

Zbigniew Trzaskowski

Krakowski Teatr Słowa

Kieleckie Studia Teologiczne 7, 115-129

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ks. Zbigniew Trzaskowski – Kielce

KRAKOWSKI TEATR SŁOWA

W dziejach kultury duchowej ludzkości miejsce szczególne przypada sztuce żywego słowa. Mickiewicz pisał z przekonaniem: „Płomień rozgryzie malowane dzieje / Skarby mieczowi spustoszą złodzieje / Pieśń ujdzie cało...” (*Konrad Wallenrod* IV, 187–189). Tworzywem muzyki są tony, materiałem malarstwa farby, surowcem rzeźby kamień, metal, drewno czy ich najrozmaitsze kombinacje. Literatura i teatr posługują się słowem. W rezultacie więc są one *ars verbi*, ale sztuką słowa artystycznego zdolnego kreować nowe światy, wyrazić najbardziej złożone uczucia człowieka; przybliżać horyzonty *sacrum*; prowadzić dyskurs nad sensownością ludzkiego istnienia; istotą i funkcją piękna, które Norwid sprowadził do formuły „kształtem miłości piękno jest”. Piękno wyraża umiłowanie pracy pojmowanej jako twórczość człowieka w całym jej bogactwie, od pracy fizycznej robotnika poprzez działalność artystów po umiejętne organizowanie kultury społecznej w skali narodowej. W obiegu tym codzienność człowieka przekształca się w świat wartości wyższego stopnia, dzięki czemu dostrzega on i uświadamia siebie. W toku procesu samoidentyfikacji sztuka żywego słowa zastępuje przyjaznego człowieka, z którym dzielimy się radością i smutkiem, przy czym dzieło teatralne nie wymaga wdzięczności ani też nie naraża na zawód.

Jan Paweł II w liście nadesłanym do uczestników spotkania zorganizowanego w 40. rocznicę powstania Teatru Rapsodycznego zwrócił uwagę na szczególne zasługi tej krakowskiej sceny dla kultywowania sztuki żywego słowa:

Teatr ten, który początkami swymi sięga mrocznych lat okupacji, przez cały czas swojej działalności, aż do drugiej likwidacji, naznaczony był znamiem służby, którą pomimo przeciwności, spełniał wobec narodu i jego kultury. Służył Teatr Rapsodyczny polskiemu słowu, służył prawdzie i pięknu, które wedle słów Norwida „na to jest, by zachwycało do pracy – praca, by się zmartwychwstało”¹.

¹ Zob. *Jan Paweł II. Kolekcja*, oprac. zbiorowe, Warszawa [brw], księga VI, rozdz. 15, s. 42.

Działalność Teatru Rapsodycznego, na trwałe wpisaną w paradygmat polskiej „kultury wysokiej”, rozpoczęło ukonstytuowanie się grupy stanowiącej trzon konspiracyjnego teatru określanego mianem «Teatr Nasz»². Scena Rapsodyczna narodziła się z idei stworzenia „oryginalnego teatru narodowego”. Mieczysław Kotlarczyk, twórca Teatru Rapsodycznego, liczył się również z koniecznością wypracowania własnego – innego od dotychczasowego – modelu gry scenicznej. Teatr Rapsodyczny swoją nazwę zawdzięczał dwóm źródłom. Przede wszystkim nawiązywała ona do tradycji rapsodów, wędrownych aoidów, którzy w starożytnej Grecji wędrowali, recytując poematy, głównie epickie. Drugim impulsem do przyjęcia takiej nazwy były, wybrane na pierwszą premierę teatru słowa, rapsody z *Króla-Ducha* Słowackiego. Jak wspominał Kotlarczyk, to właśnie ten poemat stał u pierwocin pomysłu nowego stylu scenicznego. Podczas głośnej lektury w 1940 r. zachwyił go niezwykle walor dźwiękowy utworu Słowackiego. Zadał wtedy pytanie: „Dlaczego wcześniej nie słyszał tego tekstu?”³. Podobnie jak z wieloma innymi klasycznymi dziełami zetknął się z nim jedynie przez ciche czytanie. Dlatego też punktem wyjścia nowego teatru było założenie, że tekst poetycki powinien być „raczej słuchany niż czytany”. Przy cichej lekturze przepada bowiem bezpowrotnie strona dźwiękowa poezji, rytmika i muzyka słowa. Teatr Rapsodyczny chciał zatem dla poezji bardziej słuchaczy niż czytelników.

Data, którą przyjmuje się za początek jego działalności, jest 22 (według niektórych źródeł 21) sierpnia 1941 r. Tego dnia, podczas spotkania z młodzieżą w mieszkaniu pań Dębowskich przy ul. Komorowskiego 7, Mieczysław Kotlarczyk sformułował potrzebę stworzenia polskiej sceny narodowo-religijnej, szczególnie zatroskanej o wypowiedane słowo. Animator całego przedsięwzięcia, zgodnie z myślą Norwida, że dopiero „na stopniach ołtarza” sztuka osiąga swój prawdziwy szczyt, utożsamiał teatr z „atrium spraw niebieskich” i zaproponował rozpoczęcie pracy od przygotowania dotąd nie inscenizowanego *Króla-Ducha*⁴.

² Rzeczownik „rapsodyczność”, neologizm o krótkiej historii, utworzony od przymiotnika „rapsodyczny” po raz pierwszy pojawił się w związku z przedstawieniami teatralnymi, jakie przygotowywał w Krakowie podczas okupacji Mieczysław Kotlarczyk.

³ M. Kotlarczyk, *Dwadzieścia pięć lat*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*. Wstęp i oprac. J. Popiel; wybór tekstów T. Malak i J. Popiel, Kraków 2001, s. 236. Publikacja zawiera praktycznie wszystkie teatrolologiczne artykuły Kotlarczyka, programy z przedstawień rapsodycznych oraz recenzje Jawienia.

⁴ Awangardę zespołu tworzyli: Karol Wojtyła – polonista, Krystyna Dębowska – studentka Wyższej Szkoły Handlowej, Halina Królikiewicz – polonistka i T. Królikiewicz – plastyk. „Nadwornym krytykiem” został Tadeusz Kudliński.

W okresie okupacyjnym udało się zrealizować jeszcze sześć przedstawień. Wystawiono: *Beniowskiego* Słowackiego, *Hymny* Kasprowicza, *Godzinę Wypiańskiego*, *Portret artysty* – na podstawie utworów Norwida, *Pana Tadeusza* Mickiewicza oraz *Samuela Zborowskiego* Słowackiego. W napisanym pod koniec 1942 r. manifestie *Teatr Nasz* Kotlarczyk, obok planów na przyszłość, zawarł zasady teatru z dominującą rolą słowa, proklamującego idee chrześcijańskie, narodowe i obywatelskie spod znaku Fredry, Krasińskiego, Norwida, Mickiewicza, Słowackiego, Wypiańskiego, Kasprowicza. W warunkach konspiracyjnych Rapsodocy zagrali w sumie 22 przedstawienia, w tym 10 premierowych, i przeprowadzili ponad 100 prób, połączonych ze spotkaniami dyskusyjnymi w pełnej konspiracji, zważywszy na groźbę wywiezienia do obozu koncentracyjnego. Przygotowywana w roku 1945 premiera *Miłosierdzia i strasznych dzieci* Rostworowskiego nie odbyła się z powodu działań wojennych.

Od chwili wyjścia Niemców z Krakowa Teatr Rapsodyczny pracował bardzo intensywnie. Już 22 kwietnia odbyła się premiera *Grunwaldu* w kinie „Wolność”. Początkowo z szóstką aktorów, a następnie w ośmioosobowym składzie przygotowywano przedstawienia w miesięcznych odstępach. Zespół Mieczysława Kotlarczyka został zakwalifikowany przez nową władzę jako teatr szkolny, obowiązkowy w edukacji młodzieży, wojska i robotników. Ta sytuacja zmieniła się diametralnie 26 września 1946 r. Cenzorzy zarzucili Kotlarczykowi propagowanie „trudnych” i „przebrzmiałych” tekstów Mickiewicza, Słowackiego, Wypiańskiego⁵. Podejrzewano zespół o dywersyjną akcję na rzecz odzyskania Kresów Wschodnich. Cofnięto przy tym teatrowi status sceny szkolnej i związane z tym dotacje. Kotlarczyk pod naporem krytyki został zobowiązany do „upotrzebnienia teatru” (sic!). Pomimo prasowej nagonki w dalszym ciągu z aktorami realizował wiele nowych przedstawień. Większość z nich miała charakter edukacyjny, by wymienić cykl poświęcony poszczególnym gatunkom literackim – od pieśni po epopeję.

W październiku 1946 r. Rapsodocy otrzymali własną salę przy ul. Skarbowej. Przy teatrze powstało «Studio» spełniające funkcję szkoły dramatycznej. Zadaniem «Studia» było przygotowanie zarówno warsztatowe, jak i ideowe nowych aktorów „teatru słowa”. Teatr miał wskazywać „rozwiązania ludziom czynu” i uświadomić konieczność odnowy moralnej, uczyć czynnego uczestnictwa w historii i dać wiedzę o jej prawach, utwierdzać wiarę w zmartwych-

⁵ Cenzura zakazała wystawiania *Pana Tadeusza* ze względu na „dewocyjność” Inwokacji, „napoleonizm” wiosny, postać Robaka (ksiądz bohaterem!) i zwrot „kochajmy się”, rezonujący zwalczanym odgórnie solidaryzmem klasowym (M. Kotlarczyk, *Reduta słowa. Kulisy dwu likwidacji Teatru Rapsodycznego w Krakowie (karty z pamiętnika)*, Londyn 1980, s. 11n).

wstanie narodu polskiego i jego posłannictwo w dziejach Europy – przedstawione jako konieczności historiozoficzne. Teatr wyrażający rzeczywistość mitu miał być instytucją odnawiającą funkcje religijne antycznego dramatu obrzędowego. Dla Kotlarczyka *theatrum verbi* było ważne nie tylko ze względu na dążenie do syntezy sztuk, lecz przede wszystkim z powodu wiary w ideową siłę teatralnej ekspresji. Filozoficzne i kulturowe uzasadnienia tej wiary czerpał z kilku źródeł: ze skarbca tradycji biblijnej, z doktryny Schopenhauera (przekonanie o identyczności poznania i aktu kreacji), mistycznych treści polskiego romantyzmu. Na wyborze rapsodycznej formuły teatralnej zaważyła znajomość rozwiązań moralitetowych i misteryjnych, wyraźnych śladów lektury wieszczów narodowych, dramatów Wyspiańskiego i twórczości preekspresjonistów. Koncepcja nowego teatru nie była powielaniem żadnego z uprzednio wymienionych źródeł. Integralnie związana z założoną żarliwą ideologią Kotlarczyka, wyrażała jego wiarę w inicjacyjno-misteryjną rolę sztuki. Postulowana przez niego reforma teatru jako instytucji służącej tym celom, wyznaczała zadania nie tylko dla inscenizatorów, ale i pisarzy, których stawiała przed koniecznością gruntownej przemiany utworu dramatycznego, a wraz z nim koncepcji teatralnego widowiska, sceny, scenografii, roli i gry aktora, scenicznego czasu i przestrzeni.

Konfrontacja takiej wizji teatru z rzeczywistością, w jakiej przyszło żyć polskiemu narodowi po roku 1945 stała się początkiem dramatu. Nic go, mimo ustawicznych szykan władz państwowych wobec dyrektora i aktorów, nie zapowiadało. Lata 1947–1951 wyznaczają nawet okres świetności Teatru Rapsodycznego. Po *Rapsodach* Wyspiańskiego i *Dialogach miłości* Norwida zespół wystawiał w 1948 r., cieszący się dużą popularnością, spektakl *Eugeniusz Oniegin* Puszkina. Pochlebna opinia, jaką o przedstawieniu wydał radziecki reżyser Sergiusz Obrazcow oraz pomoc prymasa Augusta Hlonda przyczyniły się do złagodzenia narastającej krytyki ze strony władz. Wydano zgodę, by zaadaptować na potrzeby teatru osobny mały budynek przy ulicy Warszawskiej 5 w Krakowie. Zespół zaprezentował inscenizację *Lorda Jima* i trzecią wersję *Pana Tadeusza*. W adaptacji Beniowskiego uczestniczyło 20 aktorów. Jednak Kotlarczyk, odrzucając konsekwentnie „oficjalną wiarę swej epoki” oraz zachowując autonomię myśli i czynu, stał się wrogiem ideologii marksistowskiej, przeciwnej wszelkim przejawom indywidualności. Teatry stały się instrumentem indoktrynacji, przekazicielami „ideowych treści socjalizmu”; wyznaczono im rolę służebną w stosunku do nowej rzeczywistości i do nowej władzy, zdecydowanie odcinającej się od tradycji narodowej. Na ponurym tle teatralnych „produkcyjniaków” ciągle obecność w repertuarze Rapsodyków wielkiej poezji renesansowej, romantycznej i postromantycznej, zachowanie autonomii ideowej i stylistycznej stanowiły ewenement oraz świadczyły o bohaterstwie postaw aktorów. Atmosfera wokół zespołu gęstniała. Zarzuty, jakie stawiano Rapsodykom, ilustruje artykuł Jana Alfreda Szczepańskiego (pseud. Jaszcz):

Niestety, trzeba powiedzieć otwarcie Teatr Rapsodyczny zaufania nadużył i zaczął uprawiać robotę kulturalnie szkodliwą. Znamy takich mistyków i entuzjastów mono-idei, którzy, subiektywnie oderwani od spraw doczesnych, obiektywnie spełniają określoną funkcję społeczno-polityczną. Dr Kotlarczyk zachował w nowej rzeczywistości cały bagaż inteligentkich mistycyzmów. Zamknięty na dopływ wrażeń z zewnątrz, nadal odprawiał swe hymny i chorały, msze i misteria, rapsodyczne gędzby i ekstazy; litanijne westchnienia o Przebaczenie, Odpuszczenie, Odkupienie; Alleluje, już Nadchodzi (kto? On, Salvator, Zbawca, Czterdzieści i Cztery). Chętnie wierzę, że dyr. Kolarczyk nie wiedział, co robi, ogarnięty szaleństwem dionizyjskim. (...) Mętniactwo jest zaraźliwą chorobą. Dr Kotlarczyk sam się wyleczyć nie chce. (...) Sprawę Teatru Rapsodycznego trzeba wyjaśnić ostatecznie, by dojść do konkretnych wniosków⁶.

I tak trudna już sytuacja Teatru Rapsodycznego pogorszyła się zdecydowanie po ogłoszeniu w kwietniu 1949 r. programu socrealizmu w teatrze⁷. Nie zmieniły negatywnego nastawienia władz bardzo przychylnie opinie polonistów i niektórych recenzentów na temat nowatorskiej inscenizacji *Pana Tadeusza*. Nie przekonała ich nawet przygotowana w 1950 r. – „historia i synteza bratniego narodu” – *Rozkaz 269* Włodzimierza Majakowskiego i Siemiona Kirsanowa, opowiadający o bohaterskim komsomolcu, który własną pierśią przysłonił karabin maszynowy wroga. Władze krakowskie, realizując wytyczne Ministerstwa Kultury i Sztuki, podjęły decyzję o zlikwidowaniu Teatru Rapsodycznego jako obcego kulturze socrealistycznej. W styczniu 1952 r. Kotlarczyk otrzymał telegraficznie powiadomienie o dymisji ze stanowiska dyrektora teatru. Szybka interwencja prof. Leopolda Infelda u Edwarda Ocha-ba wstrzymała na rok realizację tego postanowienia. W obronie Rapsodyków wypowiedział się również Karol Wojtyła i pod pseudonimem Piotr Jasień opublikował w „Tygodniku Powszechnym” artykuł *O Teatrze Słowa*.

Uczestnicy Ogólnopolskiego Zjazdu Teatralnego w Warszawie na początku roku 1953, działalność Kotlarczyka ocenili *in gremio* negatywnie. Nie pomogło powołanie w teatrze Podstawowej Organizacji Partyjnej i Związku Młodzieży; nie pomogły prawie codzienne występy w zakładach pracy, uświetnianie akademii i spotkań organizacji partyjnych. Jerzy Pański, dyrektor departamentu

⁶ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Teatr Rapsodyczny, co z nim zrobić?*, „Odrodzenie”, 1948, nr 48. Trwającą dwadzieścia lat, obsesyjną wręcz nienawiść Szczepańskiego wobec Rapsodyków wyrażały epitety, jak: „dewocja”, „klerykalizm”, „kruchta”, „mętniactwo”, „religianctwo”.

⁷ W kwietniu 1949 r. na I Krajowej Naradzie Teatralnej w Oborach wiceminister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski ogłosił program socrealizmu w sztuce. Teatrom, na radziecką modłę, wyznaczono polityczną rolę werystycznych przekazicieli „nieśmiertelnych idei Lenina i Stalina”.

ds. teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki, poddając ostrej krytyce «Berliner Ensemble» Bertolta Brechta, teatr – jego zdaniem – zasługujący na zdecydowanie negatywną ocenę, zaatakował *per analogiam* Teatr Rapsodyczny. Osiągnięcia zespołu tłumaczył snobizmem publiczności, „uganiającej za dziwnością i formalistycznymi smaczkami”⁸. Pod adresem Kotlarczyka posypały się gromy: „reakcjonista”, „wróg klasy robotniczej płynący ponad partią”, „de-wot”, „klerykał-mystyk”. Usiłowano uczynić zeń człowieka o podwójnej osobowości i prawdzie: zewnętrznej na użytek instytucji państwowych oraz wewnętrznej, na własny użytek. Próbowano zastąpić najgłębsze „ja” reżysera narzuconym „nie-ja”, nakazującym wręcz nazywać białe czarnym, a czarne białym, prawdę fałszem, a fałsz prawdą. Sokorski grzmiał:

Apelował do narodu polskiego! Wiemy, co to znaczy. To pachnie agenturą angloamerykańską. Nie ma narodu polskiego, jest tylko klasa robotnicza! Zapamiętajcie sobie, kolego Kotlarczyk, nie ma narodu polskiego!⁹

28 lutego 1953 r. Kotlarczyk został odwołany ze stanowiska, a 1 marca pod jego nieobecność odbyło się zebranie zespołu aktorskiego, na którym prawie jednomyślnie opowiedziano się za modelem teatru realistycznego. Teatr Rapsodyczny uległ likwidacji z racji światopoglądowych, albowiem „był instytucją czy formacją kulturową po prostu przeszkadzającą obcej, antypolskiej polityki kulturalnej”¹⁰.

Starania o reaktywację teatru rozpoczęły się bardzo szybko. W jego obronie wypowiadało się wielu przedstawicieli świata kultury i nauki. Szanse ponownego uruchomienia pojawiły się jednak dopiero po październikowej odwilży. Decyzja zapadła w kwietniu 1957 r. Od tego momentu zaczyna się trzeci, i ostatni, etap jego historii. W tym okresie oprócz Kotlarczyka zaczęli reżyserować m.in. Danuta Michałowska oraz Tadeusz Malak. Na inaugurację pierwszego sezonu w restytuowanym teatrze zespół wybrał Rapsody Słowackiego o Piaście, Mieczysławie i Bolesławie Śmiałym, owe „Legendy złote i błękitne”. Repertuar ubogaciły arcydzieła epickie: *Odyseja*, *Przygody Dyla Sowi-zdrzała* de Costera, *Prawdziwa historia zdobycia Meksyku* Azteka Anonima i Bernala del Castillo.

Cechą charakterystyczną i programową było wyszukiwanie dzieł literatury polskiej dotąd nie inscenizowanych, a oddziałujących na widza muzycznością tekstu. Kierując się poglądem Adama Mickiewicza, wypowiedzianym w *XVI Lekcji* paryskiej, że dramat przyszłości to synteza epiki, liryki, dialogu

⁸ M. Kotlarczyk, *Reduta słowa...*, dz. cyt., s. 26.

⁹ Tamże, s. 29.

¹⁰ Tamże, s. 217.

i krasomówstwa, Kotlarczyk sięgał najchętniej po teksty nie przeznaczone pierwotnie na scenę. Zainteresowała go przede wszystkim epika i liryka, jako teren nie zdobyty dotychczas dla teatru. *Dzieje Tristana i Izoldy* Bediéra czy *Orland Szalony* Ariosta sąsiadowały w repertuarze z poezją Norwida, Białośzewskiego, Harasymowicza, Różewicza. *Fortepian i Pióro* – opowieść muzyczna o Chopinie i *Polonez Bogusławskiego* z tekstami literatury mieszczańskiej i komedii rybałtowskiej.

W teatrze lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia Kotlarczyk wyróżniał dwojakiego rodzaju elementy: widzialne i słyszalne. Przeciwwstawiał czynnik optyczno-plastyczny faktorowi akustycznemu, mimikę i gest – żywemu słowu. Nie odrzucał żadnego z elementów, jednak wskazywał na słowo jako najważniejszy środek ekspresji. Uważał je za tworzywo syntetyczne zdolne wyrazić i zastąpić inne materiały artystyczne. „Przestrzeń słowa” potencjalnie wywołuje wizję kształtu, barwy i dźwięku. Jako element artystyczny nie materialny najlepiej – według niego – wyrażało ludzkie życie, sięgało w sferę czystych, abstrakcyjnych pojęć, myśli i idei. W jednym z programów Kotlarczyk pisał: „Artyzm Słowa, a nie gestu czy mimiki, uznajemy za najwyższą wartość i za istotę sztuki aktorskiej, za jej rdzeń i duszę, a aktora nade wszystko za wypowiedacza tekstu – Słowa”¹¹. Mistyczne podejście do Słowa twórcą Sceny Rapsodycznej podkreślał w każdym ze swych tekstów użyciem wielkiej litery w jego pisowni. Słowo utożsamiał z autonomiczną, wręcz autokratyczną siłą, absolutnie podporządkowującą sobie wszystkie pozostałe elementy teatru. Teatr Rapsodyczny zrodzony „z zachwyty nad Słowem” został jednocześnie przez to samo Słowo całkowicie zrewolucjonizowany¹².

Karol Wojtyła w artykule *O Teatrze Słowa* wskazywał na dwie możliwe funkcje słowa. Słowo używane jest najczęściej jako element towarzyszący działaniu, ruchowi i gestowi, całej ludzkiej „praktyczności”. Może ono jednak wystąpić również jako „pieśń” – samodzielnie, przeznaczone tylko do zawierania myśli i ukazywania pewnej wizji umysłowej¹³. Intelkt jest władzą abstrakcji, pojęć. W tej drugiej funkcji staje się słowo rapsodycznym. Teatr, oparty na takiej koncepcji słowa, nazwać można teatrem rapsodycznym. Cel, jakim było stworzenie spektaklu, w którym dominującą rolę pełniłoby słowo, wymagał podporządkowaniu mu wszystkich innych elementów sztuki scenicznej.

Wizualnie przedstawienia Rapsodyków były ubogie i statyczne. Początkowo wpływ na to miały warunki konspiracyjne. Ciasne pomieszczenia, w których występowano, ograniczały ruch aktora oraz jego gestykę. Zrezygnowano

¹¹ M. Kotlarczyk, *Słowo w teatrze*, w: *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. 14.

¹² Por. M. Kotlarczyk, *Sztuka żywego słowa. Dykcja – ekspresja – magia*, Rzym 1975.

¹³ Por. K. Wojtyła, *O Teatrze Słowa*, w: tenże, *Poezje, dramaty, szkice*, wstęp M. Skwarnicki, Kraków 2004, s. 484.

praktycznie z kostiumu. Brakowało także tradycyjnej sceny i kurtyny. Szybko jednak zorientowano się, że dzięki tym, zdawałoby się, utrudnieniom przedstawienia zyskały na skupieniu i uduchowieniu. Podczas jednego z występów padła nazwa, która później się przyjęła: „teatr wnętrza”. Ta umowność, która mogła być odbierana jako element wymuszony przez sytuację historyczną, stała się głównym atutem Teatru Rapsodycznego. Jak pisał Kotlarczyk w 1949 r.: „Teatr Rapsodyczny jest teatrem antynaturalistycznym, przenośnym, rozgrywającym się w płaszczyźnie wyobraźni i apelującym do wyobraźni”¹⁴. Styl recytatorsko-statyczny został utrzymany w trzecim okresie działalności Rapsodyków. Teatr miał „wyobrażać”, a nie „pokazywać”.

Scenografię, zazwyczaj zasygnalizowaną i symboliczną, stanowiło jedynie kilka przedmiotów. Przestrzeń traktowano bardziej architektonicznie niż malarsko. Wprowadzona i konsekwentnie stosowana technika rozgrywania akcji na zbudowanych kilku kondygnacjach zastępowała tradycyjną zmianę dekoracji; przyczyniała się ona również do nadania przedstawieniu charakteru misteryjnego. Wyrażoną w geście i kolorystyce tendencję do monumentalizacji i idealizacji postaci pogłębiała rola światła; nakierowane na poszczególne elementy waloryzowało ono przestrzeń i istotne w danym momencie rekwizyty. Bardzo często bohater otrzymywał insygnium lub charakterystyczny rekwizyt, niby emblemat misteryjny; był to konwencjonalny przedmiot potwierdzający status postaci. Ograniczenie do minimum ruchów aktorów podkreślało liturgiczny wręcz charakter spektaklu. W drugim okresie działalności teatru Kotlarczyka aktorów obowiązywał strój neutralny, tzw. szaty rapsodyczne (spódnica i biała zgrzebna bluzka, koszule i ciemne spodnie). Wygląd zewnętrzny pozostawał w zgodzie z „duszą” postaci, nigdy nie mylił widza i był najpewniejszą oznaką wartości bohatera. Nieznacznie wyróżniano protagonistę.

Nie był to jednak wbrew pozorom teatr statyczny, istotniejsze miejsce zajmował w nim dynamizm emocjonalny przedstawienia:

Ma swoją linię uczuć, ma swoją uczuciową akcję, ma swój teatralny sens. Recytacje monologowe, dialogowe i chóralne są powiązane ze sobą ściśle w pewną teatralną całość, zbudowaną na prawach logiki teatralnej akcji¹⁵.

Ten zasadniczy nacisk na komunikatywność słuchową, a nie optyczną, był również reakcją i protestem przeciwko zaobserwowanemu po II wojnie światowej nadmiarowi formy w teatrze. Pozorne odteatralizowanie sztuki

¹⁴ M. Kotlarczyk, „*Pan Tadeusz*” w *Teatrze Rapsodycznym*, w: *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. 18.

¹⁵ M. Kotlarczyk, *Co to jest Teatr Rapsodyczny*, w: *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. 11.

sceniczej miało przywrócić wartość słowu artystycznemu. To ono miało tworzyć. W efekcie zwracano bardzo dużą uwagę na stronę foniczną, brzmieniową. Nacisk kładziono na kształcenie prawidłowej emisji głosu oraz dykcji. Dążono do wyeliminowania wszelkiej „nie wyrażności” i „nie wyrazistości”. Pracowano także nad synchronizacją słowa z muzyką, która odgrywała istotną rolę.

Kotlarczyk świadomie doprowadził w ten sposób wokalną ekspresję do dużej precyzji z wyraźnym położeniem akcentu na wartość rytmu oraz linii intonacyjnej, warstwy inkantacyjnej. Ekspresji dodawała także orkiestracja głosów. Celem było „stworzenie dialogów z materiału nie zdialogowanego przy pomocy odpowiednio opracowanej partytury, czyli rozgłosowania albo rozbicia tworzywa na poszczególne głosy: solowe, duety, tercety, względnie całe chóry”¹⁶.

Na prymarne znaczenie chórów w Teatrze Rapsodycznym zwracał uwagę Wojtyła:

W takich momentach osiągamy chyba szczyty słowa – już nie słowa, które towarzyszy „praktyczności”, ani nawet słowa samoistnie wyodrębnionego, wehikułu dla myśli, ale słowa w całej jego formalnej potędze, zrytmizowanego słowa, które przestaje być tylko środkiem, ale staje się samoistnym żywiołem¹⁷.

W przygotowywaniu spektaklu rapsodycznego najistotniejszym elementem był dialog. Dążono do tego, by nawet monologi sceniczne stawały się dialogami, również dialogami z publicznością. Aktorom zależało zawsze na porozumieniu z audytorium. Stąd też, często przypominano o nakazie stałego doskonalenia fonicznego oraz eksploracji nowoczesnych środków wyrazu.

Naturalną stawała się ewolucja w kierunku stopniowego odchodzenia od początkowej statyki gestu i recytacji na rzecz gry aktorskiej. Oprócz tekstów epickich i lirycznych sięgano po dramaty. Nie zmieniło to jednak głównych założeń i idei kultu słowa. Osiągnięcie nowoczesnej ekspresji słowa gwarantowało dążenie do prawdy i prostoty. Należało unikać wszelkiego fałszu i przesady, emfazy i zbędnej sztuczności. Prawda i prostota środków wyrazu miały służyć komunikatywności.

Szczególną rolę u Rapsodyków zyskiwał aktor. Na scenie miał nie odgrywać danej postaci, lecz dawać o niej wyobrażenie za pomocą słowa. Miał być przede wszystkim „wypowiadaczem” jej tekstu, a nawet tekstu o niej samej. Kwestia recytacji stanowiła jedną z najistotniejszych. Kotlarczyk podkreślał,

¹⁶ M. Kotlarczyk, *Dwadzieścia pięć lat*, w: *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. 252.

¹⁷ K. Wojtyła, *O Teatrze Słowa*, w: *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. 277.

że mówienie tekstu za każdym razem wymaga osobnego jego przeanalizowania. Aktor w teatrze słowa powinien wydobywać z wiersza przede wszystkim walory myślowo-ideowe. Konstancy Puzyna określał taką postawę w słowach: „Właściwie aktor tu nie gra, zaledwie zaznacza grę, zaznacza potencjalne możliwości tej gry, zawarte w tekście”¹⁸. Posłannictwo aktora, „odpowiedzialnego za losy narodu”, wyznaczała wizja sztuki jako środka duchowej edukacji społeczeństwa.

Wrażenia wzrokowe nie były pomijane przez twórców Teatru Rapsodycznego. Chcąc pozostać teatrem żywym, a nie „chórem recytującym utwory poetów”, nie mogli wyeliminować ruchu. Stąd duże znaczenie przykładano do gestu. Jednak pozasłowicie było wykorzystywane w takim zakresie, w jakim służyło przekazowi werbalnemu i idei, jaką on niósł. Chciano uniknąć przypadkowości i efekciarstwa. Elementy pozasłowia stanowiły czynnik koncentracyjny.

Przeźren sceniczna – zawsze abstrakcyjna – posługiwała się symbolem. Wojtyła opisując ją w „Tygodniku Powszechnym”, nie używał słowa „dekoracja”, lecz określenia „plastyczne tło rapsodycznych wizji”¹⁹.

Takie traktowanie słowa, którego nie używa się jako towarzysza akcji, lecz przede wszystkim głościela pewnych prawd, sprawiało, że przedstawienia rapsodyczne nie miały charakteru fabularnego, ale ideowy. Odchodziło się od koncepcji teatru empiryczno-psychologizującego w stronę światopoglądowo-abstrakcyjnego. Skutkiem tego w przedstawieniach rapsodycznych mniej było wątku dramatycznego, sytuacji powikłań, rozwiązań komicznych lub tragicznych – tego wszystkiego, co składa się na tradycyjną sceniczną fabułę. W przedstawieniach rapsodycznych istotny był problem. W dramatach tradycyjnych problem odgrywał oczywiście również istotną rolę. Jednak w ich przypadku wykładany był pośrednio, w kolejnych etapach fabuły. W teatrze słowa aktorzy problem wyrażali wprost. Fabuła pojawiała się na marginesie, jako ilustracja:

A zatem grają nie wydarzenia przeniesione literacko z życia na scenę, ale sam problem. Problem gra, on zaciekawia, on niepokoi, wywołuje współ-odczucie, domaga się zrozumienia i rozstrzygnięcia²⁰.

Wojtyła misję społeczną Rapsodyków widział we wskazywaniu motywów i źródeł ludzkiego działania. Dramat w tej koncepcji spełniał przypisaną mu rolę nie w przedstawianiu działania, ale w ukazywaniu go spowolnionym; ilustrowaniu drogi, na której dojrzewa i promieniuje aktywność człowieka w je-

¹⁸ Por. *Jan Paweł II. Kolekcja*, dz. cyt., s. 42.

¹⁹ Tamże, s. 277.

²⁰ Tamże, s. 275.

go twórczej myśli²¹. W kręgu zainteresowań repertuarowych sceny oryginalnie polskiej, jaką „miał stawać się” teatr słowa, była przede wszystkim wielka literatura narodowa: poetycki dramat metafory, podejmujący problematykę moralną i historyczno-narodową, uznany w Polsce Ludowej za reakcyjny i szkodliwy. W dwa lata po zakończeniu wojny stanowił on margines, by zniknąć ze scen niemal zupełnie w okresie realizmu socjalistycznego. Twórczość Słowackiego generacja kilkunastu powojennych lat знаła jedynie dzięki *Balladynie* i *Fantazemu*, jak na przełomie XIX i XX wieku Polacy w zaborze rosyjskim.

Kotlarczyk w perspektywie widział kierowanie się w stronę nowoczesnego teatru religijnego; już podczas okupacji, określając plany na przyszłość, przewidywał organizację widowisk misteryjnych, mirakli, moralitetów z wyraźnie zaznaczonym horyzontem *sacrum*; inscenizacji budujących unię człowieka z człowiekiem, platformę pracy i kultury, więź człowieka z narodem, *communio* wszystkich ludzi z Chrystusem²². Miał nadzieję, że z czasem uda się również wypracować artystyczną formę „hieratycznego wygłaszania” Starego i Nowego Testamentu, tekstów św. Franciszka z Asyżu, św. Tomasza z Akwinu i św. Jana od Krzyża. Po wojnie realizacja tych planów była niemożliwa i aspekt religijny w tekstach programowych pomijano.

Niestety, po kilku latach względnego spokoju zaczęły się szykany. Przemysłane uderzenia w linię repertuarową powodowały stan krytyczny dla harmonogramu prac w teatrze i fatalnie rzutowały na realizację jego zobowiązań. W 1961 r. tow. Franciszek Kuduk, naczelnik Wydziału Kultury krakowskiej Miejskiej Rady Narodowej przerwał zaawansowaną pracę zespołu nad inscenizacją *Krzysztofa Kolumba* Paula Claudela, notabene z muzyką Krzysztofa Pendereckiego. Po co grać poetę „podejrzanego metafizycznie” w kraju, w którym „myślenie dialektyczne stało się już powszechnie obowiązującą zasadą?”

Konfrontacja kłamstw oficjalnej propagandy partyjnej z prawdą dawała w rezultacie stwierdzenie jakby podwójnego widzenia rzeczy, dwóch jej wizerunków: jednego spreparowanego na zamówienie odgórne, drugiego pozostającego w sercach wiernych widzów, uczestniczących żywo zarówno w przedstawieniach, jak i losach teatru.

²¹ Por. K. Wojtyła, *Dramat słowa i gestu*, w: *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. 282.

²² W 1937 r. Kotlarczyk oglądał w Salzburgu inscenizację *Jedermann* Hugona von Hofmannsthal'a i *Fausta* Goethego w inscenizacji wielkiego niemieckiego reżysera i reformatora teatru, Maxa Reinhardta. Wtedy też ostatecznie zdecydował się na tworzenie „teatru ubogiego”, broniącego słowa przed „zaborczością” inscenizatorów. Światopogląd teatralny Kolarczyka ukształtował w znacznej mierze najwybitniejszy w dwudziestolecu międzywojennym znawca polskiego teatru religijnego, Stanisław Windakiewicz.

Początkiem końca Teatru Rapsodycznego stał się, obchodzony w roku milenijnym, jubileusz ćwierćwiecza jego istnienia. 22 sierpnia, w rocznicę pierwszego okupacyjnego spotkania, arcybiskup Karol Wojtyła odprawił na Wawelu Mszę św. w intencji Rapsodyków. Po tym wydarzeniu ponownie wokół teatru zaczęła narastać atmosfera ostracyzmu. Krytycy zignorowali jubileuszową premierę *Akropolis* Wyspiańskiego, a cały nakład jubileuszowej publikacji Kotlarczyka *XXV lat Teatru Rapsodycznego w Krakowie 1941–1966* skonfiskowano, najprawdopodobniej z racji umieszczenia w niej trzech artykułów teatralnych autorstwa Karola Wojtyły²³. We wcześniejszych artykułach również pomijano współpracę Wojtyły z Teatrem Rapsodycznym. Zamieszczony w roku 1963 w „Pamiętniku Teatralnym” tekst Tadeusza Kwiatkowskiego *Krakowski teatr konspiracyjny* nie wymienia Wojtyły wśród uczestników Studia 39, a autor artykułu, wspominając poruszającą historię o jego deklamacji *Pana Tadeusza*, użył ogólnego określenia „jeden z aktorów”²⁴.

Na początku 1967 r. władze Krakowa rozpoczęły starania o odwołanie Kotlarczyka z funkcji dyrektora. Ostateczna decyzja o likwidacji Teatru Rapsodycznego została ogłoszona 5 maja 1967 r. Kilkudziesięcioletnią owocną działalność teatru, który przetrzymał nazistowską okupację, a nie mógł znaleźć prawa do życia i rozwoju w Polsce Ludowej, przerwała jedna decyzja partyjnych aparatczyków. Metropolita krakowski Karol Wojtyła wystosował list protestacyjny do ministra kultury Lucjana Motyki. Przytaczam ten interesujący dla badacza historii dokument prawie w całości, albowiem koresponduje z tezami zawartymi w niniejszym artykule.

Wiadomość o [zapowiedzianej likwidacji teatru] zaniepokoiła wielu ludzi, którym bliska jest działalność tego teatru, jego trudna przeszłość, a zwłaszcza konspiracyjne początki związane z okresem okupacji hitlerowskiej. Właśnie z tego okresu datuje się moja czynna współpraca z tym Teatrem, który – pod kierunkiem dra Mieczysława Kolarczyka – spełnił poważną służbę względem kultury polskiej. Służbę tę chce spełniać i nadal, jak tego dowodzi cała jego działalność, zarówno w okresie do 1953 r., jak też po r. 1956, kiedy Teatr po kilkuletniej likwidacji został reaktywowany. Warto przypomnieć, że owa kilkuletnia likwidacja Teatru Rapsodycznego była przyjęta przez społeczeństwo jako krzywda wyrządzona kulturze polskiej, reaktywowanie zaś Teatru uważano za słuszne naprawienie tej krzywdy.

Właśnie dlatego zwracam się do Pana Ministra jako jeden z ludzi zaniepokojonych zapowiedzią ponownej likwidacji Teatru Rapsodycznego oraz usunięcia

²³ Por. J. Popiel, *Wstęp*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym...*, dz. cyt., s. XIX.

²⁴ Por. T. Kwiatkowski, *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Pamiętnik Teatralny”, 1963, z. 1–4, s. 146–154.

jego zasłużonego założyciela i dyrektora. Uważam to tym bardziej za swój obowiązek, że byłem związany z powstaniem tego teatru w trudnym okresie okupacyjnym. Dlatego też żywię przekonanie, iż Pan Minister zechce uwzględnić również i moją wypowiedź w tej sprawie i uchyli decyzję władz krakowskich²⁵.

List Wojtyły był logiczną konsekwencją postawy polskiego Kościoła wobec kolejnego przejawu deptania wolności słowa przez totalitarny system. Kardynał nigdy nie doczekał się nań odpowiedzi²⁶. Jeden z najwybitniejszych polskich teatrologów napisał Kotlarczykowi w dedykacji „(...) niestrudzonemu bojownikowi o teatr POLSKI w Polsce i męczennikowi tej idei...”²⁷ Dramat Teatru Rapsodycznego i jego twórcy dobiegł końca.

Po latach cycerońskie *Historia magistra vitae est* znalazło swoje praktyczne odzwierciedlenie w dwóch, jakże wymownych, faktach.

Mroźny lutowy dzień 1978 r. Na krakowskim cmentarzu zabrakło przedstawicieli władz miasta i delegacji teatrów krakowskich, warszawska centrala SPATIF-u zabroniła swoim członkom udziału w pogrzebie człowieka, o którym Tadeusz Peiper napisał: „w historii sceny polskiej należy się Kotlarczykowi rozdział jako odkrywcy nowej dziedziny sztuki”²⁸. Epilog Salwatorski zamknął historię 22 lat tego, co wydarzyło się między tym Polakiem a władzą totalitarną. Na szarfię przecinającej wiązanek z białoczerwonych kwiatów i złożonej na grobie założyciela Teatru Rapsodycznego znalazł się jednak wymowny napis: „Niestrudzonemu obrońcy kultury – wdzięczne społeczeństwo”.

Październik 2001 r. Z okazji 60. rocznicy powstania Teatru Rapsodycznego na ścianie budynku przy ul. Komorowskiego 7 w Krakowie wmurowano ufundowaną przez ministra kultury tablicę upamiętniającą pierwsze spotkanie zespołu Kotlarczyka. Wcześniej, w sierpniu 2001 r., ówczesny minister kultury Andrzej S. Zieliński przeprosił w krakowskiej kurii biskupiej za swoich poprzedników, którzy dwukrotnie spowodowali przerwanie pracy teatru. Przekazał kardynałowi Franciszkowi Macharskiemu list z przeprosinami dla papieża, gdzie napisał: „Jako urzędujący minister kultury i dziedzictwa narodowego chciałbym wyrazić zażenowanie i ubolewanie oraz przeprosić Waszą Świątobliwość za postawę poprzedniego Ministerstwa Kultury i Sztuki z czasów PRL

²⁵ Cyt. za: *Kalendarium życia Karola Wojtyły*, oprac. A. Boniecki MIC, Kraków 2000, s. 234. Kopię powyższego listu przesłano dyr. Kotlarczykowi z krótkim pismem wyjaśniającym kanclerza Kurii Metropolitalnej w Krakowie, ks. Kuczkowskiego.

²⁶ Podczas pobytu prezydenta Francji, Charlesa de Gaulle’a, minister Motyka w rozmowie z posłem Drobnerem wyraził swoje zakłopotanie, że nie wie, w jaki sposób odpowiedzieć Wojtyle.

²⁷ M. Kotlarczyk, *Reduta słowa...*, dz. cyt., s. 213.

²⁸ *Przedstawienie*, w: M. Kotlarczyk, *Reduta słowa...*, dz. cyt., s. VIII.

oraz podległych im funkcjonariuszy, którzy w 1953 i 1967 roku przyczynili się do likwidacji Teatru Rapsodycznego i odwołania doktora Mieczysława Kotlarczyka ze stanowiska dyrektora i kierownika artystycznego oraz pozbawienia tego wielkiego artysty i myśliciela teatralnego możliwości pracy przy uczelni”. Minister dodał, że szczególnie mu przykro „z powodu arogancji, jaką przejawili sprawujący urząd ministra kultury i sztuki” wobec listu wysłanego przez papieża w czerwcu 1967 r., w którym usiłował on zapobiec zapowiadanej likwidacji Teatru Rapsodycznego. Przypomniawszy nabożeństwo odprawione przez Karola Wojtyłę 22 sierpnia 1966 r. w Katedrze na Wawelu z udziałem całego zespołu, uważane „za jedną z przyczyn eksterminacji teatru”. Prof. Danuta Michałowska oceniła wtedy przeprosiny – jako „dające satysfakcję moralną”²⁹.

Teatr Rapsodyczny działał od 1941 do 1967 roku. Nie licząc przerwy w latach 1953–1957, istniał na polskiej scenie artystycznej dwadzieścia sześć lat. W tym czasie udało się zrealizować 70 premier (49 polskich i 21 innych), 4005 przedstawień w kilkudziesięciu miejscowościach Polski, poczynając od Krakowa, a kończąc na Tomaszowie Lubelskim. Zmiany historyczne i społeczne następujące w tym okresie miały decydujący wpływ na jego losy. Prof. Irena Sławińska z okazji ćwierćwiecza „krakowskiej sceny słowa” przyrównała jej działalność do niezwyklego zjawiska dwudziestego stulecia zarówno ze względu na brak precedensu, jak i z uwagi na kontekst całej współczesnej kultury polskiej. Wybitna teatrolog w wymownej metaforze włączyła Teatr Rapsodyczny do milenijnej Polski, nie zaś do Polski Ludowej ostatniego 25-lecia. Nowatorskie koncepcje repertuarowe i inscenizacyjne Mieczysława Kotlarczyka, za które był prześladowany, weszły w krwiobieg polskiego życia teatralnego, odżywały w ogólnopolskim ruchu recytatorskim, w teatrach Jednego Aktora, w nurcie Teatrów Poezji, w inscenizacjach Kazimierza Dejmka (*Dziady*, 1967), Krystyny Skuszanki (*Akropolis*, 1978). Fakt, że z doświadczeń Rapsodyków korzystają sceny dramatyczne, na czele z tymi, co noszą nazwę narodowych, potwierdza wypowiedź jednego z jej dyrektorów, Adama Hanuszkiewicza. Kotlarczyk stał u początków jego najbardziej osobistego teatru. „Czas najwyższy, żebyśmy jego nazwisko zaczęli stawiać w naszych encyklopediach teatralnych na równi z Schillerem, Osterwą i Horzycą. W pełni na to zasłużył”³⁰. O tym kontekście trzeba pamiętać, aby należycie zrozumieć fenomen Teatru Rapsodycznego i heroizm jego twórcy w walce o niezależną kulturę żywego słowa w Polsce poddanej totalitarnemu dyktatowi.

²⁹ *Świeczki pod tablicą upamiętniającą Teatr Rapsodyczny*, www.pap.pl.

³⁰ Wypowiedź zamieszczona w: *Jan Paweł II. Kolekcja*, dz. cyt., s. 42.

Summary

THEATRE OF WORD IN CRACOW

Rapsodyczny Theatre has been opened from 1941 till 1967. Not taking into account the break between 1953–1957 it existed on the Polish artistic scene for twenty-six years. During this time seventy premiere plays were prepared (forty nine Polish and twenty one others) and 4005 spectacles were performed in several dozen cities of Poland. *Theatrum verbi* was important for Mieczysław Kotlarczyk not only due to pursuit towards synthesis of arts but mainly because of his faith in the ideological power of theatrical expression. He derived philosophical and cultural justification of this conviction he derived from several sources: from the richness of the biblical tradition, a belief about the identity of perception and the act of creation, and mystical contents of Polish Romanticism.

Karol Wojtyła saw the social mission of the theatre in pinpointing motives and sources of human action. According to this conception the drama fulfils the role appointed to it not only in describing the action but also in depicting it in slow motion; it illustrates the traversing of the road during which human activity matures and radiates in creative thought of a person. In range of repertoire interest of the originally Polish scene, which this word theatre was meant to become, there was, above all, the great national literature: poetical metaphor drama addressing moral and historio-national issues considered as reactionary and destructive by Polish People's Republic regime.

Kotlarczyk was aiming, eventually, at turning towards modern religious theatre. During the Nazi occupation while devising the future plans he mapped out organising mystery performances, moral plays with strong emphasis on the horizon of *sacrum*, staging creating union of a human being with another, a platform of work and culture, a bond of a human with their nation, a *communio* of all people with Christ. He hoped that in time it would be possible to work out an artistic form of „hieratic sermonizing” of the Old and New Testament, the text of St. Francis, St. Aquinas and St. John of the cross. After the World War II the realization of those plans was impossible.

Mieczysław Kotlarczyk's innovative repertoire and staging ideas, due to which he experienced persecution, entered the circulation of Polish theatrical life and was being revived in the pan-national declamatory contests, in one-actor theatres, in the trends of poetry theatres, in various staging of eminent Polish directors. This context should be remembered in order to understand properly understand the phenomenon of the Rapsodyczny Theatre and heroism of its creator who fought for independent culture of living word in Poland submitted to the authoritarian regime.

Ks. dr Zbigniew TRZASKOWSKI – ur. w 1959 r., doktor; humanista i teolog; adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach; autor 21 publikacji książkowych i kilkudziesięciu artykułów naukowych.