczna się odzywała, by po chwili znowu się ukryć pod jakimś soczystym żartem amorycznej natury.

AKTORKA: Niewiele jednak ta przebiegłość politycznego gracza, jakim był Bogusławski, wskórała. Jeżeli o mniejszość ówczesnej widowni chodzi, mniejszość, która nie była w życiu narodowym dostateczną, atoli posiadała się, by Ojczyznę wbrew woli ludu całego sądzić...

AKTOR: Mniejszość ta, co się w łóżach po prawicy komnaty teatralnej rozsiadła, patrząc na zapał, jaki parter i paradyz ogarnął, śledząc uważnie miny

patriotów, którzy łoże po lewej stronie teatru zajęli, zmiarkowała, ile niebezpieczeństwa dla niej i dla jej opiekunów kryje nasze widowisko — i ostrzegła o tym niebezpieczeństwie, kogo należało.

AKTORKA: Byłaby może pierwsza reprezentacja tej prawdziwie narodowej i prawdziwie ludowej opery nie dobiegła do końca, gdyby nie czar jej muzyki, wdzięk piosenek i tańców, wreszcie one śliczne obrazy, co się raz po raz przed oczyma widzów przesuwaly.

AKTOR: Z drżeniem serca dograliśmy rzecz naszą aż do finału.

AKTORKA: Nazajutrz to i owo trzeba było pod naciskiem cenzury skreślić!

AKTOR: Na miejsce wszelako inkryminowanych ustępów weszły nowe, jeszcze silniejszy związek z miastem mające i jeszcze żarliwiej do walk pobudzające.

AKTORKA: Taki już był Bogusławski i tacy myśmy byli.

AKTOR: Jeszcze w ciągu dwu wieczorów danym nam było Tyrteuszowymi strofy ludność Warszawy kochanej do boju zagrzewać.

AKTORKA: A potem zwierzchność wydała zakaz wystawiania opery o Krakowiakach i Góralach.

AKTOR: Niewiele to wszakże pomogło, bo strofki co śmielszych piosenek po całym krążyły mieście.

AKTORKA: A potem widowisko nasze już nie było potrzebne, bo się Warszawa cała w teatrum przeobraziła, tragiczne co prawda, lecz i radosnej mocy rewolucyjnej pełne, tchnące patriotyzmem, wolą ludu wyreżyserowane.

AKTOR: Tragi-opera narodowa w całej odegrana została Polsce.

AKTORKA: Twórcami jej wszakże nie byli już Bogusławski ni Stefani.

AKTOR: Kollataj, ksiądz Jezierski, Kościuszko, Jakub Jasiński — oto imiona jej twórców.

AKTORKA: A potem...

AKTOR: Lecz nie uprzedzajmy historii. Niech rzecz sama za siebie mówi. Mości panie kapelmagistrze — niech odezwą się tony miłodźwięcznej uwertury. A gdy przebrzmia, podnieście opone!

EDWARD CSATÓ

BOGUSŁAWSKI NA SCENIE DZISIEJSZEJ

W 1946 r. odbyła się w Łodzi premiera Schillerowskiej inscenizacji „Krakowiaków i Górali”. Przedstawienie to zajmuje osobne miejsce nie tylko w rzędzie inscenizacji Bogusławskiego na dzisiejszych scenach. To niewątpliwie szczytowe dzieło powojenne Leona Schillera osiąga w repertuarze tych lat pozycję tak wybitną, że pod względem wyrazu artystycznego da się porównać tylko z niewieloma przedstawieniami, a i te przewyższa popularnością w społeczeństwie. Stało się tak dzięki kolejnym powtórzeniom inscenizacji w Katowicach, Kielcach i w Warszawie; w sumie żadne z wielkich przedstawień nie osiągnęło takiej ilości widzów i równocześnie nie zostało tak dobrze zapamiętane w świecie artystycznym. Do żadnego też nie istnieje tak dokładna partytura inscenizatorska, dzięki której mamy dziś możliwość spełnienia jednego z najbardziej podstawowych obowiązków względem pamięci Schillera — odtworzenia „Krakowiaków” i pozostawienia ich w żelaznym repertuarze którejś z czołowych naszych scen.

Stosunek Schillera do epoki Bogusławskiego nie był prosty. Poza dwiema przedwojennymi inscenizacjami „Krakowiaków” nie pamiętamy żadnej bodaj inscenizacji Schillerowskiej którejś z głośniejszych sztuk naszego Oświecenia — Zabłockiego np. czy Niemcewicza. Nie reżyserował też Schiller utworów francuskiego klasycyzmu, które ustaliły oświeceniową, a później pseudoklasyczną poetykę, często tworząc wzory dla na-

szych teatropisów. „Francuska” poetyka najwidoczniej pozostawiała go obojętnym — nawet sam Molier raz się tylko przewiwał przez jego warsztat i to w żadnym z najważniejszych swoich dzieł; tak samo Goldoni; tak samo „późny” wnuk” Oświecenia, nasz Fredro. Zapewne musiałoby go nudzić szukanie formy teatralnej dla utworu z racjonalistycznej szkoły precyzyjnie określonych uczuć, pragnień, nastrojów, owej analizy chłodnej i zuchwalej, nie pozostawiającej niczego w niedopowiedzeniu, otwierającej wszystkie drzwi, prześwietlającej wszystkie zakamarki. Zbyt dobrze umiał wyczuwać style, smakować ich charakterystyczności i osobliwości, aby znaleźć w sobie ochotę do przeinaczania jakiejś zastygłej formy na własną modłę, do tego, aby na kanwie treści, wynikających z odmiennego widzenia świata, snuć swoje sceniczne opowieści, które działały przecież w głównej mierze pozaintelektualnymi czynnikami. Schiller nie pozwalał sobie fałszować poetów, którym służył, choć niemal nigdy nie obywał się bez zmieniania jakichś fragmentów ich tekstu. Z rozmów z nim, z jego artykułów i wykładów, wiadomo, jak głęboko umiał uchwycić nawet te style, które nie interesowały go osobiście, jako inscenizatora, ile znaleźć w nich piękna i uroku.

Natomiast dla drugiej połowy osiemnastego wieku w jej życiowym, a nie literackim obrazie miał zainteresowanie znacznie bliższe. Nic dziwnego. Wiadomo przecież, że był to okres, którego wielkość i bujność najmniejszy chyba ślad zostawiła w klasycznym dramacie i poezji; okres sprzeczności krańcowych i namiętnych, a przez to tak niezwykle pasjonujących historyka; okres, w którym ludzkość jak gdyby zbudziła się ze snu, aby działać, rosnąć, rozkwitać w każdej dziedzinie. Wielka walka wolnościowych prądów mieszczańskich z autorytetem państwa absolutystycznego znalazła swój wyraz w ruchach politycznych, w filozofii, w moralności społecznej, w szturmowaniu do literatury nowych gatunków, dalekich od chłodnego wyrozumowanego umiaru klasycznego form poezji: w listach filozoficznych, pamiętnikach, pamfletach, romansach, w gwałtownie wybijającej publicystyce; w teatrze przejawiały się nowe

prądy w popularnych wśród pospólstwa „dramach” i wodewi-
lach, drażniących dobry smak wyższych sfer. Potężny skok dokonuje się w rozwoju przemysłu, nauk technicznych, wynalazków. Wszystko jest fermentem, poszukiwaniem. Obyczajowość tego okresu układa się również w formy krańcowe: w wielkim świecie rośnie zbytek, rozpusta, wyrafinowanie, a równocześnie pojawia się tęsknota za prymitywem, za prostotą wiejskiego życia, łagodną i sentymentalną; ale to, co dla znudzonych markizów jest tylko jeszcze jedną formą maskarady, dla warstw pokrzywdzonych niesie w sobie inne treści. Spod przybranych kwiatami kapeluszy pasterskich ukazują się frygijskie czapki rewolucji.

Ten rytm życiowy Schiller odczuwał świetnie. I ten rytm znalazł i ukazał w swojej jedynej inscenizacji z czasów Oświecenia — w „Krakowiakach i Góralach”.

Ze wszystkich dzieł Bogusławskiego, to właśnie bardzo często było grywane przez wszystkie lata, dzielące nas od jego powstania, ale równocześnie największym podlegało uzupełnieniom, przeróbkom, aktualizacjom. Sam Bogusławski chętnie przystosowywał je do zmieniających się okoliczności, po nim czynili to inni, aż Jan Nepomuceń Kamiński, wielbiciel i reżyser sztuki „ojca sceny polskiej”, „chcąc jej treść przedłużyć”, zaczął „przy nowej pianie snuć wątek, gdzie on go uszczknął”. Powstał „Zabobon”, który popularnością swoją przewyższył „Cud mniemany”. Charakterystyczne jest, że wiele z owych przemian wpłynęło na stuszowanie rewolucyjnych akcentów, jakimi odznaczali się „Krakowiacy i Górale”; ich sens zawsze rozumiano patriotycznie, ale nieraz patriotyzmowi temu nadawano ciasny, zaściankowy, reakcyjny, charakter. Schiller w artykule o „Krakowiakach”, opublikowanym w „Czasie” w 1915 r. prześlicznie określa ich narodowe znaczenie: „Była to jakby tabakiera X. Robaka. Kto „wytarł chustką zabrudzone denko”, kto odrzucił przenośnię, uzupełnił niedomówienia, ten na pewno ujrzał „malowaną armię maleńką, jak rój much”, armię Kościuszkowską, Napoleońską, Chłopickich i Skrzynec-
kich”... Ale to nam przypomina, że i owa cudowna tabakiera

księdza Robaka różnie bywała rozumiana i odczuwana w przemianach polskiego życia. Burżuazyjna, zachowawcza kultura nawet Mickiewicza starała się „oczyścić” z rewolucyjności. To też trzeba było szukać do „Krakowiaków” nowego klucza.

Schiller dotarł do ich tajemnic kluczem podwójnym. Po pierwsze, kluczem historycznej analizy utworu, dostrzeżeniem poza literaturą dawnego życia ze wszystkimi jego sprzecznościami i konfliktami, z jego dramatem i jego krasą; po drugie zaś — kluczem naszej wielkiej literatury romantycznej.

W cytowanym powyżej artykule z „Czasu” pisze Schiller: „Dziś, jak przed laty nasi ojcowie, śpieszymy chętnie do teatru, gdy nam staroświecką tę komedyo-operę pokazać obiecują, a wsłuchujemy się w nią i patrzymy na nią z takim zajęciem, jakżeby aktualną jeszcze była. Bo historia Polski przez nią mówi”. Gdyby nie dostrzec tej historii Polski w „Krakowiakach”, ich treść przy najbardziej dokładnej analizie dramaturgicznej, przy najskrupulatniejszym określaniu „głównego nurtu akcji”, wyda się błaha. Ot, naiwna historia miłosna, kłótnia wiejskich chłopaków z dwu pobliskich, ale dość obcych sobie środowisk, o dziewczynę, zabawne perypetie młodej żony starego młynarza, która ma ochotę go zdradzić; wszystkie konflikty szczęśliwie ułagodzone przez wędrownego studenta. To niemal wszystko; to zasadniczy sens utworu przy czysto literackiej analizie.

Ale właśnie w tym rzecz, że ta literacka kanwa była najzupełniej niewspółmierna z zakonspirowanym w „Krakowiakach” ogromnym materiałem myśli patriotyczno-postępowej. I dlatego widzowie prapremiery w Teatrze Bogusławskiego, choć zauważają, że „polityczne zastosowanie tego utworu było nader dalekie i nic nie znaczące”, równocześnie notują w pamięci: „Trzeba było być bardzo zimnym, aby się nie dać unieść powszechnemu zapalowi”. A sam Bogusławski zanotuje rzecz smutniejszą: „Stosowność, jakiej z ówczesnymi okolicznościami domyślano się w tej Operze, sprawiła, że po trzech ciągłych onej wystawieniach zakazana została”.



Dlatego głównego nurtu utworu trzeba szukać w „Krakowiakach” nie w samej akcji, a przynajmniej nie w akcji, rozumianej dosłownie. Roi się tam od metafor; drugim zaś członem każdej metafory jest samo życie. „Cud mniemany” to sztuka nie o kłótni parobczaków, lecz o rozdziale społeczeństwa — to sztuka wymierzona w Targowicę i nawołująca do jedności narodowej pod przewodem postępowo patriotycznej partii. Kiedy zaś taki sens sztuki Bogusławskiego uda się ukazać na scenie, automatycznie znajdujemy odpowiedź na pytanie, jak zachować wierność historyczną, a jednocześnie stworzyć widowisko aktualne, przemawiające do żywych myśli i potrzeb duchowych nowoczesnej widowni. Czy mogło być coś namętniej aktualnego w owym roku 1946, roku, w którym zawzięta walka klasowa toczyła się nawet w samym sejmie i rządzie naszego państwa, w którym oficjalną „opozycję” tworzył PSL, a nieoficjalną kontrrewolucję uprawiały krążące po załkaskach leśnych bandy faszystowskie?

Pamiętać jednak należy, że „Krakowiacy” bynajmniej nie stanowią jednolicie przeprowadzonej metafory, w której ten sam element treści odgrywa zawsze jednakową rolę. Sami Krakowiacy reprezentują na pewno pozytywną część narodu („Przyszła mi myśl — pisze Bogusławski — wystawienia na scenę tych wesołych i zabawnych Krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się za nią”), ale z góralami jest już inaczej. Widz, patrząc na nich, czasem powinien był myśleć o nacierających wojskach carowej, kiedy indziej znów o adherentach partii targowickiej, jest wreszcie sporo i takich momentów, kiedy w ogóle nie są oni niczym innym, tylko góralami, prezentującymi swój surowy, dziki folklor kontrastujący z miękką barwnością Krakowskiego. Młynarka Doroćta przeważnie użyta bywa jako pretekst do wyśmiania obyczajów „świata zepsutego”, ale często również przemawia przez nią westchnienie do wolności osobistej czy narodowej. W ogóle najczęstszym środkiem, przez który wypowiadać się mają ideowe treści utworu, jest aluzja słowna, wynikająca z konkretnej scenicznej sytuacji, bez głębszego powiązania z tokiem



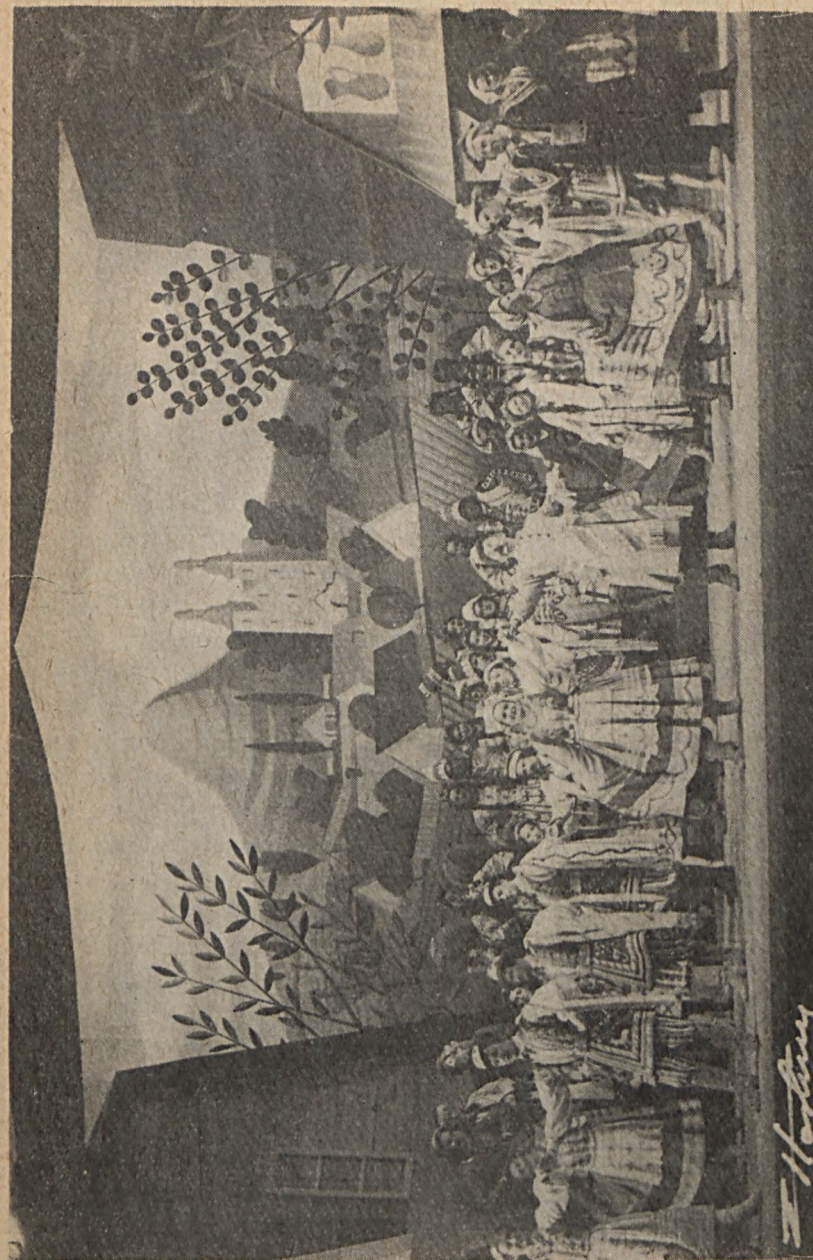
akcji, bez dbałości o jednolitość czy konsekwencję. Aluzja taka całą siłę czerpie w jaskrawym uogólnieniu; jak na przykład owa tak dobitny sens mająca piosenka krakowskiej grupy, kończąca akt drugi:

*Nuże bracia, dzieci, zony!
Idźmy wszyscy, idźmy śmiało.
Niech ten będzie zawstydzony,
Kto by dziś miał męstwa mało.
Gdzie o wszystkich idzie całość,
Tam najpierwsza cnota: śmiałość.*

Dlatego też największą trudność natury ideowej w inscenizacji „Krakowiaków” sprawia takie uporządkowanie tych wszystkich aluzji, napomknień i metafor, aby dać całość jednolitą i zrozumiałą; aby nawet nieprzygotowany historycznie widz, mógł zaczerpnąć z przedstawienia bodaj część tej atmosfery, którą oddychała prapremiera w przededniu Insurekcji. Jak wiadomo, aluzje starzeją się bardzo łatwo, co poznać można choćby z najrozmaitszych utworów satyryczno-kabaretowych, atakujących świetnie różne sprawy, a po kilku latach już nieczytelnych, skoro o samych sprawach zapominamy.

Schiller zastosował tu pomysł rzadki i świetny: spróbował znaleźć jedność ideową przedstawienia przez nawiązanie do samej prapremiery, do samego teatru Bogusławskiego, teatru patriotycznego i walczącego, współtworzącego czynem swoim ówczesną polską rzeczywistość. Przedstawienie Schillerowskie to nie zwykłe wznowienie „Krakowiaków”, to opowieść o dawnym teatrze dla współczesnego widza.

Kiedy zgasły światła na widowni, rozlegają się rzewnie refleksyjne tony bardosowej melodii — „świat srogi, świat przewrotny”, dźwięczą cichutko, jak wę śnie jakim. Przed kurtyną dwa promienie światła padają na postacie w strojach epoki króla Stasia: to aktor i aktorka teatru Bogusławskiego, którzy zjawili się przed nami i mówią:



„— Rodacy, w 1946 roku nową żyjący wolnością!

— Rodacy, którym los pozwolił dożyć Zmartwychwstania Ojczyzny!

— Słuchajcie nas, Rodacy!

— Posłuchajcie opowieści o pewnej reprezentacji scenicznej, która odbyła się w Teatrze Narodowym w Warszawie dnia 1 marca 1794.

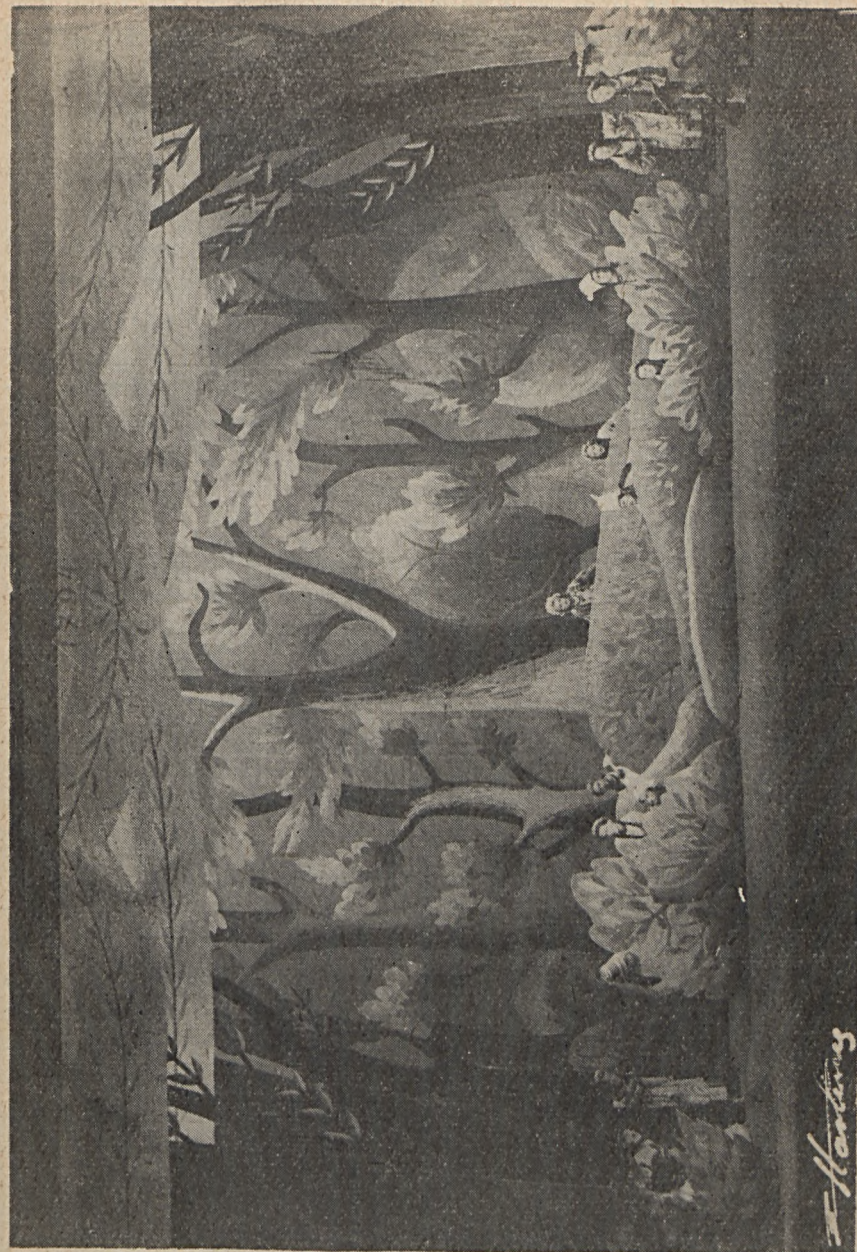
— A raczcie dać wiarę każdemu słowu naszemu, bowiem widowiska onego byliśmy świadkami i uczestnikami.

— My aktorowie Teatru Narodowego.

— My uczniowie i współbojownicy Wielkiego Wojciecha Bogusławskiego, sceny tej antreprenera.

— My żołnierze Insurekcji Warszawskiej z Kołłątajowego, Kościuszki i Ludu naszego ducha poczętej...”

Ale nie tylko sam prolog i wstawka przed ostatnim aktem, podające w największym skrócie dzieje Teatru Narodowego na tle walki o zachowanie niepodległości, nadają inscenizacji charakter „opowieści o pewnej reprezentacji scenicznej”. Temu samemu celowi służy opracowanie tekstu, zarówno jak i partytury muzycznej. Schiller wyszedł ze słusznego założenia, że komedio-opera Bogusławskiego w jej autentycznym kształcie nie może dziś swymi aluzjami dotrzeć tak daleko do serca widza, jak wówczas, gdy wyjaśniający ją materiał życiowy dosłownie „leżał na ulicy”. Dlatego zachowuje bez zmian cały wątek fabularny, rozszerzył dygresje tak, że one zaczęły stanowić najistotniejszy rdzeń utworu, one zdecydowały o jego kształcie. Z późniejszych „Krakowiaków” Kamińskiego wziął wiele piosenek i melodii, które bądź wspierały i rozszerzały patriotyczno-wolnościowe aluzje „Cudu mniemanego”, bądź też przygotowywały wrażliwość artystyczną widowni, kierowały ją w określonym kierunku, zdobywały ją barwnym pięknem narodowej, ludowej muzyki. Dodał jeszcze inne wstawki muzyczne z ludowego repertuaru; również opracowanie tekstu zmierzało w kierunku jak najlepszego ukazania dziejowego momentu. Tak było z rolą Bardosa, który przybrał charakter nieco zbliżony do późniejszych emisariuszy, pracujących z ludem



i dla ludu, tak było też z winkrustowanym w zakończenie manifestem Kościuszki. Niewątpliwie miał tu Schiller najpełniejsze prawo do tego typu adaptacji, skoro leżała ona w tradycji utworu; tak samo ongiś Kamiński we Lwowie przy wejściu wojsk Dąbrowskiego „kończył spektakl „sceną patriotyczną” („Ach, bracia, przyjaciele, radujcie się wszyscy! Bóg spełnił nasze prośby, już Polacy bliscy. ...Nieprzyjacielskie hufce zniszczone zostały — I nad czarnymi orły wzniósł się orzeł biały”). Zgodnie z tym obyczajem kończący utwór wodewil wzbogacił się w inscenizacji Schillera o kilka zwrotek, nawiązujących już wyraźnie do naszej dzisiejszości.

Koncepcja „opowieści” wyraziła się również w samym obrazie scenicznym, w dekoracjach Daszewskiego, które, choć całkowicie nowoczesne, miały w sobie jakieś dyskretne nawiązania do scenografii dawnego teatru — a także w prowadzeniu postaci. Schiller wywiódł cały tok przedstawienia z ducha muzyki, jak wspominaliśmy, bardzo w stosunku do oryginału Stefaniego rozwiniętej. Przez to charakter, jakbyśmy dziś może powiedzieli, „wodewilowy” zatarł się, a przedstawienie stało się monumentalnym widowiskiem, o którego charakterze zadecydowały owe elementy muzyczno-taneczne i śpiewane. Sama perypetia miłosna jak gdyby ujęta została w nawias sceniczny, jej prymityw nie był retuszowany, nie próbował Schiller jakiegos psychologizowania, pogłębiania konfliktów — przeciwnie, zachował wszystkie naiwności i właśnie z pobłażliwego do nich stosunku wydobył masę uroków.

Zrytmizowanie ruchu i gestu do muzyki i do wiersza, zachowanie pewnej dyskretnej zewnętrżności sprawiło, że przy zasadniczym realizmie tego ujęcia był w tych prowadzących akcję scenach pewien smak umowności, zabawy; że nie był to pełny obraz rzeczywistości, ale trochę jak gdyby miłość grana „na teatrze”. I w scenkach rodzajowo-komicznych było również coś z tej bardzo delikatnej umowności; na przykład posuwiste rytmy Miechodmucha jak gdyby przypominać nam chciały szlagońskie fanfaronady imię pana Świerzawskiego, „pierwszego polskiego aktora”, a zaś piosenki swawol-



nie erotyczne podane były z tego rodzaju satyrycznym nastawieniem, jak gdyby kierowano je do zepsutej widowni ówczesnego modnego świata, a nie do dzisiejszej.

Ale poza ten nawias „scenicznej dawności” wyjęty został cały olbrzymi materiał dygresyjny. Tu już nie dostrzegałeś żadnego imitowania, tu przemawiało prosto i z całą powagą samo życie! Powaga ta miała dwojakie oblicze, bo inne dla dygresji polityczno-społecznych (jak tyrady Bardosa, przemówienie weselne Wawrzyńca, piosenka o tym, że „serce nie sługa”, odczytanie Manifestu Kościuszkowskiego — w tych partiach słyszało się tony głęboko uczuciowe (patetyczne, nabrzmiałe bólem, radością i wiarą w prawa człowieka) — a inne dla treści folklorystycznych. W tych ostatnich powaga równoznaczna była po prostu z prawdą życiową, z całkowitym wcieleniem się w sytuację; obrzęd weselny nie był udaniem ani grą, lecz żywym, autentycznym obrazem, traktowanym z całym przekonaniem o jego prawdziwości — tańce w drugim akcie, ukazujące we wspaniałym skrócie całą nieobjętą przestrzeń polskiego tańca ludowego, oddane były z najwyższym zapamiętaniem się, z całkowitym brakiem pamięci o teatrze, scenie, widowni.

I to właśnie, że rzeczywistość politycznej dygresji oraz obrazu folklorystycznego przemawiała w Schillerowskiej inscenizacji „Krakowiaków” z taką siłą i ludzką prawdą, sprawiło, iż to przedstawienie, przy całej swej nieporównanej wierności epoce, było najgłębiej aktualne. Mamy w nim żywy obraz myśli Bogusławskiego, racjonalistycznej i trzeźwej, a równocześnie namiętnej, wzburzonej konfliktami otaczającej go rzeczywistości, mamy żywy obraz jego teatru i jego epoki. Obraz ten przerasta na pewno ramy pierwotnego kształtu komedio-opery, jest rozleglejszy, barwniejszy, bardziej rozsmakowany w przesłicznych szczegółach dawnego życia, a równocześnie głębiej i ostrzej syntetyzujący; ale w tym wszystkim pozostaje wierny oryginałowi, czerpiąc z niego każdy związek myśli, aby go rozwinąć i wyrazić. W stworzeniu zaś takiego obrazu pomogło Schillerowi to, że patrzył na dzieło Bogusław-

skiego przez pryzmat romantyki; przez owe wszystkie żywe i bliskie nam prawdy, jakimi wzbogaciła narodową świadomość kontynuującą postępowe idee Oświecenia wielka romantyczna poezja — przede wszystkim Mickiewicza.

W jednym ze swych paryskich wykładów powiedział Mickiewicz, że „nie należy się zbytnio dziwić, jeśli pisarze epoki Katarzyny i Stanisława Augusta nie pojęli całej powagi walki, której byli świadkami. Współcześni rzadko, jak wiadomo, oceniają doniosłość wydarzeń, wśród których żyją; potrzeba więcej niż geniuszu, żeby zrozumieć teraźniejszość; potrzeba więcej niż talentu, żeby przewidzieć przyszłość”. — Zapewne, że do Bogusławskiego słowa te odnoszą się w znacznie mniejszym stopniu, niż do większości jemu współczesnych; że był on zawsze w pierwszych szeregach walki. Jego myśli była ostra, a jeśli wypowiadał ją często w złagodzonej formie, za to winić wypadnie przede wszystkim cenzurę. Nie zapominajmy jednak, że najbardziej postępowe ówczesne myśli nie mogły być tak wykrystalizowane i pełne, jak po latach społecznych prób, że rozwój myśli wynika z rozwoju życia i dlatego dopiero, obserwując ewolucję idei, potrafimy ocenić ich wielkość i siłę. Spojrzenie na „Krakowiaków i Górali” nie tylko jako na dzieło Oświecenia, ale również jako na utwór preromantyczny, zgodne z oceną historyczno-literacką, okazało się również niezmiernie płodne teatralnie; ale trzeba było, aby zjawił się Schiller, który nie potraktował preromantyzmu tego utworu muzealnie, w zastygłej formie sentymentalnej ludowości, lecz umiał dostrzec w nim załączki owych bogactw, jakie przyniosły z sobą ideowe i artystyczne doświadczenia romantyzmu.

Schiller ze wszystkich poetów świata najbliżej, najbardziej wewnętrznie zżyty był z Mickiewiczem i to zarówno z Mickiewiczem — poetą, jak i twórcą myśli teatralnej. Znana jest sławna lekcja XVI, z której natchnienie czerpał Schillerowski teatr monumentalny; znana jest potężna inscenizacja „Dziadów”. Natomiast nie zwróciliśmy dotychczas uwagi, jak silnie inscenizacja „Krakowiaków” natchniona jest „Panem Tadeuszem”, jak dalece wywodzi się z jego ducha.

Mówię „natchnienie”, bo tylko takiego słowa można tu użyć. Nie może być mowy o wpływie czy zależności, kiedy oddziaływanie przejawia się w tak odmiennych formach, kiedy wszystko, co w epopei Mickiewicza wyrzeźbione jest i odmaltowane słowem, tu wyraża się przez muzykę, kompozycję scenicznego obrazu, plastykę i ruch. Dotykamy tu sprawy najgłębszej, sprawy kształtowania się postawy artysty-inscenizatora, kiedy realizowany utwór wzbogaca mu się nagle nieporównanie przez wewnętrzne reminiscencje innego dzieła — genialnego. Powstaje wówczas inscenizacja najczystszej oryginalna, ale — natchniona przez poezję.

To właśnie oddziaływanie dzieła Mickiewicza sprawiło, że wodewilowy charakter komedii Bogusławskiego zatarł się niemal zupełnie, że cały element folklorystyczny, u Bogusławskiego jeszcze dość ubogi, i dygresje, które były jakimś bezpośrednim odzywaniem się do publiczności w stosowanych miejscach, tutaj przesłoniły sobą wszystko inne i w kryształowych formach swego arcyzmu zaczęły ukazywać obraz świata bardziej bezpośredni i tyle bogatszy, niż zawierała go w sobie staroświecka akcja. Całe owo kunsztowne operowanie scenicznymi nawiasami, które różnicuje stosunek do odmiennych warstw dzieła, ileż ma wewnętrznego pokrewieństwa ze stylem „Pana Tadeusza”, giętkim i coraz to innym, będącym żywym przykładem wibrowania postawy twórcy wobec materii, którymi żywi się jego wizja.

Pamiętamy, jak w „Panu Tadeuszu” żartobliwy tok opowiadania, prowadzący akcję z jakimś życzliwym uśmiechem i wtedy, gdy trwają amory, i wtedy, gdy w soplicowskim dworze wybuchają awantury i dramatycznie toczy się bitwa — jak ten tok zmienia się nagle, poważnieje, rośnie, nabiera patosu, dotykając spraw politycznych, społecznych. Albo jak równie, choć inaczej, poważnieje — w najczystszej lirycznym nurcie, ukazując piękno przyrody czy obyczaju, wygrywając rogiem Wojskiego dzieje lasu i polowania lub przepysznymi barwami wypełniając rytm poloneza?

*...Nad murawą czerwone połyskują buty,
Bije blask z karabeli, świeci się pas suty...*

*Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,
Jak wąż olbrzymi, w tysiąc łamiący się zwojów;
Mieni się cętkowata, różną barwa strojów
Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,
Wyzłocona promieniami zachodniego słońca...*

W „Krakowiakach” nie ma karabeli i „pańskich strojów”. Ale barw jest tyle samo i równie wspaniałych, wysnutych z krakowskich kierezji i góralskich parzenic. I tylko takie pióro, jak to, które skreśliło przytoczone wiersze, potrafiłoby w pełni oddać mieniący się blask Schillerowskiego widowiska — ponieważ widowisko to właśnie zapłodnione zostało tymi wierszami. To jest powinowactwo najgłębsze i niesłychanie rzadkie.

(„Dwie strony rampy” — Czytelnik 1956 — fragment)

„KRAKOWIACY I GÓRALE”

P A R A B A Z A

- AKTOR: Jeszcze chwila, a światła teatrowe pogasną, a dobre bóstwa teatru, które ten cud mniemany sprawiły, żeście wraz z nami ów marcowy wieczór warszawski pożytecznie, mam nadzieję, przeżyli, ulegą gdzieś ponad sceniczne paludamenta.
- AKTORKA: Chcecież wiedzieć, jakie były dalsze losy CUDU MNIEMANEGO, to posłuchajcie: po upadku Warszawy wywędrował Bogusławski do Galicji, a w całym majątku miał jedno swoje repertorium, którego KRAKOWIACY I GÓRALE najsilniejszą stanowili pozycję. Postać studenta Bardosa grał sam Bogusławski, roli tej nie odstąpił nikomu do końca swego życia. Wielką snąć uwagę przywiązywał do słów, które ze sceny wygłaszał.
- AKTOR: Nigdy się z tym widowiskiem Mistrz nie rozstawał. Gdy wojska napoleońskie do Polski wkroczyły, nowa dla KRAKOWIAKÓW rozpoczęła się era.
- AKTORKA: Całe sceny do pierwiastkowego tekstu przybyły, zdające relacje szczegółowe z teatru wojny, werbujące ochotników do Legionów.
- AKTOR: Autorem tych aktualnych wtężeń nie był jedynie Bogusławski: sekundował mu w tym dzielnie Jan Nepomucen Kamiński, literat, aktor i długoletni dyrektor sceny lwowskiej.
- AKTORKA: On to odważył się wreszcie dalszy ciąg CUDU MNIEMANEGO pod tytułem ZABOBON, albo NOWE KRAKOWIAKI wespół z muzykiem Karolem Kurpińskim napisać i tę „zabawkę drama-

tyczną”, jak sam rzecz nazywał, na sceny krajowe wprowadzić.

- AKTOR: Przez czas pewien obydwu widowiska w repertorium narodowym się utrzymywały. Dawno je na wszelkie uroczystości lub w chwilach dla narodu szczególnie ważnych.
- AKTORKA: Później ZABOBON wyparł swój pierwowzór i do tyła się upowszechnił, tak w nim zagustowała widownia, że o oryginale Bogusławskiego prawie zapomniano.
- AKTOR: Później przedsiębiorcy, scenopisarze nasi, po większej części rekrutujący się spośród aktorów, różnorodne obydwu oper poczęli robić przeróbki: jednoaktowe komedio-opery, balety nawet, mniej polityczne, ile raczej zabawowym celom służące.
- AKTORKA: Na obronę tych rękodzielników pisarstwa naszego trzeba powiedzieć, że działo się to w epoce rosnącego pod wszystkimi zaborami ucisku politycznego. O literaturze prawdziwie narodowej mowy być nie mogło. Rolę jej spełniały zatem sztuczki wesołe, tańcami i śpiewami polskimi okraszone, w których obyczaj dawny, strój staropolski i dawne, choćby najgorsze, czasy sławiono. Nie przeto, by do „indyka z sosem i zrazu z bigosem”, żeby żupan lub kontusz przybrać lub żeby zamiast madery miód z własnych pasiek spijać, że w czasach owych, a przecież smutnych, wolno było jednak Lechicie broń przy boku nosić i w obronie ojczyzny jej używać.
- AKTOR: I później jeszcze, kiedy teatry polskie nie mogły, a nawet gdyby mogły, to nie umiały, dzieł Mickiewicza czy Słowackiego wystawiać, owe widowiska, duchem KRAKOWIAKÓW I GÓRALI zapłodnione, ważną w dziejach sceny ojczystej spełniły rolę, przede wszystkim polityczną.

AKTORKA: Przypominały mianowicie narodowi, że prawa jego do istnienia nie wygasły i nigdy wygasnąć nie powinny.

AKTOR: Przybyliśmy tu do was spoza kulis tego świata jedynie po to, by stwierdzić, czy opera Bogusławskiego moc w „przemawianiu do serca narodu” jeszcze posiada.

AKTORKA: I oto odchodzimy w spokoju, bowiem głos wewnętrzny mówi nam, że tak jest prawdziwie.

R A Z E M: Plaudite cives.
Podnieście oponę.

Fotografie w tekście z inscenizacji „Krakowiaków i górali”, Leona Schillera w Teatrze Narodowym w Warszawie, w r. 1950.

Scenografia: Władysław Daszewski.

Fot. Edward Hartwig. W-wa.

1645 Pras. Zakł. Graf. RSW „Prasa”, Kielce. 3000 L-7

WYDAWCA
PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

Cena 3 zł

