btd

LEON SCHILLER

GODY WESELNE

BAŁTYCKI TEATR DRAMATYCZNY

Teatr odznaczony
Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski

Dyrektor
MAREK GÓRSKI

Kierownik artystyczny
KRZYSZTOF ROTNICKI

Kierownik literacki
WOJSŁAW BRYDAK

Kierownik muzyczny
WŁODZIMIERZ PORCZYŃSKI

LEON SCHILLER

GODY WESELNE

Jan Skotnicki

LEONEM SCHILLEREM — ZAFASCYNOWANIE

Nie należę niestety do pokolenia ludzi, którzy mogliby powiedzieć ...„ Słyszałem Leona Schillera"! „widziałem Leona Schillera"!

Moja droga teatralna zaczęła się później. Podczas studiów na Wydziale Reżyserii PWST miałem okazję słyszeć wiele o tym człowieku od jego uczniów i naśladowców... Są w końcu wszyscy oni i Axer i Bardini, dziekan Korzeniewski, wszyscy oni w jakiś sposób żyli tym, czego nauczył ich tamten człowiek. Słusznie zresztą czują się nadal odpowiedzialni za przechowywanie spuścizny po swoim najwybitniejszym profesorze i wychowawcy...

To zafascynowanie osobowością Schillera starali się przekazać nam, swoim z kolei uczniom. Niekiedy im się to udawało.

Sala Teatru im. Wojska Polskiego w Łodzi w roku 1948. Siedzę obok matki, która wiedziona swoistym instynktem kupiła bilety na „Krakowiaków i Górali".

Pamięć starszego człowieka jest oszukańczym instrumentem — to co w tej chwili kiedy piszę te słowa przypomina się, jest być może również funkcją pamięci własnych wyobrażeń czy własnych realizacji danej sztuki. Tak jest i w moim przypadku. Wiele lat myślałem o „Krakowiakach i Góralach", czterokrotnie realizowałem tę sztukę...

Co w mojej pamięci tamtego wieczoru jest prawdą co tylko kliszą własnych kłamstw i pomyłek... pozornych sukcesów...?

Pamiętam dobrze... z lewej wjeżdżała tratwa teatralnym poruszana mechanizmem, barwni górale zbójnicy i na ich czele ten z charakterystycznym spłaszczonym nosem... Bryndas — grany w nieporównywalny sposób przez Stanisława Cyglera. I nie zapomnę jak schodzili z tratwy i powoli szli ku widowni...

Pamięć tej chwili pozwoliła mi potem znaleźć własny sposób widzenia sztuki niepokój wywołany tym obrazem tak dokładnie w pamięci zanotowanym pozwolił szukać nowych dróg...

Ale wtedy (i to również dokładnie zanotowała moja pamięć), wychodziłem z teatru na mroczną wieczorną ulicę i doznałem po raz pierwszy tego cudownego wrażenia, że prawda pozostała tam, za kurtyną, zaś to co czeka mnie poza teatrem jest tylko udawaniem jakiegoś dziwacznego, nienaturalnego świata.

Większość z nas żyje odbitym światłem ludzi wielkich. Kiedy siedzę u innych, tych którzy widzieli wiele realizacji Schillera, tych którzy go znali lub mieli nawet możność współpracować z nim, zawsze odnajduję u podstaw ich fascynacji ten właśnie moment oczarowania... Oczarowania światem niezwykłym, stworzonym w sposób niezależny, zaskakujący, nieoczekiwany. Światem, który pozwalał dorosłemu człowiekowi odnaleźć w sobie na nowo zachwycenie dziecka. Coś takiego musiało być w twórczości Leona Schillera, musiało być w nim samym. Niestety urodziłem się zbyt późno, aby śledzić jego przedstawienia.

Ruszyłem więc na samotne poszukiwania, śledząc jego teksty realizując je od początku mojej reżyserskiej drogi. To poszukiwanie mojej własnej prawdy o Schil-

lerze spowodowało realizacje kolejno: „Pastorałki", „Kramu z piosenkami" (dwukrotnie), „Krakowiaków i Górali".

Komponując scenariusze widowisk muzycznych sięgałem stale do materiałów schillerowskich. To prawda, wielokrotnie starałem się im przeciwstawić jego koncepcjom teatralnym... na ogół bez sukcesu... Zresztą te ciągłe poszukiwania, te ciągłe przeciwstawiania się, porażki i pozorne sukcesy prowadziły naprawdę tylko do jednego celu. Chciałem dowiedzieć się, jak to uczynić, aby dzieło tego niezwykłego człowieka nabierało wciąż znamion współczesności.

W Szkole Teatralnej, gdzie staram się przygotowywać studentów do podejmowania zadań muzycznych kilkakrotnie sięgałem do piosenek Schillera. Zrealizowałem nawet przedstawienie dyplomowe pod tytułem „Piosenki Pana Leona". To właśnie w tym przedstawieniu sięgnąłem po raz pierwszy do materiałów muzycznych „Godów weselnych", do których miałem okazję dotrzeć dzięki uprzejmości pracowników Muzeum Teatralnego w Warszawie. Elementami składowymi wspomnianego widowiska były fragmenty „Godów weselnych" i potem te lub podobne powtórzyłem realizując w teatrze katowickim scenariusz p.t. „Roku polskiego pory". Już wtedy oczarowany śpiewnością i poetyckim wdziękiem „Godów" wiedziałem, że musi się kiedyś nadarzyć okazja dla zrealizowania całości widowiska.

Staję przed zadaniem ogromnie trudnym. Bo te scenariusze muzyczne nie ułatwiają życia ewentualnym naśladowcom mistrza. Nie znajdujemy tam wskazówek inscenizacyjnych, nie ma wyjaśnień autora. Są to zestawy tekstów i pieśni, oracji, minidialogów zestawionych w lekki i pozornie niezobowiązujący sposób, jednak jest w nich niezwykła dyscyplina i dokładność zamysłu inscenizacyjnego, i biada temu, kto zbyt dowolnie potraktuje obowiązek dokładnego prześledzenia myśli leżącej u podstaw konstrukcji scenariusza. Bo to, co fascynuje najbardziej — to poszukiwanie w sobie samym przyczyn dla realizacji tych scenariuszy. Przyczyny te leżą najgłębiej w polskiej tradycji kulturowej, w szacunku dla anonimowej twórczości autorów ludowych, wreszcie w uśmiechu sympatii dla ludzkiej potrzeby muzykowania, tańczenia, zwykłej zabawy.

„Gody weselne" to przecież nie tyle opis obyczaju ile obraz wielkiej kultury ludu, który ceremonię ślubu podniósł do rangi swoistego misterium. Obyczaje świadczą o narodzie, obyczaje to przejaw kultury danego narodu. Zaświadczać o tym — to jeden z naszych podstawowych obowiązków.

W jednej z sal Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie wisi zdjęcie sympatycznego pana o okrągłej twarzy, dobrotliwie uśmiechniętego.

Ilekroć mijam to zdjęcie, kurczę się w sobie i ze strachem oglądam za siebie. Czy Leon Schiller usprawiedliwi moje błędy, czy też z tym dobrotliwym uśmiechem na twarzy wpisze mi dwóję do mego życiowego indeksu.

Janina Jaworska

O SCENOGRAFII I KUKIEŁKACH W LINGEN

W Lingen powstał teatr, nazwany Teatrem Ludowym im. W. Bogusławskiego, (scena Związku Artystów Scen Polskich). Jego kierownikiem artystycznym został Leon Schiller. Wraz z personelem techniczno-artystycznym zespół liczył ok 70 osób. (...) Oficjalna nazwa — Teatr Ludowy 45 w Lingen im. W. Bogusławskiego prowadzony przez Leona Schillera. 1945".

W programie teatru napisano. „W pierwszych dniach sierpnia b.r. rozpoczął objazd po strefie okupacji wojsk sprzymierzonych teatr utworzony z zawodowych artystów polskich, byłych jeńców wojennych, więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych oraz bojowników i działaczy Polski podziemnej, których koniec wojny zastał bądź w niemieckich obozach wojskowych, bądź w obozach pracy przymusowej.

Zespół ludzi zaprawionych w walce o Nową Demokratyczną Polskę czuł się uprawniony do podjęcia tej walki także na terenie sztuki. Dlatego pierwszy swój warsztat pracy, po z górą pięcioletniej przerwie, określił mianem „teatru ludowego", chcąc pogodzić estetyczne zadania współczesnej sztuki scenicznej z jej celami społecznymi, moralnymi i cywilizacyjnymi, chcąc przede wszystkim służyć sztuką swą najszerszym masom widzów polskich, rozproszonych na obczyźnie — głodnych kultury rodzimej, szlachetnego wytchnienia i tych silnych przeżyć i przemyśleń, jakie teatr od wieków dawał i dawać może. Widowiska swe przeznacza zespół dla wojska i ludności cywilnej — chłopów, robotników i pracowników umysłowych, przebywających jeszcze na terenie Niemiec. To, że teatr ten rozpoczyna swą działalność pod patronatem duchowym W o j c i e c h a B o g u s ł a w s k i e g o nie jest przypadkiem. «Ojciec sceny polskiej» był w równej mierze propagatorem kultury europejskiej w Polsce u schyłku 18-go wieku i w pierwszym ćwierćwieczu zeszłego, jak i bojownikiem o «Wolność i Równość» wszystkich obywateli, komilitonem Niemcewicza, Kościuszki i Kołłątaja. Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego zwie się ta scena również i przez wzgląd na to, że kierownik jej, w roku 1924, pod tym samym wezwaniem zorganizował w Warszawie pierwszy na wielką skalę zakrojony teatr ludowy, będący jednocześnie placówką awangardową sztuki najnowszej.

W tym teatrze ponadto wskrzeszono najpiękniejsze tradycje monumentalnego dramatu polskiego, realizując ideologię sceny narodowej, głoszoną przez romantyków naszych: Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego, Norwida i następców ich: Wyspiańskiego, Micińskiego, Żeromskiego, kładąc podwaliny pod budowę Teatru prawdziwie Narodowego, służącego Wielkiej poezji i wielkim ideałom ludzkości.

W skromnej tylko formie może wędrowna scena polskich aktorów tradycje Teatru im. Bogusławskiego kontynuować. Nie mniej czynić to będzie uczciwie i wytrwale, nie cofając się przed żadnymi trudnościami" (...).

Na przełomie lipca i sierpnia odbył się dwudniowy zjazd zwołany przez Schillera, na który przyjechali aktorzy przebywający na terenie Niemiec. Postanowiono, iż teatr ten, objeżdżający wszystkie ośrodki cywilne i wojskowe na terenach okupowanych przez armie angielskie i amerykańskie, będzie teatrem społecznym i prawdziwie demokratycznym.

Codzienne próby odbywały się w godzinach 9,30—13 i 15—18. Oprócz normalnych prób „zespół prosił o wprowadzenie codziennej godziny plastyki, którą prowadziłaby kol. Fijewska. Pracę nad umuzykalnieniem zespołu postanowiono powierzyć kol. Hardulakowi" (...).

Pierwszym przedstawieniem, które zaczęto realizować, było misterium ludowe pt. *Gody weselne*, zawierające z wyjątkiem pieśni z Podhala, melodie niemal z całej Polski. Postanowiono: „Odrzucamy wszelką rodzajowość", „staramy się wydostać tylko ogólne kontury obrzędowe. Prace nad *Godami* prowadzi Schiller przy pomocy kol. Karpińskiego. Najważniejszym może i najtrudniejszym może zagadnieniem staje się kwestia dekoracji i kostiumów. Trzeba uniknąć stylizacji w stylu Stryjeńskiej. Dekorację i kostiumy powierzono kol. Orłowiczowi" (...).

W sześciu obrazach, jak: „Zrękowiny", „Zaprosiny", „Wieńczyny", „Rozplety z siadanym", „Noc Świętojańska — Sobótka" i na zakończenie „Akt Dożynkowy" — Schiller wraz z całym zespołem pokazał prastare obyczaje, poezję, pieśniarstwo, tańce, zdobnictwo polskiego chłopa. Magazyn teatralny otrzymał jedynie ze składów brezent, surówkę i jutę. Buty uszyto z brezentu, po usztywnieniu cholew pokostem, pokrywano je farbą olejną. Przy pomocy szablonu malowano ręcznie kolorowe pasy na spodniach. Ozdoby do staników i pasów wycinano z blaszanych puszek po konserwach, wstążki krajano z surówki i farbowano, sznury korali nawlekano z jarzębiny. Wszystkie te prace wykonywał cały zespół. Dekoracje i kostiumy projektował Tadeusz Orłowicz, uczeń Wojciecha Weissa i Karola Frycza (Orłowicz w latach 1935—1939 był scenografem w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie; z Lingen wyjechał do Włoch, do armii gen. Andersa; pozostał na zawsze za granicą; zmarł w 1976 w Londynie).

Z *Godów* pozostało tylko siedem projektów wykonanych na cienkich bibułkach. Projekty kostiumów są kolorowane zwykłą kredką. Zażywne chłopki, starościna, matka, postaci chłopów mają bezbłędnie oddane szczegóły ozdób na kostiumach. Na niektórych projektach są podane nawet szerokości lamówek. Przygaszone, różnorodne tonacje kolorystyczne w projektach lśniły, błyszczały, porywały oczy widzów w czasie przedstawień.

Przytoczmy kilka wypowiedzi o *Godach weselnych*. Leon Schiller 9 VIII 1945 pisał m.in.: „zaczynamy *Godami weselnymi*, widowiskiem obrzędowym, w którym akcentuję bardziej duchowość i poezję rytuału ludowego, niż jego obyczajowość czy rodzajowość" (...).

Kronika 14 VII 1945 notuje przemówienie sekretarza generalnego Lainga wygłoszone na próbie generalnej: „Trzy razy w czasie wojny, mówił, doznał głębokiego wzruszenia. Pierwszy raz po wylądowaniu wojsk alianckich w Normandii, zobaczył modlącą się w zrujnowanym kościele młodą dziewczynę. Drugi raz ogarnęło go głębokie wzruszenie, gdy przejeżdżając przez pobojowisko pod Falaise, zobaczył, że na ziemi pokrytej pociskami zakwitły na nowo kwiaty. Trzecie głębokie wzruszenie przeżył dziś. Nie mógł po prostu uwierzyć, że mimo wszystkiego cośmy przeszli, potrafimy jeszcze pracować i wykonać tak piękną pracę zespołową. Dowodzi to tego, że Sztuka i Piękno są nieśmiertelne i wszędzie obecne." *

W parę dni później, 17 lipca, zapisano słowa Świetlika, prezesa Związku Polaków Zagranicą. Prezes „utwierdził się w swoim przekonaniu, że choć można wymazać granice Polski z map Europy, to narodowości polskiej nie zniszczy się i nie zgnębi (...) Również przekonanym jest, że praca nasza na terenie obozów polskich w Niemczech odniesie piękne rezultaty, krzepiąc ducha polskiego w tych ludziach" *.

Wspaniałe widowisko *Godów weselnych*, którego oficjalna premiera odbyła się 9 VIII 1945 w obecności wojska i władz YMCA, budziło powszechny zachwyt gdziekolwiek było wystawiane, zacząwszy od ośrodków wojskowych w Lingen, Bentheim, Neuenhaus, Thuine, Bramsche, Lastrup, Cloppenburg, Delmenhorst, Quakenbrück, Emstek, skończywszy na obozach ludności cywilnej znajdujących się w Lingen, Alexisdorf, Dalum, Adelheide, Delmenhorst, Emstek, Wietmarschen, Rheine, Rockenfeld i Greven. W rocznicę wyzwolenia Bredy przez polskich żołnierzy odgrano *Gody weselne*, które mimo nieznajomości naszego języka zachwyciły Holendrów, o czym mówił potem prezes Stowarzyszenia Polsko-Holenderskiego inż. Loenvenberg. Aktorzy przejechali około 150 tysięcy kilometrów. Przedstawienia oglądało przeszło 100 tysięcy widzów.

Jednocześnie zespół teatru pracował nad kilkoma innymi przedstawieniami. Były to: *Lekarz mimo woli*, *Złota czaszka*, *Kram z piosenkami*.

Próby odbywały się nieprzerwanie do wszystkich przedstawień. Głęboko zaawansowane do *Złotej czaszki i Lekarza mimo woli* zostały przerwane w grudniu, gdy Schiller wraz z grupą aktorów powrócił do kraju.

* Fragmenty artykułu zamieszczonego w „Pamiętniku Teatralnym" 1977 r. z. 3.

Leon Schiller do Anny Jackowskiej

[Murnau] 25 V 1945

Droga Niusiu!

Cud prawdziwy będzie, jeśli list do Ciebie dojdzie. Nie ma bowiem mowy o jakiejkolwiek komunikacji na tych terenach — a cóż dopiero z dalszymi. Cud także stał się, żeśmy ocaleli. Gdyby czołgi amerykańskie spóźniły się o 1/2 godziny, byliby nas Niemcy wymordowali do jednego. Nie sposób opisać wstrząsu, jaki ogarnął cały obóz. Nie obeszło się bez ofiar, gdyż wszyscy wybiegli naprzeciw i grupa katów, zamierzających nas zlikwidować, otworzyła ogień, lecz natychmiast ją wykończono. Potem wyskoczył jakiś amerykaniec na budę strażniczą i krzyknął. „Wyzwolili my was z niewoli!" Dodał, że pochodzi z Kalisza. Dusząc się od płaczu, pobiegłem do pustej kaplicy. I zaczęła się nowa niedola (omyłka w jednej literze treści słowa nie zmienia). Tym razem organizowana przez naszą górę. Zaczęła się megalomańska zabawa w wojsko, lecz alianci enfants terriblom dali lekko po paluszkach. Teraz codzienna reorganizacja mozolnie wypracowanej organizacji i re-reorganizacja reorganizacji. Większość obozu ginie w straszliwym, niepojętym, arcypolskim brudzie, skasowano wszelkie życie umysłowe, tak bujne za Niemców. Odżywiamy się 100% lepiej — ale wyłącznie konserwami i tyle tylko radości, że wolno cały dzień upajać się roz-

kosznym krajobrazem bawarskim: zaśnieżonymi górami, łąkami, jeziorami, wioskami, w których co krok stary kościółek z cudownymi Madonnami i relikwiami tutejszych ś-tych. Dzwony dzwonią, koguty pieją, bydło zberczy dzwonkami, skowronki, słowiki, wilgi, kukułki śpiewają znane melodie — jak u nas, jak u nas... Wprawdzie rozkoszować się nam tym wolno tylko w obrębie 5 km — ale dobre i to. Najstraszniejsze to świadome, opętane, nieodpowiedzialne trucie dusz naszych za pomocą fałszowania rzeczywistości, myślenia kategoriami 39 r., tworzenia próżni ideologicznej, odrywania od kraju, bałamucenia pomysłami rychłej wojny lub emigracji, która ma trwać co najmniej lat 15, wegetowania na jakimś skrawku okupowanych Niemiec, gdzie w najlepszym razie pełnilibyśmy funkcje policji pomocniczej lub robotników-najmitów. A my — wojsko, biedni uchodźcy, eks-więźniowie Dachau i innych katowni, wszyscy, z wyjątkiem awanturników, Papkinów czy kapitanów Fracasse — chcemy wracać, widząc tu tylko śmierć niezaszczytną — tam zaś każdy wkład pracy, każda robota przy swoim warsztacie musi mieć swoją cenę.

I ja tak — nie inaczej patrzę.

Kiedy przybędzie Komisja Repatriacyjna — nie wiemy. Czy nas dopuszczą do niej ci, którym zależy na jak największym tułactwie? Błagamy o tę tylko pomoc. (...)

Twój gorąco kochający Cię brat.

Arnold Szyfman do Leona Schillera

Dyrekcja Teatru Polskiego
w Warszawie

Warszawa 20 VIII 1945

Kochany Panie Leonie!

Po wielu latach — latach potwornie ciężkich zwracam się do Pana znów z propozycją angażowania się do Teatru Polskiego na stanowisko Kierownika Artystycznego i Reżysera.

Rozchodziliśmy i schodziliśmy się w życiu wiele razy, ale to niczego nie dowodzi, bo w najlepszym małżeństwie, opartym nawet na głębokiej miłości, nie bywa inaczej.

Teatr Polski cudem ocalał — zastałem go jednak w stanie strasznej dewastacji. Teatr remontuje się w energicznym tempie i będzie gotów na koniec września.

1 października pragnę rozpocząć próby. W ciągu września oczekuję Pańskiego powrotu. W tej sprawie porobiłem różne starania — jeżeli będzie potrzeba dalszej pomocy, będę nią służył. O wszystkim innym — to jest tym — co jest najważniejsze, pomówimy chyba osobiście.

Z serdecznymi uściskami

Dr Arnold Szyfman

Teatr Polski będzie Teatrem Państwowym.

Leon Schiller do Anny Jackowskiej i Ireny Fischerowej

Lingen 22 IX 1945

Najdroższa Niusiu i Najdroższa Inko.

Otrzymanie listu z Krakowa było chyba po oswobodzeniu obozu najsilniejszymy wzruszeniem w czasach ostatnich. Pierwszy kontakt z krajem. I pierwsze wiadomości tej ceny co głos biskupa Adamskiego, kilku uczciwych polityków dawniejszych, kilku działaczy kulturowych i społecznych, których głosy tu przez radio dobiegły, zadając kłam dosyć naiwnej a nieprzytomnej propagandzie defetystów i oportunistów. Nie należę do nich, jak wiecie, dlatego natychmiast skomunikowałem się z krajem, opisując nieznośną sytuację sztucznie tworzonej emigracji i oddając się wraz z grupą pracowników umysłowych, między innymi zorganizowanych przeze mnie aktorów, do dyspozycji Rządu i Społeczeństwa. Nie wiem, czy listy doszły — ponieważ położenie stawało się coraz nieznośniejsze, przyjąłem szlachetną propozycję YMCA utworzenia demokratycznego teatru objazdowego po rejonie okupacji angielskiej, przy czym nie wykluczało się powrotu w tej grupie i z tą organizacją do Ojczyzny i kontynuowania w niej choćby przez czas pewien tu rozpoczętej, tak pożytecznej i płodnej w wyniki pracy na wskroś oświatowej. Domyślasz się, z jaką radością i wdzięcznością propozycję tę przyjąłem. Odpowiadała ona całkowicie postanowieniu mojemu oddania wszystkich moich sił Ludowi polskiemu, pracy nad jego oświatą, uświadomieniem moralnym i społecznym. Marzyłem o tym ostatnio, by pogodzić osiągnięcia na drodze duchowej osobistej z zadaniami społecznymi, z interesami i dążeniami mas polskich. Praca na tym terenie jest dobrym wstępem do działalności, którą mam nadzieję w kraju kontynuować. Poza PISTem bowiem i najkonieczniejszą robotą w teatrze mam zamiar oddać się wyłącznie tej pracy najczarniejszej i «oddolnej». Pracujemy w warunkach wręcz dostatnich, nie liczymy się z wydatkami, teatr jest bezpłatny, a my mamy kompletne utrzymanie i dach nad głową — to bardzo wiele. Obsługujemy naszymi widowiskami dziesiątki, dziś już nawet setki tysięcy widzów, ktorzy po większej części nigdy w teatrze nie byli: chłopi, robotnicy i dzieci, dzieci — bez końca. Wszędzie entuzjazm, łzy zmieszane ze śmiechem — pokazujemy Polskę, o której pięknie większość nie mogła wiedzieć. Przedstawienia poprzedzają przemówienia nasze. I one też mają duże znaczenie. Głód kultury olbrzymi. Książek zupełnie nie ma. Nauczyciele — to bohaterowie. Co robiła emigracja londyńska — nie wiadomo. Nie pomyślała w swym dobrobycie i gonitwie za karierą o rodakach z koncentraków i obozów pracy przymusowej albo o zwolnionych z oflagów i stalagów ex-prisonersach.

Z wielkim trudem zebrałem rozrzuconych po całych Niemczech aktorów porządnych, którzy nie współpracowali z okupantami. (...) Codziennie jesteśmy gdzie indziej. Grasujemy głównie na pograniczu holenderskim. Baza nasza tu'aj. Mieszkamy bardzo wygodnie u przyzwoitych, pracujących dla nas Niemców. Przychodzimy z wolna do siebie, ale musimy uważać, bo przewaga konserw — o witaminowe jadło musimy się sami starać. Za parę dni wyjeżdżamy w okręg lubecko-hamburski, gdzie pracować będziemy przez dwa tygodnie. Potem znów nas

czekają nowe rejony i nowe obozy, które wyrastają jak grzyby po deszczu, o których często nikt nie wie i którymi nikt się nie opiekuje. (...).

Całuję Was serdecznie i gorąco obydwie — Najwyższemu i Najmiłosierniejszemu polecam.

Wasz
[bez podpisu]

Irena Krzywicka do Leona Schillera

Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej
w Paryżu
Nr 7952 — IK

Paryż, dn. 18 października 1945 r.

Pan Leon Schiller
P/40/OS/YMCA — B. A. O. R.
Polska YMCA — Teatr Ludowy im. W. Bogusławskiego w Lingen

Szanowny i Kochany Panie,

Przede wszystkim muszę wyrazić swoją radość, że Pan jest żywy i zdrowy i że Pan pracuje, i że, jak sądzę, niedługo Pana zobaczę. Jestem w Paryżu, jako Attaché do Spraw Kultury i Sztuki, i nie spocznę, póki Pana tu nie sprowadzę. Mam przed sobą list pański z dnia 26/IX i zachwyca mnie Pana aktywność. Jest Pan oczywiście potrzebny w Kraju, ale na razie jeszcze bardziej w Paryżu. Pani Ambasadorowa chciałaby urządzić wielką artystyczną imprezę słowiańską. Ze strony Polski mógłby to zrobić tylko Pan. Ale doprawdy, poza Władkiem Daszewskim, nie widzę, kogo można by wezwać do współdziałania, jakich artystów, jakich tancerzy? bo w rezultacie najważniejszą częścią będzie balet. Może Pan zechce zastanowić się nad tą kwestią. Poza tym byłby Pan tu potrzebny dla ewentualnego zmontowania stałego teatru dla naszej emigracji. Czy nie mógłby się Pan wyrwać na razie choćby na krótko do Paryża, ażeby te sprawy omówić.

Co do mnie, wie Pan zapewne, że poniosłam wszystkie możliwe straty w najbliższych mi ludziach. Został mi synek 8-letni i dla niego muszę żyć.

Zasyłam Panu najlepsze słowa zawsze żywej sympatii i podziwu.

Irena Krzywicka

„Pamiętnik Teatralny" 1975 z. 3—4.

Bohdan Korzeniewski

LEON SCHILLER

Jeśli znaczenie artysty mierzy się jego udziałem w historii, to Leon Schiller ma prawo do zajęcia wysokiego miejsca*. Mógłby posłużyć przy sporach o wielkość artystyczną za wzór takiego twórcy, jaki pragnie przez to co robi, uczestniczyć w życiu zbiorowym i nawet urabiać je na kształt swoich marzeń. I to wcale nie dlatego, że uprawia działalność społeczną i polityczną. W przypadku Schillera za jego prawem do udziału w historii przemawia nie to, że przed wojną był sympatykiem KPP i drukował artykuły w komunistycznej prasie, że w czasie wojny pracował z całym oddaniem w Tajnej Radzie Teatralnej podporządkowanej Delegaturze Rządu i że po wojnie już jako członek PPR i PZPR zajmował stanowiska posła na Sejm, wiceprzewodniczącego Rady Teatralnej, dyrektora teatrów państwowych, rektora Wyższej Szkoły Teatralnej, prezesa SPATiFu, redaktora czasopism teatralnych, przewodniczącego albo przynajmniej członka zarządu niezliczonej ilości stowarzyszeń i instytucji polskich i zagranicznych. Działalność tego rodzaju, choćby tak poważna i nie fikcyjna jak Schillerowska, nie decyduje jeszcze o wpływie artysty na historię tak znacznym, że zapewnia artyście trwałą pamięć. Taką pozycję zdobywa artyście jedynie dzieło.

Otóż dzieło Schillera, to nietrwałe i ginące wraz z przedstawieniem dzieło teatralne, upoważnia do uznania jego twórcy za jednego z ludzi, którzy kształtowali naszą historię a tym samym wpływają dzisiaj na naszą współczesność. Po dotkliwych krzywdach wyrządzonych świadomości narodowej przez prymitywnych samowładców, którzy znieprawiali historię dla swoich potrzeb albo swoich zachcianek, zaczynamy to dobrze rozumieć. Upoważnia to do przypomnienia Schillera jako postaci historycznej, zadziwiająco nam bliskiej po 28 latach od zgonu.

Jakaż to tajemnica kryła się w jego dziele, że osiągnęło ten wymiar, który wykracza poza swój czas i sięga do czasu przyszłego, czyli właśnie wymiar historyczny? Można na to pytanie odpowiedzieć bezradnym rozłożeniem rąk. Któż bowiem zdoła wyjaśnić fenomeny twórcze niedostępne ludzkiej ciekawości, nie zawsze bezinteresownej. Dość przypomnieć postępowanie wyznawców systemów totalitarnych usiłujących zagarnąć dla siebie magię twórczości wraz z jej czarnoksięskim oddziaływaniem. Strach pomyśleć, co by się stało, gdyby twórczość można było wywoływać i kontrolować.

Mimo wszystko wolno jednak sięgnąć do wyjaśnień, które pochodzą z racjonalnego rozumienia świata. Odwołują się one do zamiarów twórczych kierowanych świadomie, mówiąc inaczej do programu artystycznego. Jak to bywa u wybitnych twórców, taki program rozwija się w ciągu wielu lat, ale w głównym zarysie powstaje na początku. Zapowiada przyszłe dzieło tak, jak pierwszy wiersz zapowiada przyszłego poetę.

Otóż Schiller w swoich młodych latach, kiedy tylko wiedział, że będzie w teatrze, ale jeszcze nie wiedział, co będzie w nim robił: pisał, komponował muzykę,

* Przemówienie na spotkaniu po odsłonięciu pomnika Leona Schillera w Łodzi, 27 marca 1982.

wybierał sztuki dla rozumnego repertuaru, już układał sobie plan zamierzonej twórczości. Otwierał jej rozległe perspektywy. Tak rozległe, że mogły później objąć wszystko, co przyniosła wojna i wywołany nią nowy układ świata. Z Polską wreszcie niepodległą.

Na ten wczesny program Schillera, jeszcze sprzed roku 1918, składały się: po pierwsze wierna miłość do naszej poezji romantycznej wraz z jej religijnym i ludowym rodowodem, po drugie gruntowna i wielostronna kultura literacka i po trzecie żywa ciekawość nowych poszukiwań w sztuce. Schiller już wówczas zdawał sobie sprawę, że polski dramat poetycki pozwoli świadomemu artyście zbudować nasz własny, oryginalny teatr, wcale nie ustępujący innym narodowym teatrom świata, że polski modernizm, bujna i zuchwała sztuka jego dojrzewania, zapewnia nam mimo niewoli uczestnictwo na równych prawach z wolnymi w kulturze europejskiej i że wreszcie zbliżenie z Craigiem zetknie go z tym, co było wówczas najcenniejsze w poszukiwaniach nowej formy teatru. Jeśli się te zważy, to staje się zrozumiałe, chociaż wcale nie mniej zdumiewające, że tuż po odzyskaniu wolności, w pierwszych jej latach, pełnych radości ale i zgryzoty, wybujałych nadziei i dotkliwych zawodów, Schiller zdołał dokonać czynu, na jaki zazwyczaj składają się prace całego pokolenia. Wydobył teatr polski z zaścianka, gdzie wpycha zawsze niewola polityczna, odrobił mnóstwo zapóźnień i skrzywień wywołanych uciskiem, znalazł dla niego własną formę i z miejsca wyniósł na taką pozycję w świecie, jakby nie upłynęło ledwie parę lat od chwili, kiedy nie byliśmy już narażeni na niszczenie naszej odrębności kulturalnej.

Nie sposób ocenić, jak dalece niezwykła była ta działalność artystyczna bez umieszczenia jej w historii, właśnie tej historii, której przychodzi uczyć się na nowo. Schiller objawił się jako niezwykły inscenizator w Teatrze im. Bogusławskiego. Stało się to zaledwie w sześć lat po odzyskaniu niepodległości, [...] w dwa lata po uchwaleniu konstytucji, która uczyniłaby nas jednymi z najbardziej wolnych obywateli na świecie, gdybyśmy byli do niej dorośli. Idee w niej wskazane wypełniały życie publiczne. Toczyła się ostra walka o taki kształt Rzeczypospolitej, aby stała się domem dla wszystkich. W tej walce Schiller stawał w pierwszych szeregach tej inteligencji, która przez cały wiek marzyła o Polsce sprawiedliwej i z tych marzeń wtedy nie chciała zrezygnować. Wnosił do tych zmagań broń nie byle jaką, bo swoją sztukę.

W Teatrze im. Bogusławskiego Schiller zabłysnął przede wszystkim jako inscenizator *Kniazia Patiomkina*, *Achilleis*, *Róży* i *Nie-boskiej komedii*. Te przedstawienia olśniewały nie tylko bogactwem formy, jakiej nie można było dotychczas w teatrze polskim podziwiać. W wyższej jeszcze mierze porywały wymową treści, jaką z równą namiętnością teatr polski jeszcze się nie posługiwał. Toteż rzadko wywoływał podobny odzew na widowni, zjednoczonej ze sceną we wspólnym uczuciu. Krzykom rewolucyjnego tłumu, który w gwałtownym rytmie *Carmagnioli* miotał się po scenie: chleba, chleba, chleba! odpowiadały krzyki z balkonów: chleba, chleba, chleba głodnym! Pracy bezrobotnym! Nie świadczyły one tylko o zorganizowanej demonstracji, chociaż byłoby błędem jej nie dostrzegać. Były również dowodem oddziaływania sztuki, zachowania przez stary romantyczny dramat siły żywotnej, jego prawdziwej współczesności. I to nie dlatego, że Pankracy i Leonard nosili kaski czekistów wzorowane na jakobińskich czapkach frygijskich, co mogło zalecać sąsiedzką rewolucję, ale także posłużyć za groźne ostrzeżenie. Jeśli niewielu z ówczesnych widzów tak to przyjmowało, to dlatego, że wiara w odmianę świata była w tamtych latach jeszcze młoda i naiwna. Jednak nie na takich, jak wskazane, zabiegach odmładzających, wtedy nowych, polegała powaga i siła dramatu. Schiller odkrywał jego zaskakującą żywotność w nowym świecie i w ten sposób zdobywał dla niego prawo obywatelstwa we współczesności. Zważywszy, że wszystkie podane tu tytuły, stanowiące pierwszy stopień do jego sławy reżyserskiej, odnosiły się do literatury polskiej, stawało się jasne, jak już w tych wczesnych latach działalności rozumiał swój program. Gdyby był on nawet układany z myślą o sobie samym, to miałby znaczenie o wiele szersze. Mógłby być wówczas, jak może być i obecnie, programem narodowym. Wówczas Schiller na swojej drodze nie spotkał dostatecznej ilości sprzymierzeńców. Dzisiaj mógłby ich sobie zjednać, gdyby szerzej upowszechniła się świadomość, że podjęcie jego zamiarów nie przyniesie nikomu ujmy, gdyż może być przymierzem a nie uległością i odnalezieniem siebie a nie naśladownictwem. Teatr polski ma bowiem w tym jego programie wyznaczone czołowe miejsce wśród teatrów, które pragną wyrazić niepokoje i nadzieje swego czasu. To zaś godne miejsce miał nasz teatr zawdzięczać nie dlatego, że nauczył się szybko i zręcznie naśladować, ale dlatego, że opanował najtrudniejszą z umiejętności w sztuce — zdolność wypowiadania niedoli świata mową własną.

Zadanie, które Schiller w tamtych latach wyznaczył teatrowi polskiemu i sam usiłował wypełnić, tylko już poszerzał do końca życia. Głównych jego zarysów nie zmienił. Wybudował model dla polskiego dramatu poetyckiego kształtując wedle niego spektakle swojego teatru monumentalnego tak dojrzałe jak *Dziady*, *Kordian*, *Samuel Zborowski* czy *Sen srebrny Salomei*. O wierności dla marzeń urabiających jego sztukę świadczyć może choćby to, że ostatni z wymienionych dramatów Schiller wystawił we Lwowie, kiedy stare i krwawe waśnie z Ukrainą rozgorzały na nowo. Teatr poetycki uzupełnił polskim teatrem obrzędowym i ludowym, zachowanym w żywej tradycji: *Pastorałką*, *Historyją o chwalebnym Zmartwychwstaniu*, *Kramem z piosenkami*, wreszcie *Krakowiakami i Góralami*. W ten sposób stawiał nie tylko zręby ale i mocne ściany dla polskiego teatru narodowego, który posiadał umiejętność rozwiązywania trudnych spraw człowieka na nasz własny oryginalny ład. Schiller wprowadził taki ład do naszego teatru. To najważniejsze z tego, co zrobił.

Jednocześnie nie zaniedbał niczego, aby stosunki z teatrem światowym, ułożone wreszcie na zasadzie rozmowy równy z równym, rozwijały się bez przeszkód. Z całą świadomością starał się o to, żeby żadna z nowych prób odnowienia języka teatru nie ominęła naszego kraju. Kiedy dzisiaj spogląda się na te jego wielorakie doświadczenia, to aż podziw bierze, że jest ich aż taki wiele. Wynagradzały z nawiązką nasze wiekowe zaniedbania, nie zawsze przez nas samych zawinione. Określenie „wynagradzały z nawiązką" nasuwa się dlatego, że przy wprowadzaniu do Polski odkryć i zdobyczy artystycznych Stanisławskiego, Reinhardta, Meyerholda, Brechta, dawnych naturalistów jak Hauptmann i nowych realistów jak Wolf, wreszcie przedstawicieli teatru krzywdy społecznej i teatru agitacji politycznej, Schiller umiał wszystkim tym kierunkom, nieraz krańcowo różnym, nadać charakter polski. Zawsze miał prawo napisać na modłę trochę staroświecką „do

sceny polskiej przystosował", a czasem dorzucić „i piosenkami przyozdobił". Dzięki trwałemu wysiłkowi świadomej myśli, bogatej wyobraźni i wciąż niezaspokojonej namiętności twórczej włączył nas szybko w nurt sztuki wolnych narodów, walczącej o rozumniejszy porządek świata. Dzięki niemu mogliśmy się uwolnić od upokarzających wspomnień niewoli, wygładzić na ciele ślady kajdan.

Dzisiaj, kiedy pogrążyło się w niepamięci albo w śmieszności dużo wielkości, ustawionych na postumentach pod ochroną policji, jesteśmy jak nigdy spragnieni wielkości prawdziwych. Toteż dobrze jest wrócić do przekonania, że takie prawdziwe wielkości posiadamy. I to tam, gdzie dzieła sztuki powołane do istnienia przez wielkich artystów trwają najkrócej, gdyż przemijają wraz z czasem — w teatrze. Dlatego najbardziej upodobniają się do życia, które olbrzymią większość ludzi i zdarzeń zaciera, ale nieliczne przechowuje. Znikome dzieło sztuki teatralnej zdobywa czasami taką długowieczność. Dzieje się to wtedy, kiedy wywiera wpływ na historię, urabia duchowość narodu. Przy takim rozumieniu zasług artysty ma się prawo powiedzieć z całym przekonaniem nie popełniając nieuczciwości, że Schiller zasłużył sobie na pomnik, jaki zazwyczaj stawia się ludziom godnym trwałej pamięci. Być może zabarwionej także wdzięcznością u tych przechodniów, którzy w wyobraźni ożywią kamień i w posągu dostrzegą także obraz tworzącego czyli walczącego, zwycięskiego i pokonanego człowieka.

Uczciwa i wdzięczna pamięć wymaga, aby i dzisiaj, kiedy oglądamy Schillera wykutego w kamieniu, nie przemilczeć jego losu. Inaczej uroczystości związane z odsłonięciem jego pomnika mógłby stać się obłudne albo nawet podstępne. Los Schillera w ostatnich latach jego życia stał się nie tylko losem smutnym i nieszczęśliwym, ale i losem tragicznym. Temu wyświechtanemu dzisiaj słowu należy przywrócić dawne znaczenie, groźne i straszne, aby trafnie oddało to, co Schiller przecierpiał zanim złożono go w trumnie. W Lecznicy Ministerstwa Zdrowia, gdzie umierał, nie miał w sobie nic z tej mocy, jaką chciał w nim odnaleźć autor pomnika. Był drobną, jakby woskową figurką z ogromnymi i bardzo smutnymi oczami. Smutek tych oczu rodziło nie tylko oczekiwanie na nadchodzącą śmierć. Wywoływał go także zawód, jaki sprawiło odchodzące życie.

Obeszło się ono z Schillerem wyjątkowo okrutnie. Prawdomówność, która nie kieruje się mściwością, lecz pragnie tylko ostrzec przed postępowaniem brutalnym i bezmyślnym, każe przypomnieć, że Schiller umierał po kilku latach odsunięcia od sceny i zajadłego tępienia wszystkiego, co ostatnio w teatrze robił. Dlaczego tak się stało? Co przyczyniło się do prześladowania artysty najlepszej woli, gotowego ze wszystkich swoich wspaniałych sił wspomagać rządzących przy budowie nowego społeczeństwa? Bardzo trudno jest odpowiedzieć na to pytanie. Należy je jednak postawić. I to pełnym głosem. Prawie metafizyczną grozę bowiem ludzi los jednego z najbardziej uspołecznionych i upolitycznionych artystów w Polsce zadręczanego i upokarzanego przez sprawujących władzę bez rozsądnego powodu. Jakby tylko dla wykazania, że w okresach wielkich przemian społecznych działa z całym okrucieństwem prawo powszechnej wrogości, kiedy indziej tłumione przez nawyki cywilizacyjne. Czemu to wilcze zagryzanie każdego, kto różni się od stada, zwróciło się przeciw niemu? Może dlatego, że jego sztuka, jak sztuka Brechta w innym kraju, a sztuka Majakowskiego w jeszcze innym, stawała rządzącym na zawadzie? Może też dlatego — któż to zrozumie? — że w ich polityce im nie zawadzała, gdyż przywykli radzić sobie w najprostszy sposób zakazem, ale że osobiście im nie dogadzała, gdyż nie należeli do ludzi o rozwiniętych potrzebach duchowych. Nie mieli na to czasu. Może zaś przede wszystkim dlatego, że Schiller wdał się nieopatrznie w sprawy nie swoje. Próbował, ufny w swoją niezwykłą inteligencję, uprawiać nie upolitycznioną sztukę, ale zwykłą politykę. Otóż tutaj byle funkcjonariusz [...] biegły w intrygach i pochlebstwach, mógł go sobie owinąć wokół grubego palca. Są to wszystko pytania rzucane przed siebie bez oczekiwania, żeby odpowiedział któryś z tych ludzi, którzy wówczas wykonali tę straszną robotę i [...] rozpłynęli się w tych wysokich i bezimiennych sferach władzy, gdzie przeszłość nie istnieje. Toteż nie trzeba oczekiwać odpowiedzi. Nie warto. Nie należy od pewnych ludzi oczekiwać słów, które by zabrzmiały w sposób ludzki. Warto natomiast przypomnieć niechętnie przywoływaną prawdę, że pomników z kamienia nie stawia się po to, żeby wszystko zniosły. Nie są wznoszone dla zasłaniania ludzkiej małości.

„Pamiętnik Teatralny" 1983 r. z. 1(125).

W REPERTUARZE:

Jiři Hubač — DOM NA NIEBIOSACH

Tennessee Williams — SZKLANA MENAŻERIA

Adam Mickiewicz — DZIADY

Janusz Korczak — KRÓL MACIUŚ I

Antoni Cwojdziński — FREUDA TEORIA SNÓW

OPOWIEŚCI MIŁOSNE — Alfred de Musset — DRZWI MUSZĄ BYĆ ALBO OTWARTE ALBO ZAMKNIĘTE
Federico Garcia Lorca — ROMANS DON PERLIMPLINA ZBLESA
Samuel Beckett — RADOSNE DNI

W PRZYGOTOWANIU:

Molier — ŚWIĘTOSZEK

Redakcja programu — Czesława Moras-Derebecka

PZGraf. Koszalin A-1166 1000 A-5 J-13

Kierownik techniczny
WALDEMAR POTENTAS

Kierownik pracowni elektrotechnicznej
STANISŁAW JEZIORSKI

Kierownik pracowni stolarskiej
JAN ŚWIDERSKI

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej
TADEUSZ GOŚCINIAK

Elektroakustyk
JAN LASKOWSKI

Główny brygadier sceny
STANISŁAW KAWALEC

Kierownik pracowni krawieckiej
JAN MARCINIAK

Tapicer
WŁADYSŁAW TEODOROWICZ

btd

Biuro Obsługi Widzów tel. 233-35 w godz. 8—15 codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt. Kasa Teatru: ul. Findera 12 czynna na godzinę przed spektaklem

SEZON 1984/1985

Czwarta premiera sezonu

266 premiera BTD

Gody weselne wraz z **Szopką staropolską, Pastorałką, Historią o Męce i chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, Rokiem staropolskim, Tańcami śmierci, Pieśnią o ziemi naszej, Bandurką, Kramem z piosenkami** oraz opracowaniami niektórych komedyj rybałtowskich i starych „komedio-oper" i wodewilów należą do cyklu widowisk muzyczno-scenicznych, które inscenizator od najwcześniejszej młodości mniej więcej do roku 1926 układał z myślą o repertuarze ówczesnych scen ludowych i o potrzebie poszukiwania kształtu scenicznego dla cennych zabytków teatropisarstwa ludowego.

Wszystkie wymienione widowiska, w różnych postaciach inscenizacyjnych i w zmienianych często układach tekstowych i muzycznych, realizowane były w teatrach zawodowych, w rozgłośniach Polskiego Radia, w czasie uroczystości w Łazienkach, na Starym Mieście, na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, w licznych teatrach szkolnych i ochotniczych. Propagowała je zwłaszcza, obwożąc po całej Polsce, Reduta, która znalazła dla tej, w gruncie rzeczy chłopskiej, poezji i muzyki najstosowniejsze, jedynie racjonalne formy ekspresji teatralnej, proste, przesiąknięte szczerym uczuciem, rdzennie polskie, a tak urocze, jak rzeźby wiejskich świątkarzy, malowidła na szkle lub ryciny jarmarczne. „Rzeźbami lepionymi z chleba" nazywano tam te inscenizacje.

W czasie okupacji w Warszawie, obok poezji i dramatów wielkich poetów naszych, recytowanych konspiracyjnie w prywatnych mieszkaniach warszawskich, **Gody weselne, Pastorałka** i misterium pasyjno-wielkanocne były jedynymi produkcjami teatralnymi, jakich nie wahała się oglądać inteligencja stolicy w pewnym klasztorku podwarszawskim. (...).

Oryginał **Godów weselnych**, którego niniejsze widowisko jest tylko małym wyjątkiem, opublikowany został w formie powielonego maszynopisu przez Instytut Teatrów Ludowych, na którego czele stał Jędrzej Cierniak, w roku 1933. Część muzyczną tego widowiska, jak i wszystkich innych wyżej wzmiankowany cykl tworzących, w stanie „surowym" — opracował sam inscenizator. Wybrał motywy z różnych stron Polski, przystosował je do potrzeb inscenizacyjnych, niekiedy archaizując melodie z biegiem czasu zbanalizowane, czasem wyprostowując ich linię widocznie zdeformowaną. Do pieśni dorobił związane z akcją przegrywki i pogrywki. Wszystkie zmiany i dodatki zaznaczył w przepisach, jak to uczynił w książkowym wydaniu **Pastorałki**.

Właściwe jednak opracowanie harmoniczne i instrumentalne „scenariusza muzycznego", dostarczonego przez inscenizatora, było dziełem Romana Palestra, który na wodzy trzymając swoją na wskroś nowoczesną inwencję dał klejnotom liryki ludowej oprawę rzetelnie harmonizującą z ich prymitywizmem.

Niestety, partytura tej wersji **Godów**, jak i bogatszej, skomponowanej dla warszawskiego Radia — przepadła podczas wojny.

W obróbce scenicznej motywów obrzędowych, tekstów mówionych, śpiewów i tańców inscenizator mniej dbał o wierność folklorystyczną, więcej o ducha twórczości ludowej. W takim ujęciu nie ma oczywiście miejsca na scenki rodzajowe, niewybrednym pseudorealizmem psujące dekoratywny, czasem monumentalny charakter widowiska.

Ze zrozumiałej przyczyny rzecz ukazana będzie niejako w miniaturze, do czego zmuszają inscenizatora ramy scenki kameralnej.

„Łódź Teatralna" 1948/49, nr 3(21).
Komentarz Leona Schillera do „Godów weselnych" wystawionych w Łódzkim Teatrze Melodram. 11.XI.1948 r.

Leon S

GODY W

Reżyseria — JAN SKOTNICKI

Scenografia — ADAM KILIAN

Muzyka — ROMAN PALESTER

Choreografia — JAN PAWLAK

Opracowanie muzyki — ZBIGNIEW PNIEWSKI

Przygotowanie wokalne — MARIA I WACŁAW DĄBROWSCY
RYSZARD STRZELECKI

Asystent reżysera — ZDZISŁAW DEREBECKI

Asystent choreografa — ALDONA HOMZIUK

Konsultacja choreograficzna — EUGENIA SZULCE

Dyrygent — RYSZARD STRZELECKI

PROLOG

SOBÓTKA

ZRĘKOWINY

ZAPROSZENIE NA WESELE

WIEŃCZYNY

WYJAZD DO KOŚCIOŁA

UCZTA

ODPROWADZENIE DO KOMORY

PREMIERA

21 II 1985

chiller

ESELNE

Panna Młoda	—	MAŁGORZATA DROPKO (adeptka)
Pan Młody	—	CZESŁAW SIEŃKO
Starościna	—	TERESA CZARNECKA-KOSTECKA
Starosta	—	ROMAN LIS
Matka Panny Młodej	—	JADWIGA BOGUSZ
Ojciec Panny Młodej	—	ZDZISŁAW LATOSZEWSKI
Matka Pana Młodego	—	DIANA ŁOZIŃSKA
Opiekun Pana Młodego	—	ZDZISŁAW DEREBECKI
I Druhna	—	JOANNA FERTACZ (adeptka)
I Drużba	—	GRZEGORZ STACHURSKI (gościnnie)
Przyjaciel Pana Młodego	—	KRZYSZTOF JAWORSKI
Prolog		
Proboszcz	—	WOJCIECH KOSTECKI
Karczmarz	—	ZBIGNIEW GRABSKI

Zespół MADRYGAŁ pod kierunkiem Marii i Wacława Dąbrowskich.

Kostiumy — autentyczne stroje ze skrzyń łowickich

Kapela pod kierunkiem Dariusza Szczeblewskiego

Zofia Wojsa	—	skrzypce
Marta Bałdys	—	skrzypce
Kazimierz Kanarek	—	klarnet
Dariusz Szczeblewski	—	wiolonczela
Stanisław Banasiak	—	kontrabas
Jan Wojsa	—	perkusja
Franciszek Stańczyk	—	akordeon
Inspicjenci	—	Bogusław Laskowski Józef Pelc
Sufler	—	Bożena Meresińska
Światło	—	Jerzy Bok, Leszek Bilitewski
Dźwięk	—	Jan Wilk

- LUTY 1985

BTD

PZGraf. Koszalin A-1180 1000 A-5X4 J-12