TEATR im. WANDY SIEMASZKOWEJ w RZESZOWIE

dyrektor i kierownik artystyczny Wojciech Zeidler

PASTORAŁKA

Leon Schiller

Leon Schiller

TEATR OGROMNY

Pomysł Pastorałki powstał na wiele lat przed wojną. Misterium o Bożym Narodzeniu miało rozpocząć łańcuch widowisk obrzędowych, w skład których weszłyby misteria pasyjne i wielkanocne, obrzędy czterech pór roku, wesele wiejskie oraz tzw. „tańce śmierci". Inny cykl stanowić miały ballady ludowe i piosenki staropolskie w kształt sceniczny ujęte. Przemyśliwałem także nad reinscenizacją dawnych komedio-oper, wodewilów mieszczańskich itp. antyków scenopisarskich.

Te romantyczne odloty w przeszłość wytłumaczyć się dają moim „wychowaniem krakowskim". Kraków w latach mojego dzieciństwa był jeszcze sceną, na której przez cały rok odgrywała się większość owych widowisk ludowych, a te, które zaginęły, łatwo dawały się w imaginacji odbudować na podstawie ustnej lub pisemnej tradycji. A tak się jeszcze złożyło, że od dziecka mogłem grzebać się w „Kolbergach", różnych zbiorach pieśni, w starych nutach i egzemplarzach teatralnych. Wkrótce potem rozbiła się „bania z poezją" nad Krakowem i szary kopersztych zmienił się w wielobarwną malowankę.

To Wyspiański wkroczył do gmachu wzniesionego na placu Świętego Ducha!, tuż obok starożytnego kościółka Świętego Krzyża! I natychmiast teatr krakowski stał się Wawelem, a Wawel w teatr się przemienił. Za poetą-guślarzem wcisnął się przez zapadnie, spłynął z paludamentów na stalowych „flugach" i kręgiem scenę opasał korowód dobrze nam znanych, a jakby zapomnianych gości. Spotykaliśmy je w szopce, na Rynku, w kościołach i wioskach okolicznych, a nie wiedzieliśmy, że są tak piękne i na coś w sztuce przydać się mogą. Zaraz też w „żywym teatrze" wszystko się przeobraziło i głębszego sensu nabrało; procesja i Lajkonik, wesela chłopskie, cwałujące z Bronowic do Mariackiego kościoła środkiem rynku, wianki i odpusty — a przede wszystkim Wawel i szopka, Wawel wprowadzony na scenę w obydwu Legendach, Wyzwoleniu, Bolesławie Śmiałym, Akropolis; Wawel mający zastąpić Elsynor w inscenizacji Hamleta Wawel pomyślany jako Akropolis Krakowski, z teatrem monumentalnym (niby Dionizosa) na południowym stoku wzgórza zbudowanym! A szopka krakowska, która zapożyczała część swej architektury od katedry wawelskiej; szopka, której wpływ na fakturę sceniczną Wesela, Bolesława i większość dramatów Wyspiańskiego ślepy by zobaczył!

Cóż dziwnego, że niektórym teatrologom, między innymi i mnie, rzucić się musiała w oczy pewna fikcja, zachodząca między rudymentami polskiej sztuki scenicznej a mickiewiczowską koncepcją teatru słowiańskiego przyszłości. Trójpiętrowość szopki, jej dramat, obejmujący w zarysie całokształt poezji ludowej, a kończący się „wielkim proroctwem" — czyż nie o takim teatrze marzył Mickiewicz w Kolegium Francuskim? Czyż nie pod taki właśnie teatr podwaliny kłaść począł Wyspiański? I wierzyliśmy wtedy, nieliczni fanatycy polskiego teatru monumentalnego, w rychłą możliwość jego realizacji. Wtedy to nosiłem się z myślą opracowania scenicznego szeregu widowisk ludowych na cały „rok krakowski", a w plany moje wtajemniczyłem kolegę z ławy szkolnej, początkującego wówczas aktora, Juliusza Osterwę.

Nie potrzebuję chyba dodawać, że chodziło mi jedynie o ukazanie nowych możliwości scenicznych i przygotowanie materiału formalnego do inscenizacji wielkiego repertuaru polskiego. Stan bowiem tej inscenizacji w owej epoce wołał o pomstę do nieba. Nie miałem żadnych aspiracji dramatopisarskich i nie ambicjonowałem na punkcie naukowego „pobielania grobów", czyli rekonstrukcji starożytności teatralnych.

Z konieczności jednak musiałem teoretyzować. Ale w moich podróżach po całym obszarze dziejów teatru, odbywanych pod kierunkiem mistrza mojego i przyjaciela Edwarda Gordona Craiga, nie straciłem łączności z marzeniem dawnym. Owszem, myśl przeciwstawienia teatru monumentalnego rozpanoszonej na ziemiach polskich tandecie pseudoliterackiej, pseudopolskiej i pseudorealistycznej, dziś jeszcze, najspokojniej w świecie zatruwającej widownie naszych teatrów „eklektycznych" — myśl ta pogłębiała we mnie i wzmocniła moją postawę estetyczną wobec przestarzałego, bezmyślnego i szablonowego niby-realizmu techniki dramatopisarskiej, gry aktorskiej i formy inscenizacyjnej.

Wojna — i to co po niej nastąpiło, nauczyła pracowników sztuki, że zadania ich nie mogą ograniczać się li tylko do wysiłków czysto artystycznych, że „sztuka jest bronią" i że pierwej należy organizować „teatr wojujący", zanim się plany „teatru triumfującego" kreśli. Ten nowy pogląd na społeczne zadania teatru nie od razu wycisnął piętno na mojej pracy reżyserskiej i inscenizacyjnej. Dość osamotniony na drodze do reformy teatru konwencjonalnego, musiałem przyjąć taktykę posuwania się naprzód etapami. Wynikł stąd przymus chwilowego cofnięcia się i odrobienia rzeczy jeszcze nie zrealizowanych, a dla dalszego rozwoju koniecznych (stylizacja „starego teatru", inscenizacja widowisk nierealistycznych, abstrakcjonizm inscenizacyjny).

Z tego właśnie okresu datuje się Pastorałka oraz szereg widowisk religijnych, ludowych, stylizowanych komedio-oper itp., grywanych w Reducie i w pierwszych miesiącach Teatru im. Bogusławskiego. Pastorałka jest tylko dokumentem pewnego okresu mej pracy teatralnej. Niczym więcej.

Temat zasadniczy Pastorałki, ozdobiony licznymi intermediami i bardziej szopkowo niż misteryjnie ujęty, ukazał się po raz pierwszy na scenie Teatru Polskiego w Warszawie w roku 1919. Konstrukcja sceny, pomysłu Wincentego Drabika, naśladowała szopkę krakowską, pozwalając akcji rozwinąć się na dwóch piętrach i w bocznych wieżycach.

Tekst i forma nowej wersji kształtowały się w latach 1923 i 1924 w Reducie. Tu zdecydowałem się uwypuklić wszystkie momenty misteryjne, a folklor przedstawić, że się tak wyrażę na „surowo", bez kunsztownych wymysłów i burleskowych przejaskrawień „zawodowego" teatru. Zamierzeniom moim sprzyjało znakomicie ubóstwo środków technicznych, a jeszcze więcej młodość i entuzjazm redutowców. Ton, osiągnięty przez Redutę, był czymś jedynym w swoim rodzaju, i na innych scenach, w innych warunkach artystycznych i w innym nastroju nie dał się powtórzyć.

Godzi się zaznaczyć, że aktorzy redutowi w owym czasie z humorem ludzi świętych uprawiali cnotę niewiarygodnej wprost nędzy, co nie przeszkadzało im śpiewać, tańczyć, grać najmniejsze role, statystować, sporządzać rekwizyty i kostiumy — bezimiennie, gdyż afisz nie podawał ich nazwisk.

Nie mogąc inaczej tym doskonałym kolędnikom wyrazić mej nieskończonej wdzięczności, dekonspiruję po raz pierwszy nazwiska głównych wykonawców Pastorałki: MARIA — Mysłakowska, JOZEPH — śp. Turczyński i Zbyszewski, ARCHANIOŁ MICHAŁ — Żabczyńska i Knobelsdorf, ARCHANIOŁ GABRYEL — Żabczyński; ADAM — Jaracz i Brodzikowski, EWA — Perzanowska, Kuncewiczówna, Wiercińska, KRÓL KACPER — Kochanowicz, KRÓL MELCHER — Wierciński, KRÓL BALTAZAR — Miciński, KORYDON — śp. Poręba i Al. Wasiel, MAŚCIBRZUCH — Zbyszewski i Arnoldt, DAMETA — Zawistowski, CHLEBURAD — Żabczyński, RYCZYWÓŁ — Bogdan Wasiel, BARTOS — Kiernicki, ŻYDEK — Jamiński, RABIN — Janicki, HEROD — Chmielewski, HERODOWA — Hohendlinger i Kunina, KARCZMARKA — Jakubowska, ŚMIERĆ — Hollakowa, Hohendlinger i Życzkowska, DIABEŁ — Zawistowski.

Reduta w swych pierwszych podróżach po całej Polsce opierała repertuar przeważnie na Pastorałce, Misterium Wielkanocnym i piosenkach ludowych i staropolskich przeze mnie inscenizowanych (Pochwała wesołości).

Poza Redutą wystawiały Pastorałkę następujące teatry: krakowski, toruński, bydgoski, lubelski (pod dyrekcją Stanisławy Wysockiej), dwukrotnie teatr Nowy w Poznaniu i teatr im. Bogusławskiego w Warszawie.

Muzykę do szopki staropolskiej (granej w r. 1919 w Teatrze Polskim) w liczbie 80 numerów skomponowałem sam. Częścią tego materiału, odpowiednio zmodyfikowanego, posłużyłem się w roku 1923 w Reducie. Nie mając pieniędzy na orkiestrę kierownictwo Reduty orzekło, abym ja do śpiewów na fortepianie ustawionym na widowni, akompaniował — i jak twierdzili Osterwa i Limanowski tak było najlepiej. W roku 1924 skorzystaliśmy ze współpracy naszego „brata muzycznego", świetnego organisty i chóralisty, Bronisława Rutkowskiego.

Wówczas to część muzyczna Pastorałki wzbogaciła się o szereg chorałów z roku 1635, a muzykę ludową zinstrumentował Rutkowski na zespół smyczkowy i klarnet. W teatrze im. Bogusławskiego wykonano Pastorałkę z muzyką w układzie moim i jednego z najwybitniejszych dziś przedstawicieli młodszej muzyki polskiej, Jana Maklakiewicza.

WARSZAWA, LISTOPAD 1929

Edward Csato

LEON SCHILLER

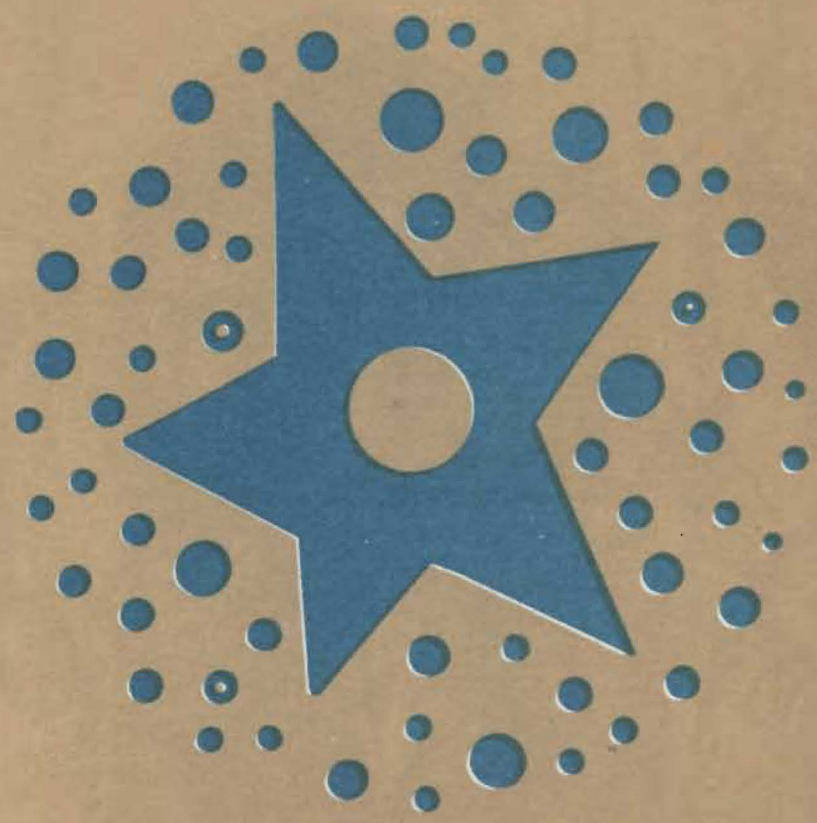
Jednym z pierwszych dzieł scenicznych Schillera była — jak pamiętamy — Szopka staropolska wystawiona w Teatrze Polskim w Warszawie w styczniu 1919 r. w reżyserii Aleksandra Zelwerowicza. Na afiszu czytamy, że ją „polskim rymem spisał i własnego utworu sinfoniami okrasił Leon Schiller", czytamy również, że on sam „kompanię komediantów (...) spiewów i saltów nauczył". Pamiętamy, że widowisko to nie było dobre nie zdobyło większego rozgłosu, ale ukazawszy się po kilku latach (24 grudnia 1922 r.) w nowym opracowaniu, jako Pastorałka, na scenie „Reduty", uzyskało ogromny sukces artystyczny i stało się progiem w karierze scenicznej Schillera.

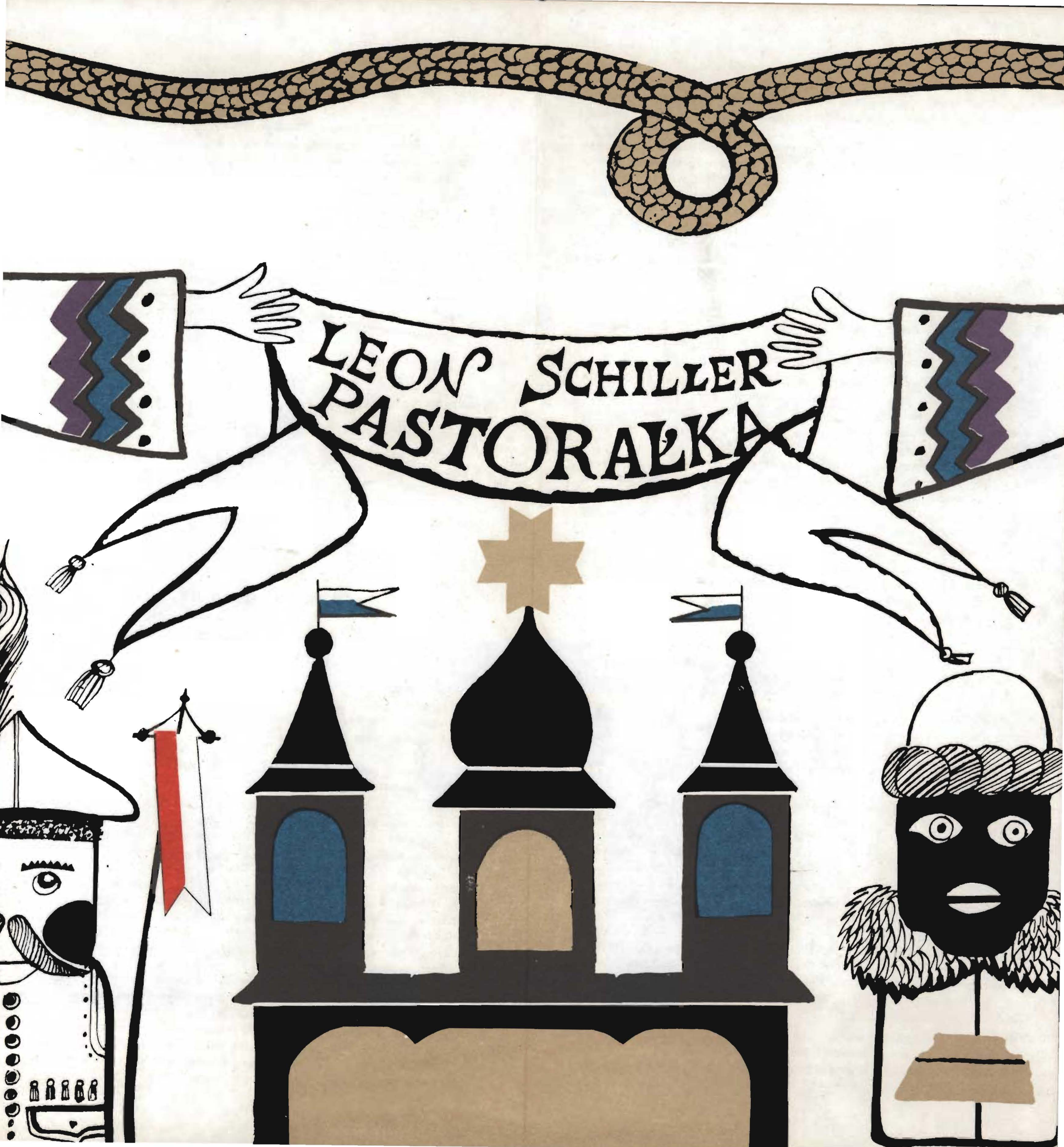
Łatwo związać Pastorałkę z ideami teatralnymi Młodej Polski i z najwcześniejszymi doświadczeniami artystycznymi Schillera, gromadzonymi w tym właśnie okresie. Znane jest zainteresowanie ludowością, szczególnie silnie rozbudzone pod koniec XIX wieku, a wyrażające się między innymi w programie Polskiej Sztuki Stosowanej, w dziełach literackich i plastycznych, niezmiernie oryginalny wyraz znajdujące w twórczości Wyspiańskiego: wiadomo o żywych dyskusjach, jakie toczyły się w związku z koncepcją „teatru ludowego", który powinien wyrastać z rodzimego podłoża, z polskiej tradycji. „Rodzima tradycja polska to przede wszystkim jasełka" — zauważa słusznie (w odniesieniu do młodopolskich poglądów) Irena Sławińska we wstępie do antologii Myśl teatralna Młodej Polski. — „Tu consensus omnimum zupełny, z zastrzeżeniem, też ogólnie przyjętym, że dotychczasowa praktyka szkolna i parafialna wymaga gruntownej rewizji. Z tego względu Towarzystwo Kółek Rolniczych zwraca się do Rydla o napisanie nowego tekstu. „Wybór na pewno był trafny, wszak Rydel należał do tych, którzy sądzili, że widowisko jasełkowe „jest to jedyny zarodek naturalny, jedyne organiczne ziarno teatru ludowego, tkwiące w ludzie".

Napisał bardzo udatne jasełka, które przez wiele lat były włączane do repertuaru nie tylko ludowych teatrów.

Autor konstruujący nowe jasełka mógł nadać im własną formę i urozmaicić własnymi pomysłami, ale zasadniczo elementy swego dzieła musiał wyławiać z folkloru i ze staropolskiej szlacheckiej tradycji, z przekazanych przez nią obyczajów bożonarodzeniowych, pieśni, kolęd i pastorałek. Przekonanie o niezmiernie ścisłym związku istniejącym pomiędzy współczesnymi zwyczajami ludowymi i dawnymi szlacheckimi, to również jeden z kanonów naszej neoromantycznej folklorystyki. „A bo chłop i ma coś z Piasta, coś z tych królów Piastów — wiele!" — powiadał Gospodarz w Weselu, a jeszcze z większym naciskiem i bardziej serio wyraził tę myśl Rydel w cytowanym powyżej artykule o teatrze wiejskim przyszłości: „można by przechodzić rys po rysie i odkrywać w naszym chłopie wszystkie znamiona dawnej szlachty." W ten sposób folklorystyka łączyła się z zainteresowaniem dawnością i powstawała z tego jedna wielka dziedzina sztuki prostej a rzewnej budzącej patriotyczne nastroje przez kierowanie emocjonalności ku temu, co, „znane i kochane". W środowisku ziemiańsko-mieszczańskiej inteligencji nie było przecież — jeśli ten zakres doświadczeń biorąc pod uwagę — różnicy pomiędzy tradycjami narodowymi a domowymi. Ów rzewnie serdeczny ton, w którym wyobrażenia ojczyzny, domu rodzinnego, opiekuńczej macierzyńskiej dłoni na główce dziecka stapiają się w jedno (jak gdyby idealną stanowiąc ilustrację dla wypowiedzianych później przez Junga myśli o „archetypie Matki") — nie był bynajmniej czymś obcym Młodej Polsce, przeciwnie stanowił jakby biegun przeciwny do modernistycznej europejskości, do lotów po szerokim (i obcym) świecie „ptaków-żurawców", do różnych baudelaire'yzmów, rimbaudyzmów, awangardyzmów. Wyspiański z ogromną siłą nadał tym nastrojom artystyczną formę, kiedy Konradowi w Wyzwoleniu, zmęczonemu i rozdrażnionemu dyskusją z Maskami, kazał ujrzeć przed sobą sielankową wizję:

„Tejże samej chwili otwierają się podwoje środkowej ściany w głębi i widać izbę niewielką mieszkalną i drzewko oświetlone i ustrojone, zawieszone u stropu. Nad kolebką pochylona matka ssać daje piersi dzieciątku i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolędy. Aniołowie to obstąpili kolebkę chórem".




LEON SCHILLER
PASTORAŁKA

JERZY GRANOWSKI '80R.

OBSADA

MARIA — Maria Góral
JÓZEF — Bolesław Werowski
ADAM — Michał Kula
EWA — Ewa Józefczyk
HEROD — Zbigniew Zaremba
HERODOWA — Aleksandra Grzędzianka-Chamiec
BARTOS — Piotr Grabowski
PASTERZE I PACHOŁY — Wiesław Kańtoch — Chleburad
HERODA — Jerzy Miedziński
— Michał Kula — Rvczvwół
— Robert Mazurkiewicz (adept) — Maścibrzuch
— Stanisław Stojko — Chłop — Feldmarszałek
— Jerzy Dobrzyniecki — Karydon
— Ireneusz Pastuszak (adept)
KRÓL KACPER — Józef Chrobak
KRÓL BALTAZAR — Witold Mikucewicz
KRÓL MELCHIOR — Hilary Kluczkowski
SZLACHCIC — Witold Mikucewicz
ARCHANIOŁ MICHAŁ — ~~Stanisław Wieszczycki~~ Józef Ostawski
ARCHANIOŁ GABRIEL — Piotr Grabowski
ŻYD — Józef Chrobak
DIABEŁ — Jerzy Rudolf
ŚMIERĆ — Józef Józefczyk
KARCZMARKA — Elwira Turska
ANIOŁY — Grażyna Juchniewicz
— Barbara Sokołowska
— Danuta Snarska
— Bożena Germańska
— Anna Kujałowicz — Chłopka
— Ewa Józefczyk
— Irena Chudzikówna
— Ewa Częczek
— Barbara Bardzka — Główny Anioł
— Józefina Szałańska
— Irena Krawczyk
— Grażyna Piętówna
WÓŁ — Stanisław Stojko
OSIOŁ — Jerzy Dobrzyniecki
TUROŃ — * * *
— Ireneusz Pastuszak

Gra zespół muzyczny w składzie:

Marek Kulikowiec (fortepian), Ewa Elias (skrzypce), Janina Homa (skrzypce), Jolanta Kuźniar (wiolonczela), Leszek Chmura (kontrabas), Tadeusz Karczmarz (klarnet)

Scenografia
MARCIN WENZEL

Opracowanie muzyczne
ZBIGNIEW PIOTROWSKI

Inspicjent
TADEUSZ ZOFIŃSKI

Reżyseria
LESZEK CZARNOTA

Asystent reżysera
BOLESŁAW WEROWSKI

Kierownictwo muzyczne
MAREK KULIKOWIEC

Sufler
BOŻENA GERMAŃSKA

Kierownictwo techniczne
LESZEK KODRZYCKI

Kierownicy pracowni krawieckich
IZABELA WOJCIECHOWSKA
STANISŁAW BĘBEN

Kierownik pracowni perukarskiej
ANDRZEJ GRZYB

Prace stolarskie
JÓZEF NOWORÓL

Prace malarskie
CZESŁAW MAZIARZ

Prace modelatorskie
WŁADYSŁAWA MAJEWSKA

Rekwizytor
GRAŻYNA MAZUR

Główny elektryk
JERZY LUBAS

Światło
WIESŁAW SZALIŃSKI

Akustyk
ANDRZEJ MAŚCIDŁO

Brygadier sceny
TADEUSZ NOWAK

Redakcja programu
ZBIGNIEW RYBKA

Wydawca
PAŃSTWOWY TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ
W RZESZOWIE, UL. TKACZOWA 7/9

Rze 5038/81 1500 R-8-10

CENA 15 zł