KRAKOWIACY GÓRALE

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

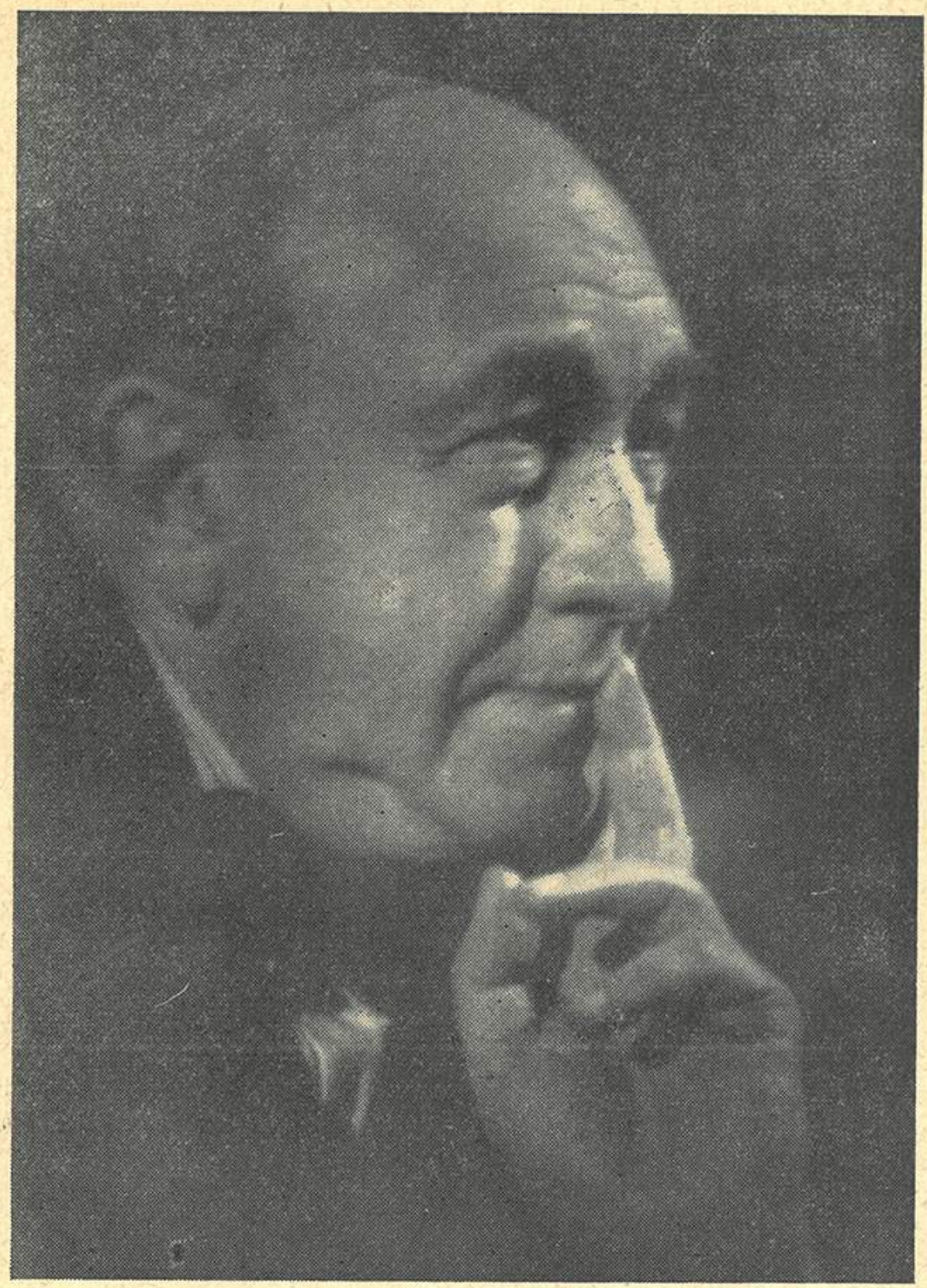
PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA JARACZA

Dyrektor i kier. art.: FELIKS ŻUKOWSKI

OPERA ŁÓDZKA

Dyrektor: SABINA NOWICKA

Kier. art.: MIECZYSŁAW DROBNER



Leon Schiller (1887—1954)

*
* *

...PRZYSZŁO MI NA MYŚL WASZE MIASTO, KTÓRE JEDNI ZWĄ „ZŁYM MIASTEM", INNI STOLICĄ POLSKI ROBOTNICZEJ, A KTÓRE DLA MNIE OD PIERWSZEJ CHWILI ZETKNIĘCIA SIĘ Z NIM, BYŁO MIASTEM DOBRYM, GDZIE CZĘSTO PRZYTUŁEK POLITYCZNY I ARTYSTYCZNY ZNAJDOWAŁEM, WŁAŚNIE DLATEGO, ŻE SIĘ TU POWIETRZEM PRACY I PROLETARIACKIEJ TĘŻYZNY ODDYCHAŁO... —

pisał Leon Schiller z okazji pierwszej swojej powojennej premiery w naszym teatrze.

Wiemy, że do końca życia Dyrektor Schiller ze wzruszeniem wspominał Swoje łódzkie czasy, do końca życia uczuciowo był z naszym teatrem związany...

I Łódź pozostała wdzięczna Schillerowi za te wielkie wzruszenia, które przeżywała patrząc na Jego wspaniałe inscenizacje, wspominając do dziś okres dyrekcji Schillera jako „wielki okres" Łodzi teatralnej...

I dlatego, gdy bezlitosna śmierć zabrała Wielkiego Artystę, zapragnęliśmy uczcić Jego pamięć nie tylko słowem i wspomnieniem, lecz także czynem...

I wtedy postanowiliśmy wystawić naszemu wielkiemu dyrektorowi Żywy Pomnik — wskrzesić jedno z najwspanialszych Jego dzieł — odtworzyć Jego inscenizację „Krakowiaków i górali"... Zamierzenie to przekraczało siły i możliwości jednego łódzkiego teatru, ale pamięć Schillera pozostała nie tylko w tym teatrze, twórcę niezapomnianych inscenizacji wielkich oper polskich, uczcić zapragnęła również młoda opera łódzka. I tak zmierzywszy siły na zamiary — dwa zespoły naszych teatrów rozpoczęły próby „Krakowiaków"...

Dziś, gdy zbliża się już premiera, możemy powiedzieć, że praca nad „Krakowiakami", nie była podobna do normalnych naszych prób teatralnych. Wielki zapał, entuzjazm ożywiał cały zespół, a gdy zabrzmiały tony niezapomnianych melodii „Krakowiaków" — zdawało nam się chwilami, jak gdyby Schiller był tu znów z nami...

Wierzymy, że wielki artyzm naszego Mistrza ożywi to przedstawienie, że na premierze ożyją znowu przepiękne, barwne obrazy ludowego widowiska, że schillerowscy „Krakowiacy i górale" wrócą ną łódzką scenę w takiej postaci, jak gdyby Schiller był jeszcze tu z nami.

SABINA NOWICKA i FELIKS ŻUKOWSKI

LEON SCHILLER

KRAKOWIACY I GÓRALE

Wiekopomne dzieło sceniczne twórcy postępowego narodowego teatru i komponisty cudzoziemskiego, który w Polsce, już chylącej się ku upadkowi, stał się Polakiem i przybranej swej ojczyźnie, podobnie jak poprzednik jego, Maciej Kamieński, i późniejszy odeń Józef Elsner, cenną spuściznę pozostawił, od dawna czekało na udostępnienie masom, dla których kiedyś powstało i które je ciepłem serc przez półtora wieku z górą przy życiu utrzymywały.

Pierwsze wydanie tekstu Bogusławskiego, niewątpliwie z powodów cenzuralnych, ukazało się, w postaci mocno skażonej, dopiero w r. 1841 — w Berlinie. Przedrukowała je bez zmiany ubożuchna, choć zasłużona lwowska biblioteczka „Mrówki". W latach międzywojennych opracował tekst „Cudu mniemanego" (na podstawie odpisu znajdującego się w bibliotece Baworowskich we Lwowie) Eugeniusz Kucharski, opatrzył interesującymi i pożytecznymi przypisami, przeznaczając dla Gebethnerowskiej Biblioteczki Uniwersytetów Ludowych i młodzieży szkolnej. Po ostatniej wojnie, dzięki przemianom społecznym, które spowodowały wzrost zanteresowania naszym postępowym dziedzictwem kulturalnym, oraz dzięki napływowi warstw pracowniczych do teatrów — mogły ożyć na scenach naszych arcydzieła teatropisarstwa rodzimego, którym poślednie tylko miejsce wyznaczono w reperetuarach Polski okupowanej i burżuazyjno-faszystowskiej. Nie mówiąc już o Fredrze, który nigdy większym niż dziś nie cieszył się powodzeniem, czyż byłoby możliwe wystawienie bez poważnego ryzyka komedii Zabłockiego, Niemcewicza, a wreszcie Bogusławskiego, nie tylko utworów oryginalnych i swobodnych przeróbek, lecz również świetnie lokalizowanych przekładów, kryjących w swej treści aktualne idee społeczne i polityczne?

Wznowienie w teatrach Polski Ludowej „Cudu mniemanego" — tego polskiego „Wesela Figara", jak ktoś powiedział — jest właśnie nowych czasów wielkim tryumfem: dwieście przedstawień danych przez łódzki Teatr Wojska Polskiego, przedwyborcza akcja propagandowa tego teatru przy pomocy tego wodewilu w Warszawie, zapoznanie z nim 15 miast Czechosłowacji w czasie objazdu w r. 1947, olbrzymi sukces w Teatrze im. Wyspiańskiego w Stalinogrodzie i w Tetarze Narodowym w Warszawie, który miał zaszczyt wykonać „Cud" przed delegatami międzynarodowego Kongresu Obrońców Pokoju, niezliczone tłumy robotników, chłopów, młodzieży i dziatwy szkolnej rozkoszujące się malowniczym miłodźwięcznym, gorąco patriotycznym widowiskiem w teatrze radomskim, kieleckim i w okolicy tych miast pod gołym niebem — oto fakty

w dziejach sceny naszej nie notowane. Wszystko się na ten niebywały sukces złożyło: dobra gra zespołu aktorskiego, śpiewaczego i tanecznego, mistrzowska inscenizacja plastyczna Władysława Daszewskiego, atmosfera ludowej widowni, bardziej podatnej niż snobistyczno-burżuazyjna do wzruszeń, jakie daje rewolucyjna śpiewogra Bogusławskiego i tak wybornie zespolona muzyka Stefaniego.

Pełna osiemnastowiecznej elegancji, a nie pozbawiona wdzięku ludowego i prostoty, muzyka Jana Stefaniego miała jeszcze mniejsze szczęście do prób przekazania jej potomności. Już w połowie ubiegłego wieku „Cud" Bogusławskiego—Stefaniego ustąpił miejsca „Zabobonowi" Kamińskiego—Kurpińskiego, teatralnie efektowniejszemu i, być może, dla widowni nowszych czasów posiadającemu wyraźniejszą wymowę ideologiczną. „Cud" poszedł w zapomnienie. Niektóre tylko piosenki Stefaniego spopularyzowały się wśród ludu miejskiego lub uległy różnorodnym przeróbkom w mniejszego kalibru wodewilach i komedio-operach. Tańce zaś obok kompozycji Kurpińskiego, Damsego i in. weszły w skład słynnego i długo w repertuarze Teatru Wielkiego utrzymującego się baletu pt. „Wesele w Ojcowie".

Dopiero w setną rocznicę zgonu Wojciecha Bogusławskiego udało się piszącemu te słowa zrekonstruować jego najcelniejsze widowisko, „okraszając" je autentyczną muzyką Jana Stefaniego — której partytura, nie wiadomo dlaczego, uchodziła za zaginioną czy bardzo zdefektowaną — i wystawić je na Starym Mieście pod gołym niebem z okolicznościowymi przyśpiewkami Or-Ota, w oprawie scenograficznej Karola Frycza. Muzyka chwalona swego czasu przez Maurycego Karasowskiego i Aleksandra Polińskiego zdobyła ponowne uznanie krytyków muzycznych i muzykologów. Wartość tego szlachetnego prymitywu potwierdziło kilkakrotnie jego wykonanie w Polskim Radio. Lecz powodzenie bodaj równe temu, jakie towarzyszyło narodzinom „Cudu", osiągnął ten klejnot wodewilistyki polskiej w interpretacji łódzkiej.

LEON SCHILLER

Wstęp do *Krakowiaków i górali*
Polskie Wyd. Muzyczne, W-wa 1955

ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Przeznaczeniem moim było nigdy przeciwnościom nie ulegać, a otwartym i śmiałym postępowaniem najchytrzejsze zawstydzać podstępy.

Wojciech Bogusławski. *Dzieje Teatru Narodowego*

125 lat minęło od chwili, gdy tłumy rodaków odprowadziły na cmentarz Powązkowski w Warszawie doczesne szczątki wielkiego pioniera polskiej sztuki teatralnej, Wojciecha Bogusławskiego, z którego nazwiskiem zrosło się nierozdzielnie zaszczytne miano „ojca teatru polskiego".

Na tablicy pamiątkowej umieszczono znany dwuwiersz Ludwika Osińskiego:

Krzywdzące głos ojczyzny mniemania umorzył,
Pisał, grał i grających na czas późny stworzył.

W tych zwięzłych a wymownych słowach zawiera się całokształt działalności Bogusławskiego — gorącego patrioty, aktora, autora, reżysera i wychowawcy młodego pokolenia aktorskiego. Działalności tak wszechstronnej, tak niestrudzonej i tak błogosławionej w skutkach dla sceny polskiej.

Trudno mówić o Bogusławskim bez uczucia najgłębszego szacunku i podziwu dla tego tytana sceny, który ze zdumiewającym zapałem, energią i poświęceniem przez całe życie bronił praw Polski do własnej sceny narodowej, do ojczystego języka, do własnej wielkiej sztuki.

Wojciech Bogusławski urodził się we wsi Glinno pod Poznaniem 9 kwietnia 1757 roku. O jego dzieciństwie i młodości wiemy bardzo niewiele. Pierwsze nauki pobierał w konwikcie pijarów warszawskich, następnie przebywał na dworze biskupa krakowskiego, Kajetana Sołtyka, wreszcie wstąpił do wojska. Widocznie jednak nie była mu sądzona kariera wojskowa, bo w roku 1778 zostaje zwolniony z wojska na własne żądanie, a wkrótce potem rozpoczyna już pracę w teatrze. Jakie były powody tej nagłej zmiany zawodu, nie wiemy dokładnie. Prawdopodobnie intrygi i pominięcie w awansie podrażniły ambicje młodego podchorążego i skłoniły go do porzucenia stanu, w którym „rzadko zasługa, ale częściej intryga wygrywa".

W swoich uroczych, chociaż obfitujących w omyłki *Dziejach teatru narodowego* sam Bogusławski pomija tę sprawę milczeniem wspominając tylko lakonicznie o „ciosach nieprzyjaznej fortuny", które go „poniewolnie stan aktorski obrać przymusiły". W innym znów miejscu pisze: „wyrządzona mi niesprawiedliwość w innym stanie, w którym

ojczyźnie mojej w miłości służyłem, była przyczyną rozpaczy, kóra mnie do teatru wtrąciła".

Trudno nam dzisiaj uwierzyć, żeby to były jedyne pobudki, które kazały Bogusławskiemu wstąpić na scenę. W każdym razie, patrząc na działalność „ojca teatru polskiego" z perspektywy przeszło stu lat, błogosławić musimy tę „nieprzyjazną fortunę", jej to zawdzięczamy bowiem jedną z najpiękniejszych kart historii naszego teatru.

Jako długoletni kierownik teatru narodowego, Bogusławski dźwigał na swych barkach zadanie niezwykle ciężkie i odpowiedzialne. Ustawiczna walka z konkurencją obcych widowisk, z brakiem repertuaru, z zacofaniem i złym smakiem ówczesnej publiczności, gustującej w cudzoziemskich widowiskach, nieustanne borykanie się z kłopotami pieniężnymi — oto cierniowa droga, po której kroczył, wiodąc scenę polską ku wyżynom, na których nigdy przed nim nie mogłaby się była znaleźć. Gdy jeszcze do tych wszystkich trudności dodamy tarapaty z cenzurą zaborców, wrogą wszystkiemu, co polskie i polskość przypominające, zrozumiemy, jak wiele hartu ducha i samozaparcia musiał mieć Bogusławski, aby mimo wszystko nie ugiąć się i dzieło swoje prowadzić do końca.

Mówąc o teatrze Bogusławskego, trzeba przede wszystkim podkreślić jego doniosłe znaczenie społeczne i polityczne. Teatr Bogusławskiego to teatr walczący, teatr służący wiernie sprawie postępu i reform społecznych.

Wiktor Brumer tak mówi o misji obywatelskiej Bogusławskiego oraz o ścisłej łączności tego teatru z życiem: „Ocena działalności Wojciecha Bogusławskiego wyłącznie pod artystycznym punktem widzenia byłaby umniejszeniem zasług „ojca sceny narodowej", który.. uważał teatr przede wszystkim za szkołę obyczajów i traktował go jako trybunę, z której najsilniej można głosić idee narodowe i państwowe. Bogusławski był artystą — obywatelem. Spełniał swą misję artystyczną jako posłannictwo, a walka jego z przeciwnościami nie była jedynie walką o te lub inne hasła artystyczne, lecz równocześnie walką o przeistoczenie teatru w placówkę obywatelską. — Teatr Bogusławskiego był zwierciadłem dążności narodu, propagatorem haseł wolnościowych i szermierzem idei społecznych. Pod tym względem... odegrał podobną rolę, jak rewolucyjny teatr francuski".

Wystarczy tu przypomnieć pamiętne przedstawienie *Powrotu posła* Niemcewicza, kiedy to teatr stał się terenem żywiołowych manifestacji ku czci postępowych patriotów, obradujących na Sejmie Czteroletnim, albo operę Bogusławskiego *Krakowiacy i górale*, która była hasłem bojowym do powstania kościuszkowskiego, a potem przez długie lata zagrzewała Polaków do walki, do wytrwania, do jedności i braterstwa.

A *Henryk VI na łowach* oryginalna komedia Bogusławskiego, która spotkała się z ostrymi sprzeciwami targowiczan za swoją wyraźnie demokratyczną tendencję i śmiało wysunięty problem nierówności społecznych? Albo noworoczne przedstawienie *Ottona z Wittelsbach*, gdy rozrzucone pomiędzy widzów wierszowane powinszowanie o treści patriotycznej spowodowało oburzenie władz pruskich, które zabroniły Bogusławskiemu nawet pokazywać się w teatrze.

Wojciech Bogusławski (1757—1829)
Rys. J. Chodźko, sztych J. Hopwood

Rozpatrując dokładniej działalność Bogusławskiego znajdziemy więcej przykładów, świadczących o tym, jak często „ojciec sceny narodowej" popadał w kolizję z czynnikami rządzącymi — tak polskimi, jak i później zaborczymi. Gorący patriota i szczery demokrata, oddany całym

sercem sprawie postępu i reform społecznych, znajdował siły do walki, czasem po prostu nadludzkie, w imię idei którą ukochał i której pozostał wierny do końca swego pracowitego żywota.

Czytając dzisiaj jego pamiętniki, nazwane *Dziejami Teatru Narodowego*, podziwiać musimy jego niesłabnącą energię, iście Ulissesowy spryt i talenty dyplomatyczne, dzięki którym dawał sobie radę z podstępami i intrygami wrogich mu ludzi. Nawet w utworach zatwierdzonych już przez cenzurę potrafił przemycać słowa i myśli, które budziły czujność społeczeństwa, apelowały do jego uczuć patriotycznych i podtrzymywały je na duchu.

Bogusławski rozumiał i wierzył, że podstawowym warunkiem ocalenia narodu i państwa polskiego jest demokratyzacja ustroju społecznego, zniesienie niesprawiedliwego klasowego podziału, zainteresowanie sprawami państwa szerokich mas ludu miejskiego i wiejskiego. Jego działalność w okresie Sejmu Czteroletniego wskazuje wyraźnie na bliskie związki z ożywionym rewolucyjnymi prądami obozem postępowych patriotów, grupujących się w słynnej Kołłątajowskiej „Kuźnicy". Bogusławski brał czynny udział w walce o ideały społeczne i narodowe zarazem, a teatr uczynił narzędziem tej walki. Wciągnięcie teatru w służbę społeczną, zespolenie jego zadań z potrzebami chwili dziejowej, nadanie mu wyraźnego ideowego oblicza — oto najbardziej charakterystyczne cechy działalności Bogusławskiego.

Dzisiaj, gdy staramy się rozszerzyć granicę wpływów kulturalnych i artystycznych, gdy upowszechnienie sztuki stało się jednym z naczelnych i najbardziej palących zadań, gdy dążymy do jak najściślejszego powiązania teatru z aktualną rzeczywistością i jej przejawami, działalność artystyczna i społeczna Bogusławskiego nabiera specjalnej wyrazistości i wymowy. Boć przecież to on właśnie pierwszy zrozumiał, że teatr musi być dostępny dla wszystkich, że nie może być tylko rozrywką dla wysoko urodzonych i majętnych, że sztuka jest jednym z najważniejszych czynników w kształtowaniu duchowego oblicza społeczeństwa. On pierwszy wysunął konieczność opieki i kontroli państwowej nad teatrem i jego pracą w służbie dla państwa.

Z tą postępowością i śmiałością sądów łączył wyjątkową w swej epoce nowoczesność poglądów na sztukę aktorską i reżyserską, pragnąc ją oprzeć na zasadach pracy zespołowej, która dzisiaj jest nieodzowna w każdym twórczym, uczciwie pracującym teatrze. Pod koniec życia opracował szczegółowo projekt „nowego urządzenia widowisk narodowych" w stolicy. Projekt ten, umieszczony w pamiętnikach Bogusławskiego, świadczy o jego nowatorskich dążeniach, o jasności i przenikliwości umysłu, o gruntownej znajomości teatru i jego zadań. Przede wszystkim jednak jest to chlubne świadectwo jego demokratycznych

zapatrywań, każących mu już wówczas myśleć o teatrze dla tzw. „ludzi niższej klasy", o teatrze dla mas, w którym za minimalną opłatą ludzie pracy mogliby znaleźć godziwą rozrywkę...

Działalność Bogusławskiego nie ograniczała się tylko do sceny warszawskiej. Ze swoim zespołem jeździł po całym kraju, docierając do szeregu miast polskich krzewiąc wszędzie zamiłowanie do teatru, do języka polskiego, do polskiej sztuki. Wilno, Kalisz, Poznań, Lwów, Łowicz, Kraków, Gdańsk — oto poszczególne etapy wędrówek artystycznych Bogusławskiego i jego trupy. W kilku miastach, a więc we Lwowie, w Poznaniu i w Kaliszu dzięki jego staraniom i energii wybudowano nowe gmachy teatralne.

Potrzeba zapełnienia tak ubogiego repertuaru kazała Bogusławskiemu, aktorowi i reżyserowi, stać się również autorem dramatycznym. Na ogół, stosując się do panującej naówczas mody, przerabiał, tłumaczył przystosowywał do polskich warunków sztuki francuskie, angielskie, włoskie, niemieckie. Zaznajamiał w ten sposób publiczność polską z europejską twórczością dramatyczną. Bogusławskiemu zawdzięczamy pierwsze u nas przedstawienie Szekspirowskiego *Hamleta*, którego wystawił w przekładzie własnym, dokonanym jednak nie z oryginału lecz z niemieckiej przeróbki. On pierwszy wprowadził również na naszą scenę *Emilię Galotti* Lessinga oraz Sheridana *Szkołę obmowy* i wiele, wiele innych utworów. Spuścizna Bogusławskiego obejmuje około 80 dzieł dramatycznych — tragedii, dramatów, komedii, krotochwil i oper. Wszystkie one nie świadczą o wielkim talencie dramaturgicznym czy literackim autora, są jednak wielce wymownym dowodem jego najlepszych chęci, patriotyzmu i znajomości europejskiej literatury dramatycznej. Oryginalnych jego dzieł znamy niewiele. Należy tu przede wszystkim wymienić „operę narodową" — *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale*, komedię *Spazmy modne*, melodramat *Iskahar*, komedię *Henryk VI na łowach*, oraz *Dowód wdzięczności narodu*, będący dopełnieniem *Powrotu posła* Niemcewicza. Zresztą, gdybyśmy chcieli stosować dzisiejsze kryteria oceny, wśród dzieł Bogusławskiego nie znaleźlibyśmy ani jednego, które zasługiwałoby na miano całkowicie oryginalnego. W każdym z nich wykazać można mniej lub więcej wyraźne zapożyczenia i wpływy autorów obcych. Nie zapominajmy jednak, że ongiś pojęcie oryginalności było zupełnie inne niż dzisiaj, a to co dziś nazywamy zapożyczeniem, było zjawiskiem spotykanym u największych nawet pisarzy (z wielkim Szekspirem na czele), którzy z całą swobodą wykorzystywali w swych utworach pomysły innych, a zwłaszcza obcych autorów. Nie miejmy więc za złe Bogusławskiemu, że czerpał pełną dłonią z bogatych zasobów dramatu europejskiego, jeśli w ten sposób mógł wzbogacić naszą literaturę dramatyczną o kilka interesujących pozycji.

Ale nie tylko scena dramatyczna ma Bogusławskiemu tyle do zawdzięczenia. Ten wszechstronny artysta teatru utorował także drogę operze polskiej i ugruntował jej pozycję. On to bowiem przerobił i uzupełnił komedyjkę Bohomolca pt. *Nędza uszczęśliwiona* i z muzyką Macieja Kamieńskego wystawił na scenie teatru narodowego jako pierwszą operę polską, „cudo jak na ówczas wszystkich zadziwiające, cudzoziemcom lękającym się wzrostu tej sztuki niemiłe, a rodakom mocno upodobane" — jak mówił sam Bogusławski w swych pamiętnikach. Za tą operą poszły następne, które z czasem przekonały społeczeństwo, że Polacy mogą dorównać cudzoziemcom, a nawet ich przewyższyć we wszystkich rodzajach sztuki.

I jeszcze jedna zasługa Bogusławskiego, o której nie wolno nam zapomnieć — to podniesienie aktorstwa do godności nie tylko każdego innego ogólnie szanowanego zawodu, ale nawet, do roli zaszczytnego posłannictwa kulturalnego. Ten duchowy ojciec teatru polskiego, wybiegając myślą w przyszłość i lękając się o losy z takim trudem utrzymanej sceny ojczystej, założył pierwszą w Polsce szkołę dramatyczną, skąd wyszło niemało talentów, które później scenie polskiej przysporzyły chwały.

Minął już przeszło wiek od chwili, gdy Bogusławski opuścił na zawsze scenę narodową. Ale pamięć o jego heroicznych wysiłkach i wiekopomnych zasługach dla teatru polskiego przetrwała wśród ludzi teatru, wśród wszystkich tych, którym bliskie i drogie są losy polskiej sztuki. Legenda Bogusławskiego jest wiecznie żywa i przechodzi z jednego pokolenia aktorskiego na drugie. Dzisiaj, gdy realizujemy jego testament, w większym niż kiedykolwiek stopniu — mówił Leon Schiller:

godzi się, by kult Bogusławskiego nie był obowiązkiem jedynie artystów teatru i teatrologów, by artystyczna i społeczna działalność reformatora wszystkich rodzajów poezji dramatycznej i kunsztu scenicznego, pierwszego apostoła „teatru walczącego", twórcy pierwszego teatru monumentalnego, teoretyka gry aktorskiej na zasadach zespołowych utwierdzonej, pierwszego, który w Polsce o teatrze robotniczym myślał, a aktorów do zrzeszenia się w spółki pracownicze zachęcał — by doniosłej wagi dla potomności dzieło jego życia przez nią poznane i pokochane, a testament jego rzetelnie wykonany został.

ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Przedruk ze Sceny Wrocławskiej
r. 1950, nr 3, s. 7—12

KAROL STROMENGER

JAN STEFANI

O Janie Stefanim (1746—1829), pierwszym kompozytorze muzyki do *Cudu mniemanego czyli Krakowiaków i górali*, szczupłe tylko wiadomości przekazuje nam Maurycy Krasowski w swym *Rysie Historycznym Opery Polskiej* (1858). Kilka dzieł scenicznych Stefaniego wymienia spis

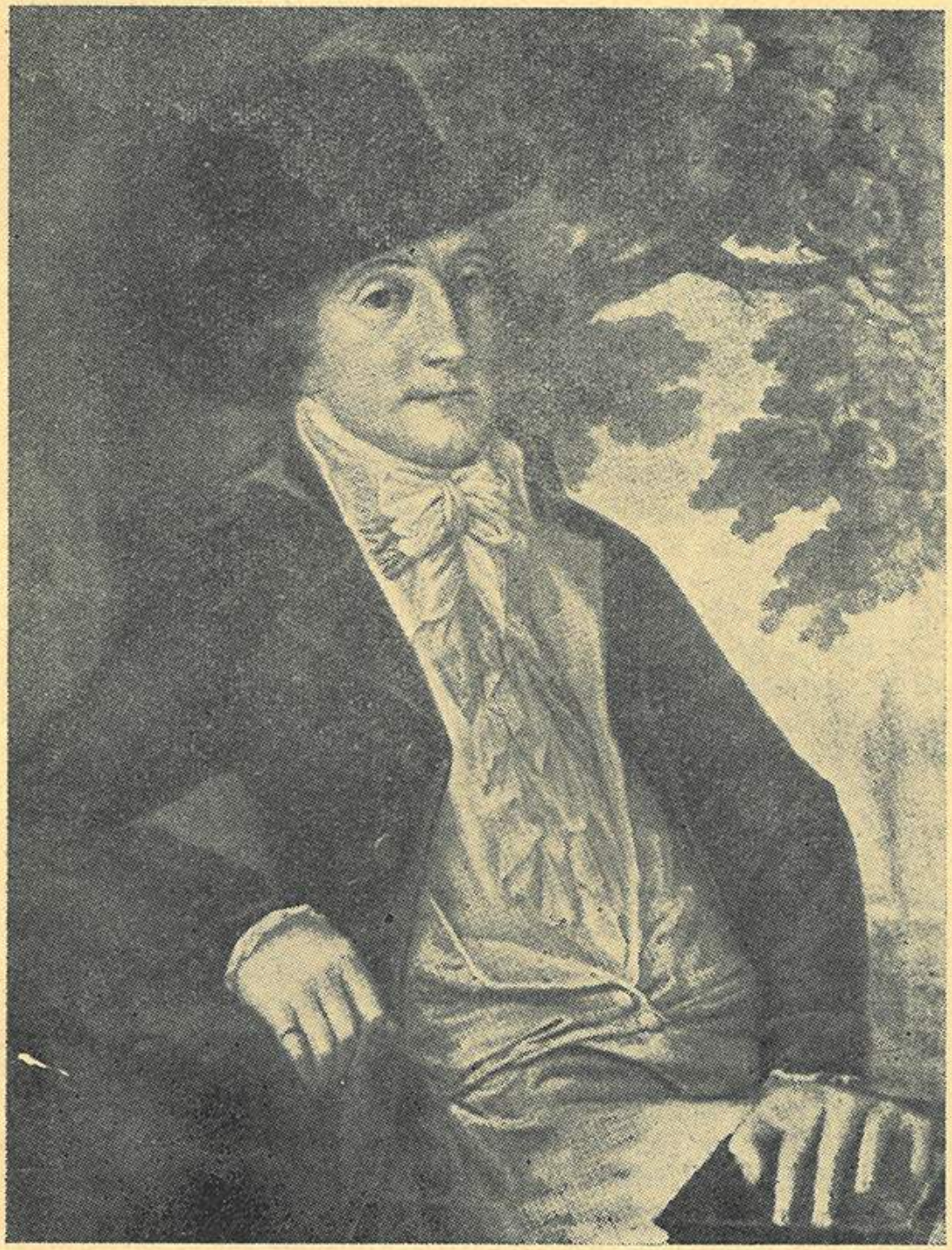
Jan Stefani (1746—1829)

oper wystawionych w Warszawie. Dzieła te szybko schodziły z repertuaru, szły w zapomnienie, rękopisy ich częściowo zginęły. Tylko *Krakowiacy i górale* stale pojawiali się na scenie w różnych przeróbkach tekstowych, z których najpopularniejszą była „Zabawka Dramatyczna" pióra J. N. Kamińskiego, okraszona muzyką Karola Kurpiń-

skiego udatnie motywy Stefaniego parafrazująca. Mowa o *Zabobonie czyli Krakowiakach i góralach* (1816). Niektóre partie pierwowzoru są dziś pono wątpliwego autorstwa i nie dają wyraźnego pojęcia o sztuce kompozytorskiej Stefaniego. Muzyk ten pisząc dla sceny warszawskiej na przełomie XVIII i XIX wieku, musiał się liczyć ze skromnymi możliwościami wykonawczymi orkiestry, w której zwykle brakło dętych instrumentów, — a również z prymitywnym gustem publiczności. Nie zdaje się jednak, jakoby Stefani miał cierpieć z powodu pewnego skrępowania swych wyższych aspiracji twórczych. Zdaje się, że równie chętnie przystosował się do zamówień z nakazu chwili, jak do potrzeb swego teatru. W każdym razie elektryzująca obecność Wojciecha Bogusławskiego wyniosła Stefaniego do rzędu współtwórców opery polskiej i oddana była jemu część zasługi w popularności, jaką zyskali *Krakowiacy i górale*. Powodzenie tej patriotycznej sztuki ludowej trwało przez długie dziesiątki lat i dopiero sukces *Halki* Moniuszki usunął w cień najpopularniejsze do tego czasu widowisko muzyczne polskiego teatru. Co prawda już nowe *Krakowiaki* Kamińskiego — Kurpińskiego przyćmiły dawną wersję Bogusławskiego — Stefaniego, niemniej jednak sztuka ludowa z czasów kościuszkowskich, pozostaje w historii sceny polskiej pozycją ważną, cenną i ładną.

Podobnie jak w muzyce pierwszej opery polskiej *Nędzy uszczęśliwionej* Macieja Kamieńskiego, tak i w *Krakowiakach* Stefaniego, spotykamy również polskie melodie ludowe, ujęte w ogólnie obiegowy styl XVIII-wiecznych oper komicznych. Był to styl wprawdzie różnego pochodzenia, ale przecież już po trosze wszecheuropejski. Włoskie opery powstawały nieraz w Petersburgu, francuskie opery komiczne zadomowiły się w repertuarze warszawskim. Kamieński i Stefani znali niemieckie singspiele tzw. u nas „śpiewogry", otarli się o Wiedeń i jego dość międzynarodowy reperetuar operowy, a zwłaszcza o wiedeńskie teatry ludowe.

Urodzony w Pradze Czeskiej, przybył Stefani w młodym wieku do Wiednia. Jako orkiestrowy muzyk grywał zapewne w dworskich zespołach skoro na wyjazd do Polski musiał orzymać pozwolenie cesarza Józefa II. Możliwe, że zasiadał w orkiestrze przy wykonaniu włoskich oper Krzysztofa W. Glucka, widział zapewne opery szkoły neapolitańskiej, do których teksty pisał sławny, w Wiedniu osiadły Włoch, abbate Metastasio. Możliwe, że w Schönbrunnie brał udział w wykonaniu francuskich oper komicznych Glucka. Jedna z nich *L'Arbre enchanté* ma przecie tytuł identyczny z późniejszą, warszawską operą Stefaniego: *Drzewo zaczarowane*. Z pewnością znał Stefani wiedeński teatr ludowy, teatr o tradycjach miejscowych i domorosłym humorze, teatr, który był pierwszą i najważniejszą rozrywką ludu wiedeńskiego. Niewytworny



Reychan. Wojciech Bogusławski

(karcony przez ludzi Oświecenia) był to teatr tak wzięty, że koncerty — akademie muzyczne musiały odbywać się w godzinach popołudniowych, bo wieczorem cała publiczność chodziła do teatru. Sztuki ludowe w gwarze wiedeńskiej „Zauberpossy" (Krotochwile czarodziejskie) ze śpiewami i tańcami, czy efekty machinerii teatralnej (Hohe Maschinerie), a przede wszystkim żywcem z ulicy przeniesione postacie komediowe, — oto elementy, które później artystycznie uszlachetnione, miały wejść do teatru mozartowskiego.

W czasach Stefaniego opera warszawska wystawiała dzieła kompozytorów włoskich: Salieriego, Paisiella, Sacchiego, Martina, Cimarosy Sartiego, Anfosiego, później także Cherubiniego i Rossiniego, francuskich: Grétry'ego, Monsigny'ego. Z dzieł Mozarta pojawia się w Warszawie naprzód drobiazg, sielanka *Bastien et Bastienne* (z tekstem pochodzącym pośrednio z *Wiejskiego wróżbity J. J. Rousseau*) — później *Uprowadzenie z Seraju, Flet czarodziejski,* wreszcie w 1818 roku, *Don Juan.* Włosi warszawscy ośmieszali muzykę Mozarta, mówili, że są to „urli tedeschi" (niemieckie wycia), czuli się do tego stopnia monopolistami opery, że wszelkie poczynania oper narodowych piętnowali jako „crassa ignoranza" — rażący dyletantyzm!

Bogusławski jako uczeń Montbruna miał szczególniejsze zamiłowanie do teatru francuskiego. Dobrze rozumiał, że scena polska nie może odgrodzić się od repertuaru obcego, sam tłumaczył teksty włoskich oper, — ale wytknąwszy sobie jasno cel i drogi teatru polskiego, nieraz miał sposobność widzieć z żalem, jak publiczność warszawska nie doceniała dzielnych, choć z początku wątłych, prób polskiej opery. W swoich *Dziejach Teatru Narodowego* Bogusławski wyrzuca polskiej publiczności jej obojętność i nadmierne wychwalanie sztuk obcych. Ale to już były cierniowe drogi wszystkich oper narodowych w Europie — niewłoskich i przeciwwłoskich. Dlatego powodzenie *Krakowiaków i górali* miało znaczenie wyjątkowe i było wydarzeniem dziejowym. Zapewne nie polegało ono na czysto artystycznych wrażeniach odniesionych z muzyki Stefaniego.

Proste a celowe przystosowanie polskich melodii ludowych albo w ludowym charakterze powziętych, do sztuki o jawnej tendencji i żywej aktualności, w czasach kiedy oczy Warszawy były zwrócone na Kraków i akcję Naczelnika — ugruntowało sukces *Krakowiaków* i zyskało trwałe przywiązanie publiczności do widowiska patriotycznego, które — jak potem pisał Bogusławski, — „pozyskało serca wszystkich i zapaliło umysły wszystkich".

Kiedy i jak zetknął się Stefani z Polską? Według relacji Karasowskiego, hrabia Kiński miał wprowadzić Czecha, Jana Stefaniego, do pałacu księcia Andrzeja Poniatowskiego, w Wiedniu. Książę ożeniony z hra-

bianką Kinsky utrzymywał wielki dom w stolicy Austrii. W tym domu muzykalnym — nazwisko Kińskich stale przewija się w dziejach wiedeńskiej muzyki — możemy sobie wyobrazić Stefaniego, przy pulpicie skrzypka albo przy klawicymbale, grającego wobec wytwornego audytorium, wśród którego znajduje się kilkuletni syn gospodarza, urodzony Wiedeńczyk, późniejszy bohater spod Raszyna — książę Józef Poniatowski. Król Stanisław August potrzebuje muzyków dla swej kapeli, więc brat króla, Andrzej Poniatowski poleca mu Stefaniego, którego też zachęca do przyjęcia służby na dworze polskim. Wraz z kilkoma towarzyszami udaje się Stefani, zimą 1771 r. do Polski. Przez Karpaty podróżni przebijają się poprzez zbójnickie bandy i cygańskie obozy. Stają wreszcie w Krakowie, zatrzymują się tam kilka dni i tu Stefani, może po raz pierwszy w życiu, słyszy polskie melodie ludowe.

W Warszawie „mile przez króla przyjęty" wchodzi Stefani w skład królewskiej kapeli. Gra, dyryguje — w teatrze i w katedrze. Zostaje „komponistą królewskim". Osiedlił się w Warszawie i ożenił. Z czasem oddał się tylko kompozycji. Pisał msze, opery, komedio-opery, wodewile, pieśni polonezowe, tańce polskie. Pierwszym najważniejszym wystąpieniem kompozytora Stefaniego była niewątpliwie muzyka do *Krakowiaków i Górali.*

Tylko trzy przedstawienia odbyły się w pamiętnym roku premiery *Cudu mniemanego.* Dalszy tok przedstawień chwilowo przerwały wypadki historyczne. Nie poszły jednak w niepamięć aluzje polityczne i tendencje sztuki. Odtąd warszawska publiczność miała słuch wyostrzony na przenośnie patriotyczne. Równie chętnie jak i tendencje przyjęła też swojskie melodyjne „motywa, które wdzięcznie naśladowane, lub pochwycone, dotąd są ulubione w kraju". W następnej generacji operowej, śpiewy ludowe nie były nowością, już były stale zadomowione na polskiej scenie, wprowadzono je w coraz lepszym ujęciu muzycznym, z bogatszą skalą odmian i rodzajową charakterystyką. Więc już nie Stefani ani Kurpiński przedstawiał „polonica" epoki przedmoniuszkowskiej. Nie tylko był Kurpiński autorem nowej wersji *Krakowiaków i Górali,* ale również autorem nowej muzyki do *Wesela w Ojcowie* baletu ludowego, do którego pierwszą muzykę napisał znów Jan Stefani.

Kurpiński ważniejszymi dziełami operowymi wchodzi w czasie, kiedy Kamieński i Stefani już odegrali swą rolę inicjatorów, — a jest postacią łącznikową, bo umiera w 1857 r. niemal w przeddzień warszawskiej premiery *Halki.* I tak jedna generacja przekazuje następnej generacji pochodnię olimpijską. A naczelnym inicjatorem wszędzie pozostaje — Bogusławski! On to napisał tekst pierwszej opery polskiej, sam śpiewał partię tenorową w *Nędzy uszczęśliwionej,* on to ze Słowaka Kamieńskiego i Czecha Stefaniego zrobił kompozytorów sceny polskiej, — on odkrył talenty młodego Elsnera i młodego Kurpińskiego. W tym samym

roku 1829 umiera Stefani i Bogusławski. Obaj zaczęli działać jeszcze w epoce stanisławowskiej, aby dożyć dni już bliskich powstania listopadowego i czasu pełnego zakwitania Chopina. Wprawdzie w tych czasach przedpowstaniowych już nikt nie pamiętał oper i operetek Stefaniego, tylko teatralne kroniki zachowały na papierze pamięć jego dzieł scenicznych jak *Wdzięczni poddani, Rozyna, Rotmistrz Górecki, Polka* (do słów Wybickiego), *Stary myśliwy, Papirius* — ale *Krakowiacy i Górale* żyli w pamięci publiczności, odżywali przy wznowieniach, pozostali pamiątką teatru polskiego, pierwociną... Czyżby tylko pierwociną?

W *Krakowiakach* Bogusławskiego — Stefaniego, naiwnym zapewne dziele sztuki operowej, tkwi przecie prymitywna mądrość, która z czasem zatraciła się. A tą mądrością jest: dawne pojmowanie polskiej opery jako rodzaju teatru, a nie jako muzycznej tylko specjalności. Jeszcze w czasach Moniuszki związki opery z teatrem dramatycznym były żywe, później obie strony rozpadły się na „specjalności". Opera warszawska zazdrośnie strzegła swych teatralnych tradycji, które w rzeczywistości były już tylko rutyną — reżysersko-aktorską, scenograficzną. Mimo poszczególnych wysiłków, np. o lepsze teksty operowe (Aleksander Bandrowski, Jarosław Iwaszkiewicz), między literatami a muzykami szerzyła się przepaść. Mimo przygodnej ale rzadkiej współpracy teatrów dramatycznych z muzycznymi, obie dziedziny żyły w stanie stałej i „zasadniczej" separacji. Odbijało się to niekorzystnie, zwłaszcza na inscenizacjach polskich oper — dawniejszych i nowych, na zaniedbaniu historycznego repertuaru operowego i półoperowego. Pojęcie i urzeczywistnienie „integralnego" teatru polskiego, chwała i zasługa Bogusławskiego, przestało być przykładem. A z tym pojęciem wiąże się, w historii jak i w chwili obecnej ważne: powstanie widowisk o charakterze ludowym. Pierwszym, pięknym przykładem tego rodzaju są w polskim teatrze *Krakowiacy i Górale.*

KAROL STROMENGER

Przedruk z Łodzi Teatralnej
r. 1946/47, nr 3, s. 15—19

PRAPREMIERA „KRAKOWIAKÓW I GÓRALI"

1794. Ale brakowało jeszcze polskiej operze tego, co jest każdemu narodowi najdroższym — narodowości. Przyszła mi myśl wystawienia na scenę tych wesołych i rubasznych Krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się o nią. Świeży dowód ich męstwa pod Racławicami zapalił mój umysł, lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całej mojej pamięci, całej zdolności do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw, a w krótkim czasie napisawszy znajomą aż nadto operę *Cud czyli Krakowiaki i Górale* z ułożoną przez JPana Stefani muzyką, dnia 1 marca wystawiłem na scenę. Zadziwił *Axur*, zabawiła *Rzecz rzadka*, ale *Krakowiaki* pozyskały wszy-

Scena z próby „Krakowiaków i górali" z Bogusławskim w roli Bardosa
(wg akwareli A. F. Lohrmana z 1794 r.)

stkich serca, zapaliły wszystkich umysły. Stosowność, jakiej z ówczasowymi okolicznościami domyślano się w tej operze, sprawiła, że po trzech ciągłych onej wystawieniach zakazaną została. Ci, którzy w niej nic więcej prócz wesołej zabawy nie upatrywali, zasmucili się jej zgonem, lecz ten chwilowy letarg wkrótce ją w świetniejszej epoce wrócił do życia.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
Fragm. *Dziejów Teatru Narodowego*

* * *

Barwnie opisał przedstawienie *Krakowiaków i Górali* i nastroje Warszawy w czasie Insurekcji 1794 r. i na początku XIX w. poeta niemiecki Jan Gotfryd Seume, który przybył do Warszawy w 1793 r. i pracował w kancelarii ambasadora Igelströma.

Nastrój Warszawy przed rewolucją. jak również pierwsze dwa przedstawienia Seume scharakteryzował w następujący sposób:

W stolicy sztuka teatralna pod tytułem *Krakowiacy* podniosła entuzjazm do rzadkiej wysokości. Ta sztuka — to utwór narodowy traktujący kłótnię wieśniaków owej okolicy z rzadką zręcznością. Rosyjski poseł miał zastrzeżenia przeciwko przedstawieniu, ponieważ jednak marszałek hrabia Moszyński osobiście zapewnił, że nie zawiera ono nic zdrożnego, przedstawienie się odbyło.

Autor, pan Bogusławski, igrający ludzkimi namiętnościami jak piłką, a równie dobry patriota jak autor, w samym tym utworze i w jego odegraniu dowiódł całego swego mistrzostwa. Jest to połączenie dramatu, wodewilu, baletu, z nadzwyczajną zręcznością w jedną całość spojonych; muzyka porywająca, częścią z własnych pieśni ludowych, częścią w sposób ledwo dostrzegalny z najlepszych utworów zagranicznych ułożona; trzeba było być bardzo zimnym, by nie dać się unieść ogólnemu entuzjazmowi. Na trzy przedstawienia udało mi się samemu dwa razy być w teatrze i muszę wyznać, że nigdy większego, głębszego i trwalszego wrażenia nie spostrzegłem, ani go sam nie doznałem. Polityczne aluzje tego utworu były bardzo dalekie i nie bardzo istotne; ale była to rzecz patriotyczna. Kilku pierwszych aktorów najprawdopodobniej było w porozumieniu; śpiewali bowiem do melodii warianty, które wnet właściwy tekst wyrugowały, a które powtarzano z głośną radością. Warianty te przeniosły się szybko z teatru między lud, a wypadki pod Krakowem zmieniły wszystkich Warszawian w śpiewaków operowych. Nawet rosyjskie orkiestry wojskowe grywały ulubione arie z sympatycznej tej opery. Wówczas rosyjski generał, dowiedział się o tym, rozkazał zabronić przedstawienia; lecz utwór trzy razy już odegrany, odniósł sku-

ZA POZWOLENIEM ZWIERZCHNOŚCI

Dziś we CZWARTEK to iest dnia 6. Sierpnia 1807. Roku

NA WIELKIM TEATRZE

AKTOROWIE POLSCY, POD DYREKCYĄ JPANA BOGUSŁAWSKIEGO,

Dadzą Reprezentacyą

O P E R Y

w 2 Aktach Oryginalnie Wierszem napisaney, z Muzyką JPana Stefaniego, pod tytułem:

CUD MNIEMANY

CZYLI

KRAKOWIAKI Y GORALE.

OSOBY:

Bartłomiey, Młynarz	JPan Zieliński	Bardos, Student z Krakowa	JPan Bogusławski
Dorota, Żona iego	JPani Dmuszewska	Miechodmuch, Organista	JPan Kaliński
Basia, Córka Młynarza z pierwszey Żony	JPani Wagner	Pakroch	
Wawrzyniec, Furman	JPan Nawrocki	Drużbny	
Stach, Syn iego	JPan Dmuszewski	Drużbowie	
Jonek, przyiaciel Stacha	JPan Krasiński	Krakowianki	
Zośka, Paweł } Parobcowie Młodzi	JPanna Celińska, JPan Wyrwiński	Krakowiacy	
Bryndas, Góral zaręczony Basi	JPan Kudlicz	Górale	
Morgal, Świstos } Górale, Drużbowie Bryndasa	JPan Obrębski, JPan Niewierowski	Góralki, Muzykanci.	

Scena w Wiosce pod Mogiłą o milę od Krakowa.

Zakończy Spektakl DIVERTISSEMENT, pod tytułem:

ZASLUBINY GORALOW.

CENA MIEYSC ZWYCZAYNA.

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7mey

Aujourd'hui JEUDI 6 Août 1807.

AU GRAND THEATRE

LES ARTISTES POLONOIS, SOUS LA DIRECTION de Mr. BOGUSŁAWSKI

donneront une Représentation

DU MIRACLE SUPPOSE

Opéra en 2 Actes, Musique de Mr. Stefani.

Le Spectacle sera terminé par

LES FIANCAILLES DES MONTAGNARDS.

DIVERTISSEMENT.

Le prix de places ordinaire.

ON COMMENCERA A 7 HEURES

Afisz „Krakowiaków i górali" z Bogusławskim w roli Bardosa

CUD MN

c

KRAKOWIAC

Opera Narod

Wojciecha Bogusławskieg

INSCENIZACJA I

O S

BARDOS, student z Krakowa	*ZBIGNIEW NIEWCZAS* *ANDRZEJ SZALAWSKI*
BARTŁOMIEJ, młynarz	*FELIKS ŻUKOWSKI*
DOROTA, jego druga żona	*JADWIGA STOCKA* *LENA WILCZYŃSKA*
BASIA, jego córka	*WERONIKA KUŹMIŃSKA* *KRYSTYNA ŁAPIŃSKA* *URSZULA MODRZYŃSKA*
WAWRZYNIEC	*ZBIGNIEW SKOWROŃSKI*
STACH, amant Basi	*EDWARD KAMIŃSKI* *WŁODZIMIERZ SKOCZYLAS* *JERZY WALCZAK*
JONEK, przyjaciel Stacha	*TADEUSZ GAWROŃSKI* *CZESŁAW PRZYBYŁA*
PAWEŁ, ZOŚKA — państwo młodzi	*JÓZEF ŚLEDŹ* *WIESŁAW WIERUSZ-KOWALSKI* *JANINA HAMERNIK* *KRYSTYNA ŁAPIŃSKA* *URSZULA MODRZYŃSKA*

KRAKOWIANKI — Bożena Darłak, Danuta Górna, Barbara Jaklicz, Barbara Janov
KRAKOWIACY — Stanisław Gaiński, Henryk Górny, Czesław Jędrzejewski, Maria
GÓRALKI — Maria Bartosz, Anna Kępner, Ewelina Kozłowska, Józefa Lipiń
Romana Sobajda, Lucyna Walczak
GÓRALE — Marian Janicki, Marian Kałużyński, Kazimierz Narkiewicz,
GOSPODYNIE — Danuta Debich, Krystyna Jackowska, Nina Jurdzińska, Daniela
Halina Ostrowska, Danuta Pruska, Halina Romanowska, Zofia
GOSPODARZE — Tadeusz Cegiełła, Kazimierz Cybulski, Edward Dulski, Mich

Scena we wsi Mog

W prologu i międzyaktach: AKTORKA TEATRU NARODOWEGO — *MARIA KOZ*, *ZOFIA PET*

ORKIESTRA ŁODZKIEJ RO

Reżyseria: *BARBARA KILKOWSKA* i *TADEUSZ CYGLER* Kier. muzyczne: *WŁA*
Asyst reż: *ZENON KACZANOWSKI* Układ tańców: *JADW*
Dyrygenci: *WŁADYSŁAW RACZKOWSKI*, *MIECZYSŁAW WOJCIECHOWSKI* i *HEN*
Przygotowanie solistów: *LUCYNA HENRYKOWSKA* i *TAMARA SAMUJŁŁO*

Rekonstrukcja widowiska na podstawie autoryzowanej przez Inscenizа
Konsultacja — *WŁADY*
Premiera dnia 1 czerwca 1955 roku w P

NIEMANY
z y l i
CY I GÓRALE
lowa w 4 aktach
z muzyką Jana Stefaniego
LEONA SCHILLERA

O B Y:

MIECHODMUCH, organista	*TADEUSZ CEGIEŁŁA* *WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI* *STANISŁAW ŁAPIŃSKI*
PASTUCH	*WIKTOR CHODZIUK* *JERZY SZPUNAR*
STARA BABA	*MARIA NARKIEWICZ* *LEOKADIA PILARSKA*
BRYNDAS, góral, narzeczony Basi	*TADEUSZ CYGLER* *STANISŁAW HEIMBERGER* *EMIL KAREWICZ*
MORGAL	*ZBIGNIEW JÓZEFOWICZ* *ZENON KACZANOWSKI* *WŁODZIMIERZ KWASKOWSKI*
ŚWISTOS	*REMIGIUSZ ROGACKI* *MAREK SOBCZYK* *STANISŁAW SZYMONIAK*
KWICOŁAP	*JERZY ĆWIKLIŃSKI* *ZENON KACZANOWSKI*
GÓRALKA	*BARBARA KWASKOWSKA* *WALENTYNA LUSTIG*
GÓRAL I	*RYSZARD KLARECKI*
GÓRAL II	*JAN PIĄTKOWSKI*

wska, Ewa Mikucka, Janina Śliwińska, Krystyna Wieczorek
a. Kałużyński, Ludwik Krogulski, Witold Paszkiewicz, Jan Wodzyński
ska, Danuta Możdżeń, Eugenia Rajch, Stanisława Siwecka,

Antoni Nowaliński, Roman Osiński, Marian Toroń, Zygmunt Zając, Ryszard Zieliński
Karkos, Danuta Kłys, Zofia Lukas, Mieczysława Malisiewicz, Teresa Masłowska,
liwińska, Zofia Stefańska, Wanda Szczawińska, Urszula Walczak
ał Marchut, Adam Motyl-Szary, Jan Obrzut, Ireneusz Pintera

ile pod Krakowem
ZIERSKA
FI

AKTOR TEATRU NARODOWEGO *EDMUND FETTING*, *KONRAD ŁASZEWSKI*

ZGŁOSNI POLSKIEGO RADIA

DYSŁAW *RACZKOWSKI*
GA *HRYNIEWICKA*
RYK *DEBICH*

Dekoracje i kostiumy: *WŁADYSŁAW DASZEWSKI*
Asystent scenografa: *EWA SOBOLTOWA*
Oprac. muzyczne: *W. RACZKOWSKI* i *R. IŻYKOWSKI*
Kier. literacki: *IRENA BOŁTUĆ-STASZEWSKA*

tora partytury reżyserskiej sporządzonej przez *BARBARĘ KILKOWSKĄ*
SŁAW *KRASNOWIECKI*
ańskim Teatrze im. St. Jaracza w Łodzi

tek. Balet *Werbownicy*, którym kończyło się przedstawienie, przy każdej innej okoliczności byłby tak samo niewinny, lecz teraz tak samo znaczący, tego samego doznał losu. Głuchy szmer niezadowolenia rozszedł się początkowo między publicznością; następnie paszkwile stawały się częstymi i śmielszymi, a nawet zaczęto się głośno odgrażać.

Fragm. artyk. Wacława Zawadzkiego pt. *Bogusławski w oczach obcych*. Pamiętnik Teatralny 1954, nr 3—4, s. 310—311

EDWARD CSATO

SCHILLEROWSKA INSCENIZACJA „KRAKOWIAKÓW I GÓRALI" W ŁODZI

W 1946 r. odbyła się w Łodzi premiera schillerowskiej inscenizacji *Krakowiaków i górali*. Przedstawienie to zajmuje osobne miejsce nie tylko w rzędzie inscenizacji Bogusławskiego na dzisiejszych scenach. To niewątpliwie szczytowe dzieło powojenne Leona Schillera osiąga w repertuarze tych lat pozycję wybitną i ogromną popularność w społeczeństwie. Stało się tak, dzięki kolejnym powtórzeniom inscenizacji w Katowicach, Kielcach i Warszawie; w sumie żadne z wielkich przedstawień nie osiągnęło takich ilości widzów i równocześnie nie zostało tak dobrze zapamiętane w świecie artystycznym. Do żadnego też nie istnieje tak dokładna partytura inscenizatorska, dzięki której mamy dziś możność spełnienia jednego z najbardziej podstawowych obowiązków względem pamięci Schillera — odtworzenia *Krakowiaków* i pozostawienia ich w żelaznym repertuarze którejś z czołowych naszych scen. [.....]

Ze wszystkich dzieł Bogusławskiego to właśnie bardzo często było grywane przez wszystkie lata dzielące nas od jego powstania, ale równocześnie największym podlegało uzupełnieniom, przeróbkom, aktualizacjom. Sam Bogusławski chętnie przystosowywał je do zmieniających się okoliczności, po nim czynili to inni, aż Jan Nepomucen Kamiński, wielbiciel i reżyser sztuki „ojca sceny polskiej", „chcąc jej treść przedłużyć", zaczął „przy nowej piancie snuć wątek, gdzie on go uszczknął". Powstał *Zabobon*, który popularnością swoją prześcignął *Cud mniema-*

„Krakowiacy i górale" w Państwowym Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w r. 1946
Inscenizacja LEONA SCHILLERA

ny. Charakterystyczne jest, że wiele z owych przemian wpłynęło na stuszowanie rewolucyjnych akcentów, jakimi odznaczali się *Krakowiacy i górale*; ich sens zawsze rozumiano patriotycznie, ale nieraz patriotyzmowi temu nadawano ciasny, zaściankowy, reakcyjny charakter. [.....] Toteż trzeba było szukać do *Krakowiaków* nowego klucza.

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

W artykule z Czasu [r. 1915] pisze Schiller:

> *Dziś jak przed laty nasi ojcowie, śpieszymy chętnie do teatru, gdy nam staroświecką tę komedyo-operę pokazać obiecują, a wsłuchujemy się w nią i patrzymy na nią z takim zajęciem, jakżeby aktualną jeszcze była. Bo historya Polski przez nią mówi.*

Gdyby nie dostrzeżono tej historii Polski w *Krakowiakach*, ich treść przy najbardziej dokładnej analizie dramaturgicznej, przy najskrupulatniejszym określeniu „głównego nurtu akcji", wyda się błaha. Ot, naiwna historia miłosna, kłótnia wiejskich chłopaków z dwu pobliskich, ale dość obcych sobie środowisk, o dziewczynę, zabawne perypetie młodej żony starego młynarza, która ma ochotę go zdradzić; wszystkie konflikty szczęśliwie ułagodzone przez wędrownego studenta. To niemal wszystko; to zasadniczy sens utworu przy czysto literackiej analizie. — Ale właśnie w tym rzecz, że ta literacka kanwa była najzupełniej niewspółmierna z zakonspirowanym w *Krakowiakach* ogromnym ładunkiem myśli patriotyczno-postępowej. I dlatego widzowie prapremiery w Teatrze Bogusławskiego, choć uważają, że „polityczne zastosowanie tego utworu było nader dalekie i nic nie znaczące", równocześnie notują w pamięci: „Trzeba było być bardzo zimnym, aby się nie dać unieść powszechnemu zapałowi". A sam Bogusławski notuje rzecz smutniejszą: „Stosowność, jakiej z ówczesnymi okolicznościami domyślano się w tej operze, sprawiła, że po trzech ciągłych onej wystawieniach zakazaną została".

Dlatego głównego nurtu utworu trzeba było szukać w *Krakowiakach* nie w samej akcji, a przynajmniej nie w akcji, rozumianej dosłownie. Trzeba pamiętać, że roi się tam od metafor, a w każdej z nich drugim członem jest samo życie. *Cud mniemany* to sztuka nie o kłótni parobczaków, lecz o rozłamie społeczeństwa — to sztuka wymierzona w Targowicę i nawołująca do jedności narodowej pod przewodem partii postępowo-patriotycznej. Kiedy zaś taki sens sztuki Bogusławskiego uda się ukazać na scenie, automatycznie znajdujemy odpowiedź na pytanie, jak zachować wierność historyczną, a jednocześnie stworzyć widowisko

Władysław Daszewski

aktualne, przemawiające do żywych myśli i potrzeb duchowych nowoczesnej widowni. Czy mogło być coś namiętniej aktualnego w owym roku 1946, roku, w którym zawzięta walka klasowa toczyła się nawet w samym sejmie i rządzie naszego państwa, w którym oficjalną „opozycję" tworzył PSL, a nieoficjalną kontrrewolucję uprawiały krążące po zakątkach leśnych bandy faszystowskie?

Pamiętać jednak należy, że *Krakowiacy* bynajmniej nie stanowią jednolicie przeprowadzonej metafory, w której ten sam element treści odgrywa zawsze jednakową rolę. Sami krakowiacy reprezentują napewno pozytywną część narodu („Przyszła mi myśl — pisze Bogusławski —

wystawienia na scenie tych wesołych i zabawnych Krakowiaków, którzy śpiewając uprawiają ziemię, śpiewając biją się za nią"), ale z góralami jest już inaczej. Widz, patrząc na nich, czasem powinien myśleć o nacierających wojskach carowej, kiedy indziej znów o adherentach partii targowickiej, jest wreszcie sporo i takich momentów, kiedy w ogóle nie są oni niczym innym, tylko góralami, prezentującymi swój surowy, dziki folklor kontrastujący z miękką barwnością krakowskiego. Młynarka Dorota przeważnie użyta była jako pretekst do wyśmiania obyczajów „świata zepsutego", ale często również przejawia się w niej tęsknota do wolności osobistej czy narodowej. W ogóle najczęstszym środkiem, przez który przemawiać mają ideowe treści utworu, jest aluzja słowna, wynikająca z konkretnej sytuacji scenicznej bez głębszego powiązania z tokiem akcji, bez dbałości o jednolitość czy konsekwencję. Aluzja taka całą swoją siłę czerpie z jaskrawego uogólnienia, jak na przykład owa tak dobitny sens mająca piosenka krakowskiej grupy, kończąca akt drugi:

Nuze bracia, dzieci zony!
Idźmy wsyscy, idźmy śmiało.
Niech ten będzie zawstydzony,
Kto by dziś miał męstwa mało.
Gdzie o wsystkich idzie całość,
Tam najpierwsa cnota: śmiałość.

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

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

Kiedy zgasły światła na widowni, rozlegają się rzewne refleksyjne tony bardosowej melodii — „świat srogi, świat przewrotny", dźwięczą cichutko, jak we śnie jakim. Przed kurtyną dwa promienie światła pa-

„Krakowiacy i górale" w Państwowym Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w r. 1946
Inscenizacja LEONA SCHILLERA

dają na postacie w strojach z epoki króla Stasia: to aktor i aktorka teatru Bogusławskiego, kórzy zjawili się przed nami i mówią:

— *Rodacy, w 1946 roku żyjący wolnością!*
— *Rodacy, którym los pozwolił dożyć Zmartwychwstania Ojczyzny!*
— *Słuchajcie nas, Rodacy!*
— *Posłuchajcie opowieści o pewnej reprezentacji scenicznej, która odbyła się w teatrze Narodowym w Warszawie dnia 1 marca roku 1794.*
— *A raczcie dać wiarę każdemu słowu naszemu, bowiem widowiska byliśmy świadkami i uczestnikami.*
— *My aktorowie Teatru Narodowego,*
— *My uczniowie i współbojownicy Wielkiego Wojciecha Bogusławskiego, sceny tej antreprenera,*
— *My żołnierze Insurekcji warszawskiej z Kołłątajowskiego, Kościuszki i Ludu naszego ducha poczętej...*

Ale nie tylko sam prolog i wstawka przed ostatnim aktem, podające w największym skrócie dzieje Teatru Narodowego na tle walki o zachowanie niepodległości, nadają inscenizacji charakter „opowieści o pewnej reprezentacji scenicznej". Temu samemu celowi służy opracowanie tekstu, zarówno jak i partytury muzycznej. Schiller wyszedł ze słusznego założenia, że komedio-opera Bogusławskiego w jej autentycznym kształcie nie może dziś swym aluzjami dotrzeć tak daleko do serca widza, jak wówczas, gdy wyjaśniający ją materiał życiowy dosłownie „leżał na ulicy". Dlatego zachowując bez zmian cały wątek fabularny, rozszerzył dygresje tak, że one zaczęły stanowić najistotniejszy rdzeń utworu, one zdecydowały o jego kształcie. Z późniejszych *Krakowiaków* Kamińskiego wziął wiele piosenek i melodii, które bądź wspierały i rozszerzały patriotyczno-wolnościowe aluzje *Cudu mniemanego*, bądź też przygotowywały wrażliwość artystyczną widowni, kierowały ją w określonym kierunku, zdobywały ją barwnym pięknem narodowej, ludowej muzyki. Dodał jeszcze inne elementy muzyczne z ludowego repertuaru; również opracowanie tekstu zmierzało w kierunku jak najlepszego ukazania dziejowego momentu. Tak było z rolą Bardosa, który przybrał charakter nieco zbliżony do późniejszych emisariuszy, pracujących z ludem i dla ludu, tak było też z winkrustowanym w zakończenie manifestem Kościuszki. Niewątpliwie miał tu Schiller najpełniejsze prawo do tego typu adaptacji, skoro leżała ona w tradycji utworu; tak samo ongiś Kamiński we Lwowie przy wejściu wojsk Dąbrowskiego kończył *Cud mniemany* sceną patriotyczną („Ach, bracia, przyjaciele, radujcie się wszyscy. Bóg spełnił nasze prośby, już Polacy blisko... Nieprzyjacielskie hufce zniszczone zostały — I nad czarnymi orły wzniósł

Władysław Raczkowski

się orzeł biały"). Zgodnie z tym obyczajem kończący utwór wodewil wzbogacił się w inscenizacji Schillera o kilka zwrotek nawiązujących już wyraźnie do naszej dzisiejszości.

Koncepcja „opowieści" wyraziła się również w samym obrazie scenicznym, w dekoracjach Daszewskiego, które, choć całkowicie nowoczesne, miały w sobie jakieś dyskretne napomnienia do scenografii dawnego teatru — a także w prowadzeniu postaci. Schiller wywiódł cały tok przedstawienia z ducha muzyki, jak wspominaliśmy, bardzo w stosunku do oryginału Stefaniego rozwiniętej. Przez to charakter, jak byśmy dziś może powiedzieli, „wodewilowy", zatarł się, a przedstawienie stało się

monumentalnym widowiskiem, o którego charakterze zadecydowały owe elementy muzyczno-taneczne i śpiewne. Sama perypetia miłosna jak gdyby ujęta została w nawias sceniczny, jej prymityw nie był retuszowany, nie próbował Schiller jakiegoś psychologizowania, pogłębiania konfliktów — przeciwnie, zachował wszystkie naiwności i właśnie z pobłażliwego do nich stosunku wydobył masę uroków. Zrytmizowanie ruchu i gestu do muzyki i do wiersza, zachowanie pewnej dyskretnej zewnętrzności sprawiło, że przy zasadniczym realizmie tego ujęcia był w owych prowadzących akcję scenach pewien smak umowności, zabawy: że nie był to pełny obraz rzeczywistości, ale trochę jak gdyby miłość grana na teatrze. I w scenkach rodzajowo-komicznych było również coś z tej bardzo delikatnej umowności: na przykład posuwiste rytmy Miechodmucha jak gdyby przypominać nam chciały szlagońskie fanfaronady imć pana Świerzawskiego, „pierwszego polskiego aktora", piosenki zaś swawolnie erotyczne podane były z tego rodzaju satyrycznym nastawieniem, jak gdyby kierowano je do zepsutej widowni ówczesnego modnego świata, a nie dzisiejszej.

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

I to właśnie, że rzeczywistość politycznej dygresji oraz obrazu folklorystycznego przemawiała w schillerowskiej inscenizacji *Krakowiaków* z taką siłą i ludzką prawdą, sprawiło, że przedstawienie, przy całej swej nieporównanej wierności epoce, było najgłębiej aktualne. Mamy w nim żywy obraz myśli Bogusławskiego, racjonalistycznej i trzeźwej, a równocześnie namiętnej, wzburzonej konfliktami otaczającej go rzeczywistości, mamy żywy obraz tego teatru i jego epoki. Obraz ten przerasta na pewno ramy pierwotnego kształtu komedio-opery, jest rozleglejszy, barwniejszy, bardziej rozsmakowany w prześlicznych szczegółach dawnego życia, a równocześnie głębiej i ostrzej syntetyzujący; ale w tym wszystkim pozostaje wierny oryginałowi, czerpiąc z niego każdy

Jadwiga Hryniewicka

zawiązek myśli aby go rozwinąć i uwyraźnić. W stworzeniu zaś takiego obrazu pomogło Schillerowi to, że patrzył na dzieło Bogusławskiego przez pryzmat romantyki; przez owe wszystkie żywe bliskie nam prawdy, którymi wzbogaciła narodową świadomość kontynuująca postępowe idee Oświecenia wielka romantyczna poezja.

W jednym ze swych paryskich wykładów powiedział Mickiewicz:

Nie należy się zbytnio dziwić, że pisarze epoki Katarzyny i Stanisława Augusta nie pojęli całej powagi walki, której byli świadkami. Współcześni rzadko, jak wiadomo, oceniają doniosłość wydarzeń, wśród których żyją; potrzeba więcej niż geniuszu, żeby zrozumieć teraźniejszość; potrzeba więcej niż talentu, żeby przewidzieć przyszłość...

Zapewne, że do Bogusławskiego słowa te odnoszą się w znacznie mniejszym stopniu, niż do większości współczesnych; że był on zawsze w pierwszych szeregach walki.

Jego myśl była ostra, a jeśli wypowiada ją często w złagodzonej formie, za to winić wypadnie przede wszystkim cenzurę. Nie zapominajmy jednak, że najbardziej postępowe ówczesne myśli nie mogły być tak wykrystalizowane i pełne, jak po latach społecznych prób, że rozwój myśli wynika z rozwoju życia i dlatego dopiero obserwując ewolucję idei, potrafimy ocenić ich wielkość i siłę. Spojrzenie na *Krakowiaków i górali* nie tylko jako dzieło Oświecenia, ale również jako na utwór zawierający zapowiedzi romantyzmu, okazało się również niezmiernie płodne teatralnie; ale trzeba było, aby zjawił się Schiller, który nie potraktował elementów romantycznych tego utworu muzealnie, w zastygłej formie sentymentalnej ludowości, lecz umiał dostrzec w nim zalążki owych bogactw, które przyniosły z sobą ideowe i artystyczne doświadczenia romantyzmu.

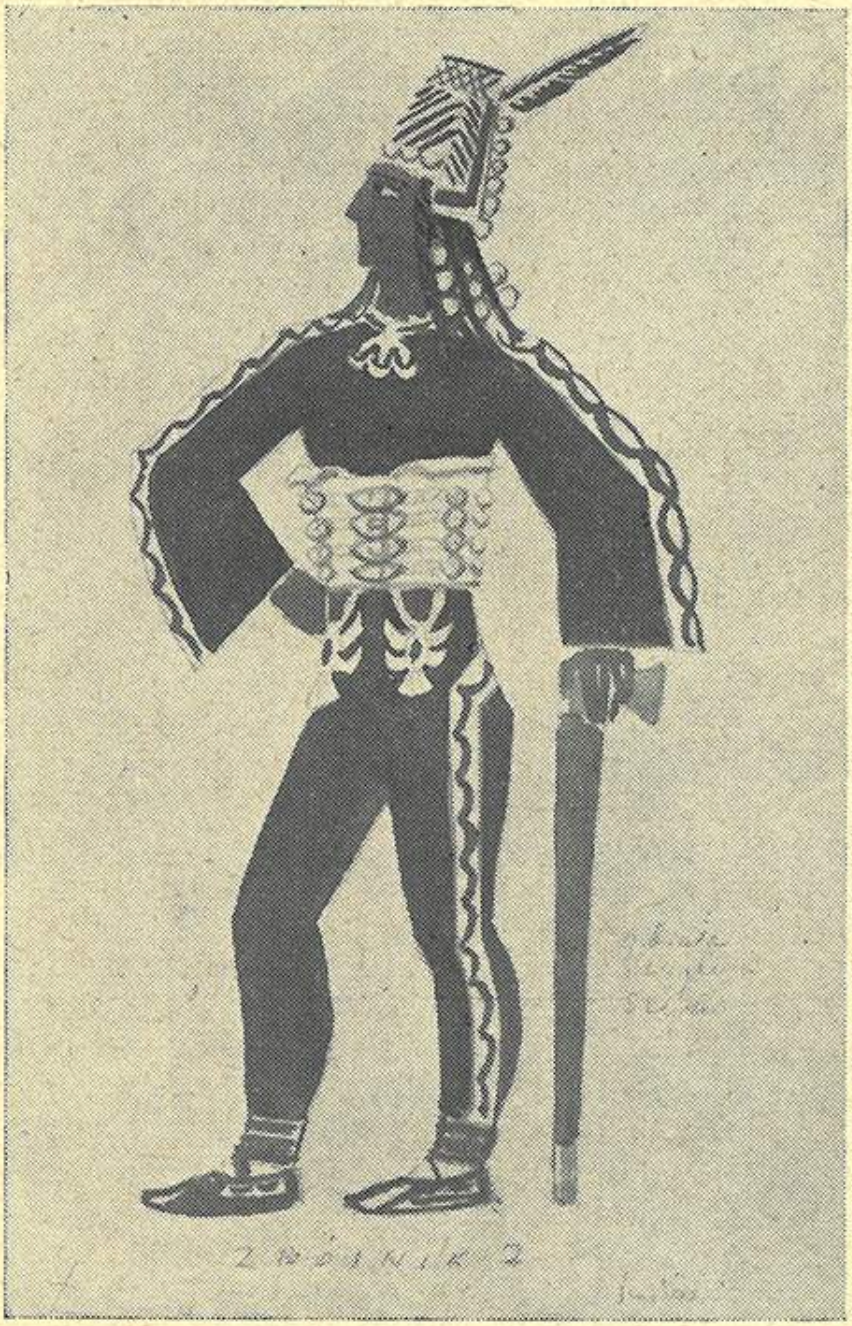
Ze wszystkich poetów świata najbliżej, najbardziej wewnętrznie zżyty był Schiller z Mickiewiczem i to zarówno z Mickiewiczem-poetą, jak i twórcą myśli teatralnej. Wiadomo o sławnej lekcji XVI, z której natchnienie czerpał schillerowski teatr monumentalny; wiadomo o potężnej inscenizacji *Dziadów*. Natomiast wymknęło się dotychczas naszej uwadze, jak silnie inscenizacja *Krakowiaków* natchniona jest *Panem Tadeuszem,* jak dalece wywodzi się z jego ducha.

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

To właśnie oddziaływanie dzieła Mickiewicza sprawiło, że wodewilowy charakter komedio-opery Bogusławskiego zatarł się niemal zupełnie, że cały element folklorystyczny, u Bogusławskiego jeszcze dość ubogi, i dygresje, które były jakimś bezpośrednim odzywaniem się do publiczności w stosownych miejscach, tutaj przesłoniły sobą wszystko inne i w kryształowych formach swego artyzmu zaczęły ukazywać obraz świata bardziej bezpośredni i tyle bogatszy, niż zawarła go w sobie staroświecka akcja. Całe owe kunsztowne operowanie scenicznymi nawiasami, które różnicuje stosunek do odmiennych warstw dzieła, ileż ma wewnętrznego pokrewieństwa ze stylem *Pana Tadeusza,* giętkim

i coraz to innym, będącym żywym przykładem wibrowania postawy twórcy wobec materii, którymi żywi się jego wizja.

Pamiętamy jak w *Panu Tadeuszu* żartobliwy tok opowiadania prowadzący akcję z życzliwym uśmiechem i wtedy, gdy trwają amory, i wtedy, gdy w soplicowskim dworze wybuchają awantury i dramatycznie toczy się bitwa — jak ten tok zmienia się nagle, poważnieje, rośnie, nabiera patosu, dotykając spraw politycznych, społecznych. Albo jak



Władysław Daszewski: Projekt kostiumu Zbójnika

równie, choć inaczej poważnieje — w najczystszym lirycznym nurcie, ukazując piękno przyrody czy obyczaju, wygrywając rogiem Wojskiego dzieje lasu i polowania, lub przepysznymi barwami wypełniając rytm poloneza:

Nad murawą czerwone połyskują buty,
Bije blask z karabeli, świeci się pas suty [...]
Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,
Jak wąż olbrzymi, w tysiąc łamiący się zwojów;
Mieni się centkowana, różna barwa strojów
Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,
Wyzłocona promieńmi zachodniego słońca.

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

EDWARD CSATO

Fragmenty artyk. pt. *Bogusławski na scenach Polski Ludowej.* Pamiętnik Teatralny, r. 1954, nr 3—4, s. 389—399

ŁÓDZKA INSCENIZACJA „KRAKOWIAKÓW I GÓRALI" W PRASIE

..jest to rzeczywiście cud pomysłowej inscenizacji i świetnej gry całego zespołu! Znakomity reżyser pokazał tu znowu swe lwie pazury, nie przytępione latami niewoli i poniewierki w obozie koncentracyjnym. Tylko on jeden mógł porwać się na coś podobnego i rozwinąć na tej szczupłej scenie tyle prawdziwego życia i ruchu, tyle pomysłowości — i owiać to wszystko taką dozą sentymentu! Bo taki antyk trzeba gorąco ukochać, by móc go tak po schillerowsku na nowo ożywić...

St. Woyna-Gwiaździński. Kurier Popularny, 1946, nr 334, s. 5

Władysław Daszewski: Projekt kostiumu Góralki

* * *

...*Krakowiacy* Schillera, to spektakl tworzący nowy, współczesny typ sztuki. Nie odrywamy się od realności ani na chwilę, jesteśmy wciąż na ziemi, gesty, miny i okrzyki są wiernie skopiowane, pełne autentycznych namiętności. — Ale — oto po raz pierwszy *Krakowiacy i Górale* ukazują się na scenie; oto słyszymy dźwięki stylowej, osiemnastowiecznej, jakby mozartowskiej muzyki, a przecież posiadającej już ludowe, taneczne akcenty; oto roztacza się przed naszymi oczyma panneau Daszewskiego, wyobrażające wieś Mogiłę pod Krakowem, malowane na wzór dawnej dekoracji na płótnie zamykającym scenę, wystylizowane, o wyraźnych konturach — jakby dawne ryciny, ale bez ich pełnego zbędnych szczegółów naturalizmu, oto wreszcie oglądamy kostiumy wzorowane na historycznych strojach ludowych, ale tak bogate kolorystycznie i przekształcone, że zanim się do nich przyzwyczaimy, robią wrażenie egzotycznych strojów wschodnich. — Wszystko to sprawia, że owe obrazy sceniczne, wierne i rzeczywiste, są zarazem jakby nie z tego świata, choć go ani na chwilę nie opuściły. Tę dwoistość — prawdy życia codziennego i poetyckiego konwencjonalizmu sztuki, oglądamy również w grze aktorskiej [...] Łódzkie przedstawienie *Krakowiaków* daje nam nowy rodzaj sztuki: realistyczną i poetycką zarazem alegorię o wydźwięku społecznym...

Z. Kałużyński. Odrodzenie, 1947, nr 1, s. 10

* * *

...W każdej sztuce okolicznościowej jest kawał historii. Trzeba go tylko wydobyć i pokazać. Tak zrobił Schiller i otrzymaliśmy najpiękniejsze widowisko od czasu wyzwolenia. Nie znaczy to, abym zgadzał się bez zastarzeżeń na wszystko... Dopisane prologi, jak wydają mi się, zbytnio śrubują znaczenie *Krakowiaków*. Ta narodowa opera ma określone granice swojej politycznej zawartości, nie można ich za nadto przekraczać. Natomiast świetnym i celowym pomysłem było włączenie do tekstu „Uniwersału Połanieckiego" i aktualizacja kupletów. Przedstawienie stało się triumfem nie tylko samego Schillera. Kostiumy pomyślane zostały jako barwne elementy baletu. Mieliśmy możność rzadkiej satysfakcji z oglądania kompozycji, w której ruch i kolor współgrały z sobą. I jakie kolory! Podziwiam Daszewskiego, który odnalazł jakiś złoty podział pomiędzy dekoracyjnością i stylowością kostiumów. I nie wiem, czy Hryniewickiej czy Schillerowi przypisać rozwiązanie zbiorowych scen tanecznych, zdumiewające laika umiejętnością pomieszczenia na maleńkiej scenie kilkudziesięciu osób w pełni ruchu. I że się nie pozabijali, to był „cud mniemany"...

J. Kott. Kuźnica, 1946, nr 50, s. 9

* * *

...należy podkreślić decydującą rolę pracy inscenizatora widowiska, Leona Schillera. Owo nieznane niemal u nas dotychczas zrytmizowanie poszczególnych fragmentów i całości, wynikające z oparcia ruchu scenicznego na analizie motywów muzycznych, subtelne operowanie nastrojem, niezwykła plastyka scen zbiorowych, harmonizowanie czarujących, zmiennych obrazów ze światłem, melodią, barwą i wreszcie samo literackie przygotowanie tekstu, ukazujące tak wyraźnie właściwy sens utworu — to wszystko (w takim połączeniu i takiej intensywności artystycznego wyrazu) może być dokonane przez jednego tylko w dzisiejszej Polsce artystę sceny...

E. Csato. Dziennik Łódzki, 1946, nr 341, s. 4

Władysław Daszewski: Projekt kostiumu Starej Baby

Władysław Daszewski: Projekt kostiumu Bartłomieja

* * *

...Wystawienie „śpiewogry" jest wielkim sukcesem artystycznym dyrektora Leona Schillera, zespołu i Teatru Wojska Polskiego. Jest to widowisko, jakiego nie widzieliśmy nawet w przedwojennym okresie najlepszej koniunktury artystycznej. Reżyser nie odbiegając od pierwowzoru, położył główny nacisk na elementy malarskie i barwność widowiska, przez wyzyskanie efektów baletowo-muzycznych, dopiero na ich tle ustawiając poszczególne „personae dramatis", wskutek czego

akcja nabrała właściwego wyrazu. Mimo dość trudnych warunków technicznych dzięki pomysłowej reżyserii i koncepcji dekoracyjnej, operowanie tłumem dało się szczęśliwie rozwiązać, wydobywając w scenach zbiorowych pełnię i naturalizm ruchu, oraz kładąc silne akcenty na pierwiastki humoru ludowego, w którego bogactwo obfituje sztuka...

J. Sokolicz-Wroczyński. Głos Robotniczy, 1946, nr 336, s. 5

* * *

...Dobrze się stało, że komedio-operę Wojciecha Bogusławskiego *Krakowiacy i górale*, którą w nowoczesnej i celnej inscenizacji Leona Schillera poznała już Łódź, zobaczyły Katowice i wiele miast Czechosłowacji, ujrzano wreszcie tam, gdzie w r. 1947 po raz pierwszy odniosła zdecydowany triumf. Kto w dniu Święta Ludowego wraz z kilkudziesięciotysiącznymi tłumami chłopów oklaskiwał na trybunach warszawskiej „Legii" to porywające widowisko, musiał uświadomić sobie, że jest to w najlepszym znaczeniu przedstawienie dla mas... Na wolnym powietrzu nie utracił spektakl swych wartości widowiskowych...

Z. Kwieciński. *Krakowiacy i Górale w plenerze.* Odra, 1948, nr 23, s. 3

* * *

...Trudno mi opisać moje wrażenia z pięknej sztuki *Krakowiacy i górale*, tę sztukę każdy obywatel musi obejrzeć. Ciekawa treść, przepiękne tańce i muzyka, koncertowa gra artysów i wspaniałe dekoracje. Jestem skromnym robotnikiem, ale wolę sobie kieliszka wódki odmówić, a na to widowisko popatrzeć jeszcze parokrotnie.

Wydaje mi się, że jak Polska długa i szeroka żaden teatr nie dokona tego, co zrobił Teatr Wojska Polskiego w Łodzi.

Powinniśmy być wdzięczni dyrekcji, reżyserom, artystom i wszystkim, którzy przyczynili się do wystawienia *Krakowiaków i górali*.

Chciałbym, żeby jak najwięcej robotników tę sztukę zobaczyło, żeby wśród robotników było wielu zwolenników teatru.

Andrzej Kołodziejczyk. Głos Robotniczy, r. 1946, nr 341, s. 4, dz. Czytelnicy piszą

„Krakowiacy i górale" w Państwowym Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi w r. 1946
Inscenizacja LEONA SCHILLERA

Dekoracje i kostiumy
wykonano w Centralnych Warsztatach Teatrów Łódzkich

Kierownik techniczny — Tadeusz Mierzejewski

Kierownik pracowni:

stolarskiej — Aleksander Krowiranda

malarskiej — Stefan Polanowski

modelatorskiej — Edward Wawrzyniak

tapicerskiej — Henryk Leśniak

krawieckiej męskiej — Zygmunt Ciesielski

krawieckiej damskiej — Leokadia Styczyńska

perukarni męskiej — Eugeniusz Kardini

perukarni damskiej — Helena Podgórska

szewskiej — Józef Wróżyński

Główny oświetleniowiec — Henryk Głowacki

Brygadier sceny — Zygmunt Zdziechowski

Cena zł 3.—

Druk RSW „Prasa" Zwirki 17. Zam. 1616. N. 10.000. V. 55 r. D-6-10320

KT 14