

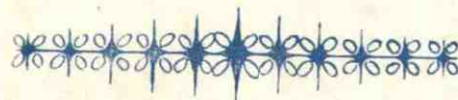
PAŃSTWOWY TEATR IM. JULIUSZA OSTERWY  
w Gorzowie Wlkp.

Dyrektor i Kierownik Artystyczny: BOHDAN MIKUĆ

SEZON 1979/80

LEON SCHILLER

# PASTORAŁKA



PREMIERA 15 grudnia 1979 roku o godz. 17.00

79. Schiller Leon - Pastorałka



79

418R

492 (432)



### OKOLEDOWANIE Z OKOLIC MIECHOWA

Co się tam świeci w ty nowy sieni, leluja,  
tam Jasieńkowi mundurek szyjo, leluja.

Oj, szyjo, szyjo, złotem haftujo, leluja,  
bo go na wojne wyprawić majo, leluja.

Co się tam świeci w ty nowy sieni, leluja,  
tam Jasieńkowi czapeczke szyjo, leluja.

Oj, szyjo, szyjo, złotem haftujo, leluja,  
bo go na wojne wyprawić majo, leluja.

Co się tam świeci w ty nowy sieni, leluja,  
tam Jasieńkowi buciki szyjo, leluja.

Oj, szyjo, szyjo, złotem haftujo, leluja,  
bo go na wojne wyprawić majo, leluja.



Zwyczaj pokazywania Jasełek (maryjonetek) narodzenie Chrystusa Pana wyobrażających, do głównych obrzędów ludu naszego należy, pierwotkowo niewątpliwie wyszedł z murów klasztornych i przez ręce organistów między ludem znalazł nieśmiertelny przytułek. Pierwsze to były może początki sztuki dramatycznej u nas, z jasełek może wywiązały się dyalogi, do których zamiast wystruganych figurek, zaczęto używać studiosów mową odróżniających się. ( )

Dziś są dwa rodzaje szopki, jedna miastowa, druga wiejska. W mieście prowadzą wystrojone lalki jasełkowe rozmowę przez usta ukrytego z tyłu autora czy deklamatora; na wsi nieme zwykle (czasami jednak nie bez muzyki i śpiewu) podrygają przed złożonym na sianie Jezusem; osieł z wołem stoją przy żłobie, a Józef z siwą brodą i Maryja odbierają hołd przewijających się taneczników. ( )

Podobne są i w miastowej szopce osoby z dodatkiem Górala, Ułana, Huzara, Madziara itd. Przy szopce na wsi chłopcy śpiewają kolędy, w mieście zaś każda figurka osobno mówi i śpiewa a muzyka złożona ze skrzypców, basów i bębenka towarzyszyła całej wystawie. Szopkę pokazują od św. Szczepana do dnia N.P. Maryi Gromnicznej (2 lutego). ( )

Jakże jasełka wieku XVI i XVII różnią się od dzisiejszych. W scenach szopki widzimy jeszcze niektóre dawne postacie, jak śmierci, Heroda, szatana, Twardowskiego, pacholka i dziadka. Ale znikły już bezpowrotnie: konfederat, klecha, szlachcic, o których istnieniu w jasełkach słyszeliśmy od starców w młodych naszych latach. W ostatnich nawet czasach przybyło wiele nowych scen; wypadki otaczające i świeżo zasze pojawiły się w jasełkach i nowe figury zastąpiły dawne.

## S Z O P K A

(na podstawie opracowanego przez Czesława Witkowskiego Katalogu wydanego w związku z Wystawą w Muzeum Etnograficznym w Krakowie w 1965 roku).

Początek urządzenia szopki w okresie Bożego Narodzenia przypisuje się św. Franciszkowi, który, według legendy, zainscenizował ją na leśnej polanie po raz pierwszy w 1223 roku. Poetycka improwizacja nowego zwyczaju podobała się zgromadzonym, więc zakon franciszkański upowszechnił go w całej Europie.

Z pierwszych dziesiątków lat pobytu franciszkanów w Polsce nie zachowały się żadne zabytki, a nawet fragmenty zapisków mogących dać wyobrażenie o wyglądzie ówczesnej szopki. Istniejące w klasztorze Klarysek, przy kościele św. Andrzeja w Krakowie, dwie drewniane, polichromowane figurki z szopki gotyckiej XIV wieku świadczą, że postacie te umieszczono koło żłóbka nieruchomo.

Dopiero w XVIII wieku pojawiają się figurki ruchome w klasztorach franciszkanów, reformatorów i bernardynów, wprowadzone celem uatrakcyjnienia szopki. Naoczny świadek tej przemiany — Jędrzej KITOWICZ — pisze, iż między figurkami stojącymi, mieszały chwilami ruchome, które przez szpary umyślnie w rusztowaniu zrobione „wytykając na widok braciszkwowie zakonnj lub inni posługacze klasztorni rozmaite figle nimi wyrabiali... gdy (jedna) scena zniknęła, pokazała się druga, na przykład: chłopów pijących, bijących się pałkami, albo szynkarka tancująca z gachem i potem od diabła oboje razem porwani, albo śmierć z diabłem najprzód tańcząca, a potem się bijące ze sobą i w bitwie znikając. To znowu musztrujący się żołnierze, tracze drzewo trący in-

ne tym podobne akcje ludzkie do wyrażenia łatwiejsze, które to fraszki dziecinne tak się ludowi prostemu i młodzieży podobały, że kościoły napełnione były spektatorem, podnoszącym się na ławki i na ołtarze włączającym: a gdy ta zgraja, tłocząc się i przymykając jedna przed drugą zbliżała się na metę założoną do jasełek, wypadał wtenczas spod rusztowania, na którym stały jasełki, jaki sługa kościelny z batogiem i kropiąc nim żywo bliżej nawinionych, nową czynił reprezentacją, dalszemu spektatorowi daleko śmieszniejszą od akcji jasełkowych, kiedy uciekając w tył przed batogiem, jedni przez drugich na kupy się wywracali, drudzy rzeźwo z ławek i z ołtarzów zeskakując jedni na drugich padali, tłukąc sobie łby, boki, ręce i nogi, albo guzy i sińce bolesne o twarde uderzenie odbierając".

Aby położyć kres zgorzeniu Teodor Czartoryski, biskup poznański, zakazał tego rodzaju widowisk w kościołach, zezwalając jedynie na wystawianie figurek nieruchomych.

Od tego czasu, tj. od 1738 roku szopka z ruchomymi lalkami usunięta z kościołów, rozpoczęła nowy okres swojego rozwoju, oparty wyłącznie na inwencji ludowej. Dwieście lat pracy ludowych artystów i doświadczeń, przekazywanych z pokolenia na pokolenie doprowadziło tę gałąź sztuki ludowej do wysokiego rozkwitu, czego widowym wyrazem stała się szopka krakowska.

Szopka, czy stajenka średniowiecza, „składała się jedynie z daszku i czterech podpierających go słupków”. W początku XVIII wieku była to... „szopka mała na czterech słupkach, daszek słomiany mająca, wielkości na szerz, dłuż i na wyż łokciowej...” Szopka mieszczańska z 1738 roku były to „dwie sztuki miasta malowane na papierze, drugie miasto i płótno na skały, miasto malowane...” Były jeszcze szopki z fontannami,

szopki wymyślne, kosmopolityczne, z reguły sprowadzane z głównych ośrodków produkujących szopki: z Włoch i z Francji. Na ogół jednak była to mizeria architektoniczna, wyrażająca się w naśladowaniu naturalistycznego pejzażu ze wzgórzami z masy papierowej, takimiż kaskadami, skałami i grotami oraz naturalistycznymi figurami ludzi i zwierząt.

Szopka kukielkowa z końca XVIII wieku przedstawiona w obrazie Norblina, jest jeszcze odbiciem niedawnego zwyczaju kościelnego. Ukryci za parawanem chłopcy, demonstrowali swoje kukielki na tle namalowanego krajobrazu. Jednakże już w początkach XIX wieku zaczyna się wytwarzać nowy typ szopki, dostosowanej do zmienionych warunków jej egzystencji. Jest to budowa trójdzielna złożona z dwu wież połączonych ze sobą, stojącą pośrodku stajenką, którą pokrywała strzecha. Taką szopkę narysował w 1837 roku Kielisiński. W pierwszej połowie XIX wieku ugruntował się więc w zasadzie typ szopki polskiej w trzech charakterystycznych wariantach:

1. Budowla złożona z dwu wież przybudowanych do stojącej pośrodku niskiej szopki krytej słomą.
2. Dwie wieże przybudowane po bokach do budowli o wypiętrzonem ponad nie dachu fantazyjnym, nadbudowanym na stajenkę poszywaną słomą.
3. Budowla o typie frontonu świątyni, z dwiema wieżami kościelnymi a trzecią pośrodku.

W pierwszej połowie XIX wieku zarysowała się zasadnicza różnica między charakterem szopki krakowskiej i warszawskiej oraz szopki miejskiej i wiejskiej. Szopka krakowska rozwijała się, wchłaniając elemen-

ty architektury sakralnej z dominującymi wieżami kościelnymi, szopka warszawska przesycona jest silnie elementami architektury świeckiej zamków, ratuszów itp. Na scenach szopek miejskich toczyły się dialogi przeplatane przyspiewkami oraz kolędami w takt muzyki złożonej ze skrzypiec i basów.

Boże Narodzenie rozpoczynało karnawał ludowy, który kończył ZAPUST we wtorek zapustny o 12 w nocy. Tuż przed północą wśród roztańczonych i rozbawionych tłumów, pojawiał się zapust, wyglądem przypominający jeźdźca na koniu. U Kurpiów (1835) był to młody rosty mężczyzna z zawieszoną na szelkach dużą kukłą końską. Ów jeździec spowity w prześcieradła uzbrojony był w miotłę i garnek z popiołem. Znalazszy się w izbie, w milczeniu osypywał głowy kobiet i wyganiał je miotłą z domu. Po czym wywracał naczynia z napojami i jadłem, rzucał na nie garnek z popiołem i gasił światło.

W Krakowskiem zapust chodził pieszo. Towarzyszył mu sługa z osłem. Zapust ustrojony był w kozuch barani z wywróconymi na wierzch kudłami oraz z wysoką szpiczastą czapką papierową, przystrojoną zielonymi gałązkami choiny i różnobarwnymi wstążkami papierowymi. Wsparłszy się na siekierce wygłaszał tyradę:

Ja jestem Zapust, mantuński książe,  
idę z mojego kraju  
gdzie psy ogonami szczekają,  
ludzie gadają łokciami,  
a jedzą uszami...

#### JAN KOTT — Pastorałka schillerowska (w) Miarka za miarkę

„Pastorałka jest dla mnie najbardziej schillerowską ze wszystkiego, co widziałem Schillera. Jest jednocześnie szopką, misterium i kabaretem. Jest naiwna i libertyńska, autentyczna i wystylizowana, prosta i przewrotna, tradycyjna i odkrywczą, prymitywna i wyrafinowana, bardzo jasełkowa i bardzo modernistyczna. Jest zaprzeczeniem czystości stylu, a jednocześnie jest szalenie stylowa. Ale określenie tego stylu wcale nie jest proste.

„Pastorałka” chce być naiwna, ale zarazem chce udawać naiwność, i to tak udawać, żeby to udawanie było właśnie teatrem. Aktorzy mają grać nie Josepha, Maryję czy Heroda, ale kolędników prostych i nie wyuczonych, grających te postacie. „Pastorałka” chce być pobożna i jednocześnie świecka; chce nie być teatrem i jednocześnie odnowić teatr. Chce być autentyczna, tradycyjna i ludowa, ale każda odnaleziona kantyczka czy przypomniana kolęda, każde podpatrzone czy wyczytane intermedium były dla Schillera jeszcze za mało ludowe i charakterystyczne. Wszystko musiał doszlifować, zinstrumentować, wyostrzyć. Wszystko było jeszcze dla niego za blade, za mało autentyczne (...).



W polskim baroku, pojętym szeroko, od siedemnastowiecznych „albertusów” po saski karnawał jaśniepański i szlachecki, odnajdywał Schillerowo ulubione połączenie ludowej gwary, makaronu i łaciny kuchennej, jaskrawej brutalności obyczajowej i mistycznego uniesienia; słuckiego pasa i kożucha obróconego włosem do góry, dramatu wiary i obyczajowego widowiska; naiwnych kantyczek do Matki Boskiej i fraucymeru dworskich panien, które, przebrane za anioły, strzelały oczami i pachniały piżmem. W sarmackim baroku odnalazł Schiller polskie Betlejem, leżące tuż za Skalbmierzem, Tyńcem i Mogiłą, dokąd z darami spieszą góralscy i dworscy pasterze: Korydon i Bartos, Dameta i Mścibrzuch. W kontrastach polskiego baroku, w jego bujności obrazowej i językowej, w jego aurze mistycznej i zmysłowej, w jego grubym realizmie i rozmiłowaniu w alegoriach, w tym stylu, który jest zaprzeczeniem czystości stylu, a jednocześnie jest stylem najbardziej polskim — w baroku szukać trzeba jednego z najważniejszych źródeł artystycznej inspiracji Schillera.



#### KOLEĘDA z Wielkiego Księstwa Poznańskiego

Hej nam hej! Marek trzyma w ręku prosię, hej nam hej!  
Hej nam hej! przygrywa na krzywonosie. hej nam hej!  
Hej nam hej! A Szymek też po swawoli, hej nam hej!  
Hej nam hej! smyczkiem sobie wąsy goli, hej nam hej!  
Hej nam hej! Wach lata jak oparzony, hej nam hej!  
Hej nam hej! skoczył na piec do dziewczuchy hej nam hej!  
strząśł jej kołtony.  
Hej nam hej! Wszyscy razem wyskoczyli hej nam hej!  
Hej nam hej! pełną szopę nakurzyli; hej nam hej!  
Hej nam hej! choć tabaki, nieboraki hej nam hej!  
Hej nam hej! nie wachali, a kichali. hej nam hej!



LEON SCHILLER  
„PASTORAŁKA”  
misterium ludowe  
w 3-ch częściach — a 8 sprawach

Reżyseria i Scenografia:  
JERZY UKLEJA

Choreografia:  
HENRYK WALENTYNOWICZ

MUZYKA:  
LEON SCHILLER — JAN MAKLAKIEWICZ  
TADEUSZ KOCYBA

Przedstawienie prowadzi:  
Czesław MORTAS

Kontrola tekstu:  
Ewa WĘGLARZ

Korepetycje muzyczne:  
JADWIGA WIELICZKO i ALEKSANDRA GŁOWACKA

Persony:

Prologus — Bohdan MIKUĆ  
Adam — Stanisław GAŁECKI  
Ewa — Ewa WĘGLARZ  
Diabeł — Jerzy GÓRNY  
Archanioł Michał — Maciej RESZCZYŃSKI  
Maryja — Teresa LISOWSKA  
Joseph — Zbigniew BARTOSZEK  
Archanioł Gabriel — Grażyna JEDNOROWICZ  
Feldmarszał, *Wielbowód* — Wiesław WOŁOSZYŃSKI  
Karczmarka — Izabella WOŁOSZYŃSKA  
Szlachcic — Wacław WELSKI  
Chłop — Władysław TROJANOWSKI  
Chłopka — Wanda CHWIAŁKOWSKA  
Korydon — Stanisław GAŁECKI  
Mścibrzuch — Wacław WELSKI  
Dameta — Czesław MORTAS  
Ryczywół — Maciej RESZCZYŃSKI  
Pakos — Eugeniusz PAUKSZTO  
Grześ — Ryszard SZULC  
Chruściel — Jan STRYJNIAK  
Żydek — Jerzy GÓRNY  
Koza — Czesław MORTAS  
Pachoł Heroda — Ryszard SZULC  
Pachoł Heroda — Bogumił ZATOŃSKI  
Herod — Magda BARTOSZEK  
Herodowa — Jan STRYJNIAK  
Kasper — Władysław TROJANOWSKI  
Melcher — Eugeniusz PAUKSZTO  
Baltazar — Izabella BILSKA

ANIOŁY: Grażyna JEDNOROWICZ, Alina ŚLIWAK, Ewa WĘGLARZ, Anna ZAPAŚNIK oraz: SŁOŃ, ŻYRAFA, WIELBŁĄD

Szopki krakowskie są nader starannie wyrobione. Długa i wysoka na sześń, ma głębokości przeszło dwie stopy. Wysokie dwu- lub trzypiętrowe wieże, ozdobione złocistymi dachami i czerwonym lub szafirowym oklejone papierem, oświetlają wewnątrz świeczkami. Środek podzielony na dwa piętra. Górne ma czasem kształt kościoła, zakończonego gotyckim dachem. Okna i drzwi szklane rzęśisto oświetlone. Czasem znów dach kopulasty, złocisty, w karpinową dachówkę ułożony, z kulą i gwiazdą na wierzchu. Przed kościołem na ganeczku stoi gromada muzykantów, albo orszak trzech królów. Na dole szopka, w głębi drabińka, za którą okno do patrzenia dla pokazującego jasełka. Niżej żłóbek, w nim dzieciątko Jezus. Maryja w atlasowym, błękitnym płaszczu i karmazynowej szacie, z koroną złotą na głowie, siedzi obok żłobu. Obok święty Józef, staruszek z siwą brodą, w szarym ubraniu, z laską, na której lilija rozkwita. Wół i osieł stoją w głębi. Po obu stronach stajenki klęczą lub stoją pasterze z podarunkami, a czasem trzej królowie. Nad dachem szopy zawieszony aniołek, trzymający w ręku wstęgę z napisem: **GLORIA IN EXCELSIS DEO.**

#### LEON SCHILLER (właściwie Leon Jerzy Schiller de Schildenfeld)

— urodził się 14 marca 1887 roku w Krakowie. W latach 1897—1905 uczęszczał do gimnazjum św. Anny, później studiował filozofię i polonistykę w Uniwersytecie Jagiellońskim i występował w kabarecie Arnolda Szyfmana „Figliki”.

W 1907 roku wyjechał do Paryża. Poznał tam wielkiego reformatora europejskiego teatru, Edwarda Gordona Craiga. W tym czasie pierwsze prace Schillera drukuje „The Mask”.

Od 1917 pracował w Teatrze Polskim pod dyrekcją Ludwika Solskiego. W latach 1918-21 pracował pod dyrekcją Arnolda Szyfmana, a w latach 1922-24 współpracował z Osterwą w „Reducie”. Wystawił tutaj — ze scenografią Wincentego Drabika — „Pastoralkę” i „Wielkanoc”. W 1924 roku Schiller objął dyrekcję Teatru Miejskiego im. Wojciecha Bogusławskiego; w 1926 roku wrócił jako reżyser do Teatru Polskiego, skąd został usunięty ze względów politycznych.

Następnie pracował w teatrach miejskich Lwowa; w latach 1932-34 pracował z Jaraczem, a potem z Adwentowiczem w teatrze „Ateneum” w Warszawie. W tym czasie zorganizował w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej wydział reżyserski.





Wybuch wojny zastał Leona Schillera w Warszawie. W zmienionych warunkach prowadził konspiracyjne seminarium teatralne. W 1941 roku został aresztowany przez Gestapo i przewieziony do Oświęcimia. Po kapitulacji Trzeciej Rzeszy zorganizował w Lingen (na pograniczu Holandii) Teatr Ludowy im. Wojciecha Bogusławskiego. Pod koniec 1945 roku wraz z zespołem aktorskim wrócił do kraju.

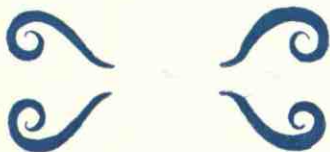
Do końca lat 40 kierował Państwowym Teatrem Wojska Polskiego w Łodzi. Pełnił też cały szereg innych funkcji, m. in. był rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. W 1948 roku za całokształt twórczości otrzymał Nagrodę Państwową I stopnia.

Przez następnych pięć lat Schiller kierował Teatrem Polskim w Warszawie, następnie zorganizował i redagował „Pamiętnik Teatralny”.

W 1952 roku w Berliner Ensemble poznał Bertolda Brechta; Schiller wkrótce stał się gorącym rzecznikiem koncepcji artystycznej Brechta.

W 1953 roku w Operze Warszawskiej odbyła się premiera ostatniej pracy inscenizacyjnej Schillera — „Halka” Moniuszki.

25 marca 1954 roku zmarł Leon Schiller.



#### LEON SCHILLER — Pomysł „PASTORAŁKI”

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, wesela wiejskie oraz tzw. tańce śmierci. Inny cykl stanowić miały ballady ludowe i piosenki staropolskie w kształt sceniczny ujęte. Przemysliwałem 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 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 malowaną.

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 poldamentów na stalowych „flugach” i kręgiem scenę opasał korowód dobrze nam znanych, a jakby zapomnianych postaci. Spotkaliśmy je w szopce, na Rynku, w kościołach i wioskach okolicznych, a nie wiedzie-



liśmy, 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 Elsinora w inscenizacji Hamleta. Wawel, pomyślany jako Akropolis Krakowski, z teatrem monumentalnym (niby Dionizosa) na południowym stoku wzgórza zbudowanym! A szopka krakowska, która zapożyczyła część swej architektury od katedry wawelskiej; szopka, której wpływ na fakturę sceniczną Wesela, Bolesława i większości dramatów Wyspiańskiego ślepy by zobaczył! Dostyc osamotniony na drodze do reformy teatru konwencjonalnego, musiałem przyjąć taktykę posuwania się naprzód etapami. Wynikał stąd przymus chwilowego cofnięcia się i odrobienia rzeczy jeszcze nie zrealizowanych, a dla dalszego rozwoju koniecznych. (...) 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 1919 roku. Konstrukcja sceny pomysłu Wincentego Drabika naśladowała szopkę krakowską, pozwalając akcji rozwijać się na dwóch piętrach i w bocznych wieżach.

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 tak się wyrażę „na surowo”, bez kunsztownych wymysłów i burleskowych przejawów „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 tym czasie z humorem ludzi świętych uprawiali cnotę niewiarygodnej wprost nędzy, co nie przeszkodziło im śpiewać, tańczyć, grać najmniejsze role, statystować, sporządzać rekwizyty i kostiumy — bezimiennie, gdyż afisz nie podawał ich nazwisk.

#### **KOLĘDA z okolic Garwolina**

Powiedzcie pasterze mili,  
gdzie-ście podtenczas chodzili?  
Do Betlejem miasta,  
witać Messyjasa,  
z kąd rośnie, z kąd rośnie  
pociecha nasa

HANNA MAŁKOWSKA — Leon Schiller w Reducie (frag.)

W okresie bardzo krótkich zresztą prób analitycznych ukazał nam Schiller zawartą w konstrukcji Pastorałki historię polskiego teatru misteryjnego; tego istotnego teatru ludowego, który już się wyzwolił z ciasnej skorupy liturgicznego misterium kościelnego.

Część pierwsza, na którą składały się: sprawa pierwsza — upadek Pierwszych Rodziców, sprawa druga — Zwiastowanie, sprawa trzecia — Maria i Joseph w Betleem noclegu szukają i sprawa czwarta — Adoracja anielska, jest najbliższa ogólnoeuropejskiej, najstarszej formie misterium bożonarodzeniowego.

Część druga — Actus pastoralis — ma charakter przedstawień żakowskich: pełna jest rubasznego dowcipu i komicznej łaciny.

Część trzecia — Herodowa — oparta na materiale szopek ludowych w formie, w jakiej w wędrownych „Herodach” dotrwała niemal do naszych czasów.

Ten materiał twórczości ludowej skomponowany w jeden kształt artystyczny przez Schillera związał nas ze źródłami polskiej sztuki scenicznej i wszystkim, którzy przez tę pracę w Reducie przeszli, dał drogowskaz na całe życie. (...)

Szukaliśmy drogi do tych prostych, naiwnych tekstów. Punktem wyjścia stało się założenie, że teksty te nie powstawały z myślą o aktorze zawodowym, jak powstaje większość utworów dramatycznych. Teksty te układał twórca ludowy dla siebie i swojej drużyny, aktorów okolicznościowych, kołędników. A więc od kołędników i my musimy zacząć. Zanim zabierzemy się do odtwarzania postaci Pastorałki, musimy przeistoczyć się w kołędników, którzy żarliwie i jak najpiękniej chcą historię

o Bożym Narodzeniu odegrać. A więc pierwsza sprawa zasadnicza: stosunek do tematu. Czyj — nas, aktorów? Nie — nas, kołędników. My, kołędnicy, głęboko wierzymy, że tak właśnie sprzeczał się anioł z diabłem, że tak wąż kusił Ewę, a później Adama, że na pewno chciał go upić siwuchą. Musimy mieć tę pewność i z całym przekonaniem grać zupełnie serio. Naiwnie — z naiwnością kołędników i z ich życzliwością. Wszelka bowiem pseudoludowa nieporadność albo co gorsza dystans w stosunku do postaci, ów podskórny uśmieszek porozumiewawczy, powoduje sztuczną naiwność i sztuczny wdzięk — cechy nie do zniesienia w jakimkolwiek przedstawieniu, a cóż dopiero w tak specyficznym jak Pastorałka. (...)

Oprawa dekoracyjna w Reducie była niestety skromna. Trzy mansjony z surowego drzewa tworzące oszczędny w kształcie tryptyk, zasłony w mansjonach, gwiazda, kołyska po krakowsku malowana — ot, i wszystko.

Zamknięta premiera Pastorałki odbyła się w dzień wigilii Bożego Narodzenia 1922 roku o godzinie 21. Nie pozostały po tym przedstawieniu żadne ślady w annałach i archiwach, gdyż nie było ono nigdzie ogłaszane. Miało charakter uroczystości wewnętrznej, niemal rodzinnej, na którą zaproszeni zostali przyjaciele Reduty i rodziny członków zespołu.

Schiller sam akompaniował na fortepianie umieszczonym w prawym rogu widowni, przed sceną. Miał bezpośredni kontakt z wykonawcami, prowadził sam osobiście przez czas wszystkich przedstawień.

Ta skromność, niemal surowość oprawy zarówno dekoracyjnej, jak i muzycznej, brak wszelkiego rodzaju efektów teatralnych były również charakterystyczną cechą przedstawienia i jednym z jego uroków.

### KOLEDA Z OKOLIC MIŃSKA

Zagrzmiała, runęła — w Betlejem ziemia,  
nie było, nie było — Józefa doma.  
A gdzieżeś, a gdzieżeś — Józefie bywał?  
W Betlejem, w Betlejem — dzieciątku śpiewał.  
Wół, osieł — wół, osieł — przed nim klękali,  
bo swego, bo swego — Stwórcę poznali.  
Becący, rycący — Panu śpiewali,  
bo swego, bo swego — Stwórcę chwalili.  
Zmiłuj się, zmiłuj się — nas wieczny Panie,  
bez Ciebie, bez Ciebie — nic się nie stanie.



### Kierownicy pracowni

malarskiej	— Michał Puklicz
krawieckiej	— Stanisław Naszczyńiec Maria Kochała
stolarskiej	— Bolesław Połojko
elektroakustycznej	— Jan Szolomicki
brygadier sceny	— Mieczysław Adamkiewicz

Garderobiana	— Eugenia Adamkiewicz
Fryzjerka	— Alfreda Nowak
Rekwizytor	— Czesław Marciniak

Biuro Obsługi Widzów prowadzi sprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych oraz organizuje uroczystości i akademie dla zakładów pracy i instytucji.

Kasa Teatru czynna jest codziennie (prócz poniedziałków) od godziny 10 do 14 i na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

Biuro Obsługi i Kasa — tel. 25-16.

Manufactured by

# Benplaine

The following is a list of the  
 names of the persons who have  
 been appointed to the  
 various committees of the  
 Board of Directors of the  
 American Association of  
 Physicians and Surgeons

General Secretary — Dr. J. M. Taylor  
 Treasurer — Dr. J. M. Taylor  
 Secretary — Dr. J. M. Taylor

The following is a list of the  
 names of the persons who have  
 been appointed to the  
 various committees of the  
 Board of Directors of the  
 American Association of  
 Physicians and Surgeons

The following is a list of the  
 names of the persons who have  
 been appointed to the  
 various committees of the  
 Board of Directors of the  
 American Association of  
 Physicians and Surgeons

Printed by the American Association of Physicians and Surgeons