

# Lidia Ignaczak

---

## O wyborach repertuarowych Leona Schillera

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 47, 189-205

---

1991/1992

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

LIDIA IGNACZAK

## O WYBORACH REPERTUAROWYCH LEONA SCHILLERA

### 1. WSTĘP

Większość prób opisania teatralnej inscenizacji sprowadza się do skrupulatnego komentowania zjawisk historycznoliterackich, czasem uzupełnianego kilkoma uwagami o scenografię czy choreografię lub enigmatyczną wzmianką o muzyce. Zupełnie pomija się możliwość interpretowania spektaklu na podstawie notacji nutowej, będącej graficznym zapisem muzyki, pozwalającej na utrwalenie z matematyczną dokładnością czasowego przebiegu widowiska, a tym samym chroniącej efemeryczną sztukę teatru przed przemijaniem.

Niezwykłe możliwości i różnorodność sposobów wzajemnego korelowania słowa i muzyki najpełniej ujawniły się w reżyserkiej pracy Leona Schillera. Uznawał on budowanie spektaklu na planie treści za równie ważne jak budowanie na planie muzycznym, co znajdowało wyraz w „palimpsestowych” interpretacjach przygotowywanych do wystawienia utworów. Schiller próbował przybliżyć aktorom tekst literacki przez wskazanie powinowactw zasad formujących zarówno materię poetycką, jak i muzyczną (kontaminacja terminologii historycznoliterackiej i teoretycznomuzycznej). Utwór literacki traktował jak kompozycję fortepianową, którą należało zinstrumentować i wykonać z jej kolorytem i wewnętrzną architektoniką. Oba teksty, słowny i muzyczny, stanowiły kanwę widowiska, dostarczały tematu dla „polifonii ruchu, światła i dźwięku”<sup>1</sup>, były materiałem, który

należało przetworzyć dla efektu scenicznego. Dlatego zalecał bezlitosne odrzucanie wszystkiego, co zbyt cenne, radził, by w razie konieczności uzupełnić tekst, by „przebrać w formę epoki, uwspółcześnić rytm i dynamikę akcji, a najważniejsze — usunąć ślady wszelkiego historycyzmu, archeologizacji w dialogu, terenie akcji, kostiumach. Wszystko przybliżyć!”<sup>2</sup>.

W każdej niemal sztuce dokonywał Schiller jakichś zmian przetwarzając, dopisując, skreślając, zestawiając, zgodnie ze starą, sprawdzoną zasadą *commedii dell'arte*, której *concertare* podsuwał tylko zarys intrygi wypełnionej improwizacjami aktorów.

„I Karol (Szymanowski — przyp. L. I.) i ja żywiliśmy szczególnie sentyment dla *commedii dell'arte*, nie tej po tysiąc razy w różnych baletach i pantomimach podrabianej, lecz tej, z powodu której szaleli Carlo Gozzi i E. T. A. Hoffmann. W tym czasie mówiliśmy dużo o „Księżniczce Brambilli” i cóż to za temat do mistycznej opery-buffo — bezdeń poezji i boski chaos sprzeczności i nieprawdopodobieństw”<sup>3</sup>.

Zachwyty swobodą i rozmachem kameralnych, wędrownych teatrów, a przede wszystkim operowanie stałym zestawem scenicznych gier tworzących schemat fabularny, decydujący o bliskości, porozumieniu między aktorami i publicznością, sprawia, że Schiller nieustannie będzie przywoływał *commedię dell'arte* jako przykład inscenizacyjnej mądrości.

## 2. SCHILLEROWSKA STYLISTYKA SCENY

Poszukując własnej stylistyki scenicznej, konfrontował Schiller swoje pomysły nie tylko z konwencją świata *Colombiny* i *Arlekina*. Sięgał głęboko w historię odkrywając w jej nurcie tajemnicę magii widowiskowej, w której stapały się taniec i śpiew, barwa i kształt. Szczególnie uważnie przypatrywał się konwencjom, które potrafiły uniwersalizować przedstawiane problemy, stawały się źródłem alegorii znikomości świata i ludzi: teatrowi greckiemu, będącemu wzorem święta państwowego, gdzie opowiadało się historie świetnie widzom znane a wyczekiwane ze względu na nowy sposób przedstawienia nieuchronności ludz-

kiego losu; scenie w chińskiej herbaciarni, gdzie czar tańca łączył się ze słowem i muzyką, gdzie konwencjonalność stroju współgrała z kanonem gestu, a biel była tylko odcieniem tego samego smutku co czerni; rytualnemu teatrowi japońskiemu skrywającemu twarz aktora za maską i widowiskom elżbietańskim odrzucającym ten rekwizyt dla ukazania psychologicznych uwarunkowań rozgrywających się na scenie zdarzeń.

W ten sposób penetrował Schiller kolejne epoki poznając dokładnie historię narodów, specyfikę ich sztuki, kultury i obyczajów, wszystko po to, by lepiej zrozumieć relacje zachodzące między realiami historycznymi i sposobami teatralnych oddziaływań na publiczność. Ufał mądrości gromadzonych faktów, wiedzy o tym co przeminęło, a miało wartość dla przodków; wielokrotnie podkreślał, że „samym talentem nie można napisać fugi czterogłosowej nie znając prawideł tej formy kontrapunktycznej, samym talentem nie można namalować fresku, nie wiedząc, jakimi farbami to czynić trzeba”<sup>4</sup>.

Z mnogości chwytów teatralnych — twierdził — wykorzystywanych w przeszłości reżyser winien wybrać te, które wydają mu się najwłaściwsze, by połączyć je z elementami nowymi, pozwalającymi zrozumieć czas, w którym się żyje i działa, dlatego „nie wolno wrzyszczać ramionami na widok wróżb murzyńskich, malarstwa chińskiego, podhalańskiego malarstwa na szkle, kompozycji Rousseau, Matisse’a lub Picassa”<sup>5</sup>. Schiller doceniał wartość i smak transformacji czyniącej z teatru to świątynię, to budę jarmarcznych linoskoków, to znów przybytek kontemplacji; „od stworzenia świata (...) teatr pouczał i bawił, łowił sumienia zbrodniarzy na wędkę i najcięższym grzechom z uśmiechem przebaczał”<sup>6</sup>.

Na wzór *commedii dell’arte*, teatrów Dalekiego Wschodu, angielskiej sceny elżbietańskiej szukał Schiller zasady, pozwalającej na stworzenie polskiego teatru XX wieku, który przeciwstawiałby się przemijaniu powtarzalnością scenicznych chwytów. Trwałość i teatralną dyscyplinę znajdował w muzycznej organizacji dźwięków. Tylko bowiem muzyk, spośród artystów teatru, operuje materiałem i wartościami stałymi, w których poszczególne elementy spektaklu i stosunki między nimi pozostają nienaruszalne. Muzyka — według niego — była czynnikiem po-

rządającym spektakl, eliminowała przypadkowość czyniąc rytm osnową każdego widowiska.

Z potrzeby teatralnego rygoru, jak najsilniej integrującego różnorodność tworzyw wykorzystywanych w budowaniu scenicznej rzeczywistości, wypływała konieczność dookreślenia ambicji aktorskich i reżyserskich, a więc i konieczność starannego, szczegółowego doboru repertuaru. „Repertuar to nie zbiór drukowanych lub w maszynopisie utrwalonych dzieł starszej i najnowszej literatury, to nie skorowidz nazwisk autorów i tytułów ich arcydzieł przepisanych z byle jakiego podręcznika historii literatury”<sup>7</sup>.

Każdego roku Schiller starał się ułożyć taki plan repertuarowy, który byłby „ucieleśnieniem umiłowanych i odważnych marzeń”<sup>8</sup>. Widać w tym ufność ucznia długo terminującego u szekspirowskiego Prospera, pewnego swej mocy kreatywnej:

„...sprowadzę niebiańską muzykę —  
Co czynię teraz — aby tym ulotnym  
Czarem na zmysły ich wpłynąć, jak zechcę”<sup>9</sup>.

Silna więź ze światem muzyki znajdowała w życiu Schillera różnorodne formy wyrazu. Wystarczy prześledzić najbardziej wyrazistą, choć przesłoniętą osiągnięciami reżyserskimi, drogę jego scenicznej pracy aranżera i wykonawcy piosenek, by stwierdzić, że pozornie błahe wydarzenia, przypadkowo napotykanne teksty słowno-muzyczne, kontakty z poetami i kompozytorami, decydowały o konsekwencji i jednorodności artystycznych wyborów, prowadzących do stworzenia specyficznej schillerowskiej estetyki teatralnej.

Jako wykonawca piosenek kabaretowych Schiller pojawił się „pierwszy raz (...) na estradzie Michalikowej w mundurze gimnazysty”<sup>10</sup>. Odtąd jego osoba będzie wielokrotnie przewijać się we wspomnieniach bywalców krakowskiego kabaretu. Oto zielonobalonikowy obraz utrwalony przez A. Grzymałę-Siedleckiego:

„W oparach wódy i zbiorowego zachwyty widzę dziś jeszcze snujące się postacie dwu młodzianków: jeden blondas o panińskiej cerze, drugi szatyn o ciężkich zadumanych oczach, obaj strasznie dojrzałe robiący miny i obaj wniebowzięci, że już mogą uczestniczyć w podobnych szaleństwach: to Ludwik Hieronim Morstin i Leon Schiller”<sup>11</sup>.

Na cztery lata rozstał się Schiller z publicznością Krakowa, podjął bowiem studia w konserwatorium paryskim. Jednak i w stolicy Francji odwiedzał mieszczącą się w lokalu Polskiego Uniwersytetu Ludowego (Passage Rauche, 3) Oberżę Pieśniarską<sup>12</sup>, by śpiewać piosenki z repertuaru francuskich kabaretów (często we własnym tłumaczeniu) bądź akompaniować innym wykonawcom. Z tamtych czasów zachowała się wykonana przez Adama Waserenga karykatura Schillera z takim komentarzem:

„jedni twierdzą, że w tym pięknym ciele obrała sobie siedlisko dusza Nerona, inni, że Petroniusza. Jedno jest tylko pewne, że ten człowiek nie zawahałby się (...), gdyby to było w jego mocy, zesłać na ziemię najstraszliwszy, najbardziej niszczący huragan byle móc zaśpiewać w swej izdebce „wiatr za szybami śmieje się”. (...) Ostrzega się też publiczność, aby pilnie baczyła, czy podczas orfeuszowego jego pienia nie wałą się ściany i w zawrotnym tańcu nie wirują krzeselka”<sup>13</sup>.

Przygoda z piosenką trwała nadal po powrocie Schillera do kraju dzięki temu, że zaangażował go do warszawskiego Momusa A. Szyfman. Fakt ten został zarejestrowany w jednym z numerów „Kurier Warszawskiego” z 1909 r., który głosił, że wystąpił „paryski piosenkarz Schiller, otulony cały w melancholię cygańską paryskich Chat Noir i Boîtes à Furey. Nawet jego fizjonomia i jego ruchy, oczy, gest mają piętno tego makabryzmu, który włóczy swoje cienie grobowe po kabaretach francuskich. Ale ten jego styl jest przedziwnie jednolity i w tej jednolitości tkwi ogromna siła wyrazu. Róże jego są czarne, uśmiechy jak krakania puszczyka, pijacka piosenka jak hymn pogrzebowy”<sup>14</sup>.

Do pieśniarstwa powrócił Schiller jeszcze dwukrotnie: w 1939 r., gdy występował w kawiarence Prudential, i w 1946 r., tym razem jako akompaniator towarzyszący Jadwidze Gosławskiej, która prezentowała łódzkiej publiczności piosenki Bérangera i Schillera<sup>15</sup>.

Występy estradowe, znajomość kabaretów krakowskich, warszawskich i paryskich umożliwiły Schillerowi zgromadzenie bogatego materiału melodycznego, który niejednokrotnie miał mu służyć w konstruowaniu spektakli-składanek.

Trudno dzisiaj odtworzyć pełen program kabaretów początku XX wieku. O charakterze przedstawionego tam repertuaru mówią

wiele wspomnienia, takie jak choćby to A. Szyfmana, który zafascynowany atmosferą wieczorów w Jamie Michalikowej pisał:

„Oprócz aktualnych satyrycznych piosenek ilustrowanych wybornymi karykaturami śpiewano montmartryjskie chansons tristes poza programem, a kiedy już błądny świt wkraść się przez okna cukierenki (...) odzywały się ciche, ni to szpinetowe, ni to kurantowe tony piosenek staropolskich. Teofil Trzeciński (...) divetta, diseuse'a Jamy Michalikowej nucił nam akompaniując sielanki Karpińskiego *Dorydę*, *Justynę*, *Pieśń pasterską do Zosi* (muzyka J. Elsnera). (...) Witold Noskowski intonował *Pieśń kurdyszową*, poloneza *A kiedyśmy tu przybyli*, *Pieśń o miodzie*, toastowy śpiew *Stawaj waszmość za kolejną*, dawne piosenki żołnierskie i mało znane ludowe”<sup>16</sup>.

Opis ten wskazuje na dwa ważne źródła motywiki pieśniarskiej. Pierwsze — kabarety paryskie, gdzie Schiller miał możliwość podziwiać kunszt Yvette Gullbert, mógł usłyszeć melodie Delmeta, Legaya, Montoya czy Debussy'ego, często bywającego w Divan Japonaise. (Do programów estrad paryskich dołączyć należy nie wymienione przez Szyfmana a na pewno wykonywane w Zielonym Baloniku piosenki monachijskiego zespołu Jedenastu Katów). Drugim ważnym źródłem motywiki muzycznej dla Schillera były kolędowe występy Teofila Trzecińskiego, którego stylowe wykonania staropolskich kantyczek podsunęły Schillerowi pomysł ułożenia z tych tekstów pastorałkowego widowiska.

Obok piosenek o proveniencji kabaretowej wymienić trzeba materiały pochodzące z przestudiowanych przez Schillera kancjonałów klasztornych XVI i XVII wieku oraz anonimowe melodie ludowe — o surowym archaicznym brzmieniu mającym swe źródło w prostocie pentatoniki i skal średniowiecznych, o jednogłosowym przebiegu melodycznym tworzącym najczęściej motywy ośmiotaktowe — zaczerpnięte z *Pieśni ludu galicyjskiego* Wacława z Olecka i z zapisów Oskara Kolberga, książek znajdujących się w domowej bibliotece.

## 3. TEATRALNY „FOTOPLASTIKON”

Składanka utworów poetycko-muzycznych stała się formą typową dla schillerowskiego stylu scenicznego. Łączone tematycznie teksty zestawiał reżyser w afabularny cykl prezentując obok siebie zwyczaje z różnych epok, obrzędy religijne, obrazki typowe dla jakiegoś środowiska, a wszystko wywołane z przeszłości za sprawą dziadowskich ballad, piosenek mieszczańskich czy myśliwskich. W rozmaitych widowiskowych układach powracały te same słowa, te same motywy muzyczne tworząc spektakle, takie jak *Pastorałka*, *Bandurka*, *Pochwała weselości*, *Dawne czasy w piosence i zwyczajach*, *Kulig*, *Gody weselne*, wreszcie, jako ostatni, kalejdoskopowy przegląd dawnych melodii — *Kram z piosenkami*.

Każda piosenka w takim widowisku stanowiła całość samą w sobie a równocześnie była elementem współtworzącym. Linear-ny montaż materiału słowno-muzycznego nasuwa skojarzenie ze sposobem budowania filmowych obrazów przez Siergieja Eisensteina, którego kino Schiller niezwykle cenił, ponieważ dzięki niemu nauczył się operowania „ujęciami”.

Wśród pieśniarskich miniatur, tworzących schillerowskie spektakle pojawiały się obok anonimowych melodii również kuplety z operetek J. Offenbacha, wodewili i komediooper: J. Elsnera, K. Kurpińskiego, J. Stefaniego, A. Sonnenfelda. Widowiska w rodzaju singspielu, wielokrotnie adaptowane przez Schillera w całości, były nieodłącznym elementem zabawy teatralnej oferując bogactwo technik melicznych: łączenie partii mówionych z ariettami, duetami, chórami, urozmaiceniami recitativo secco i accompagnato. Zdecydowanie w relacji słowo—muzyka w spektaklach tego typu dochodziło do przesunięcia z płaszczyzny intelektu na płaszczyznę wrażeń, liczyło się bowiem zmysłowe piękno dźwięku, melodyjność i prostota będąca wyrazem protestu przeciwko dominacji śpiewu wirtuozowskiego opery XVII wieku, gdzie każda aria stawała się pretekstem dla wykonania zgrabnych fioritur czy appoggiatur.

Schiller cenił bowiem konwencję operową, uznając, że jest to jeszcze jedna forma scenicznego dramatu dopowiadająca to,



czego tradycyjny dramat nie może czy nie chce powiedzieć. Mimo że nazywał ją „kwiatem tuberozy”, nie włączył tego gatunku na stałe do swych prac reżyserskich. Wyjątkiem była adaptacja *Hrabiny St. Moniuszki* w 1951 r. i opracowanie libretta partytury *Halki*<sup>7</sup> tegoż kompozytora (Schiller uczestniczył także w jej filmowej realizacji). Rezygnacja z inscenizowania oper była wynikiem wyboru określonego typu teatru i konsekwentnej realizacji widowisk jednorodnych, nie dających aktorom możliwości indywidualnych popisów, efekt końcowy miał być wynikiem pracy zespołowej, co tak bardzo cenił Schiller w *commedii dell'arte*.

Niewątpliwie ulubioną formą konstrukcyjną schillerowskich widowisk muzycznych była zawsze meliczna miniatura poetycka. Do niej powracał z uporem aranżując stare zapomniane motywy muzyczne, odświeżając dla sceny XVIII- i XIX-wieczne wodewile, singspiele, operetki, traktując je „jak zbieracz i znawca starożytności, gdy na strychu dworku polskiego znajdzie jaki pejzażyk z tradycyjnym sztafażem, malowany à la gouache, techniką wzruszająco-dyletancką, oprawny w niegdyś złote, a dziś spłowiałe nie do umycia ramki i szkło gęstą warstwą kurzu pokryte, podobnie jak ten szperacz nasamprzód całą monturę domniemanego klejnociku możliwie starannie oczyści, potem zdejmując ją i sam obrazek badać pocznie docierając do jego istotnego piękna poprzez zacieki wilgoci, grypszpanowe plamy pleśni i napstrzenia pajęczków, wreszcie i odwrotem malowidła się zaciekawia, ile że często podklejano takie niewinne pamiątki jakimś urywkiem z *Silva rerum*, strzępem odezwy albo gazety, słowem jakimś przyczynkiem przydatnym do poznania twórcy”<sup>18</sup>.

Nieoczekiwanie, wśród tych spektakli pełnych sentymentalnych i patriotycznych akcentów, narodowej refleksyjności, pojawił się w repertuarze Schillera utwór drapieżny, nowoczesny, świadczący o wrażliwości reżysera na eksperymenty współczesnego teatru europejskiego. W 1929 r. zaprezentował on publiczności persyflażową *Operę za trzy grosze*, która w zamierzeniu Brechta była wielopiętrową antymieszczaną parodią. Brecht — muzykalny choć nie mający muzycznego wykształcenia niemiecki dramaturg i reżyser — zabiegał o dobór oprawy muzycznej równie przekornej jak jego tekst, pragnął, aby nawiązywała

ona do osiągnięć polifonicznej kameralistyki Hindemitha i do melorytmicznych pomysłów Strawińskiego. Powstały, w wyniku współpracy Brechta z kompozytorem Kurtem Weillem, songspiel był inkrustowany luźno powiązanymi z tekstem balladami i pieśniami pulsującymi synkopowanym rytmem jazzu, tanecznością foxtrota, shimmy i tanga, w oryginalnej orkiestracji: dwa saksofony, puzon, banjo, harmonijka ustna, fortepian, fisharmonia, kotły.

Składankowa *Opera za trzy grosze* jest wyrazistym zamknięciem pewnej kategorii widowisk Schillera, których wyróżnikiem jest sekwencyjny układ miniatur słowno-muzycznych podporządkowany określone mu metrum muzycznemu. W nurcie tym swobodnie splatają się motywy folklorystyczne z żywiołem satyrycznym, elementy kultury salonowej z akcentami patriotycznymi, a wszystko nasycone ludycznością, zabawą. Bez względu na proporcje między poszczególnymi elementami widowiskowymi charakterystyczna dla tego nurtu karnawałowego jest równowaga między tworzywem słownym i muzycznym.

Osobne miejsce w tej grupie spektakli zajmują trzy adaptacje: *Pudło z zabawkami* Claude'a Debussy'ego, *Mandragora* i *Harnasie* Karola Szymanowskiego, wyodrębnione przeze mnie ze względu na specyfikę scenicznej realizacji eliminującej słowo jako środek ekspresji. Pierwszym z nich rozpoczął Schiller samodzielne próby reżyserii teatralnej. Balet ten jest ważny ze względu na to, że w warstwie melodycznej ilustruje dokonujące się zmiany w systemie muzycznym XX wieku i pokazuje nowe środki harmoniczne równie wyraziste scenicznie, jak te utrwalone w systemie temperowanym. Jest to kolejne potwierdzenie teatralnego instynktu Schillera, którego wybór tym razem uderzał w przyzwyczajenia słuchowe publiczności wychowanej na melodyce muzyki XVIII—XIX wieku. Pokazał bowiem jedną z dróg odnowy kolorystyki dźwiękowej nawiązującej do renesansowej tradycji Rameau i Couperine'a, sięgającej po materiał skal całotonowych, które pozwalały na budowanie aluzyjnego, impresyjnie iryzującego świata, w którym zacierają się opozycyjne zależności dysonansów i konsonansów a powstają płynne przebiegi melodyczne (charakterystyczne są wskazówki wykonawcze samego Debussy'ego: jak tęczowa mgła, podobnie do fletu, melan-

choliwnie i z oddali, w mgle delikatnych brzmień, stopniowo wyłaniając się z mgły, powiewnie, trwożliwie).

Nietypowa to pozycja w repertuarze Schillera, który lubił konstrukcje wyraziste muzycznie, ale odpowiadające gustom muzykalnej części publiczności uznającej, że z muzyką Debussy'ego przeniknął do Polski świeży powiew. „Mam wrażenie, że ten człowiek wytwornym a stanowczym gestem otworzył nagle okna dusznej, gorącej sali koncertowej na jakieś czarowne ogrody, nieskończone widnokreśli gór, mórz i nieba”<sup>19</sup>.

Taką opinię o francuskim kompozytorze wydał Karol Szymanowski, jedyny obok Debussy'ego kompozytor, którego balety zostały opracowane scenicznie przez Schillera. *Mandragora* była pantomimicznym dopełnieniem III aktu *Mieszczanina szlachcicem* Moliera i pisząc doń muzykę Szymanowski starał się dostosować do melorecytacyjnej stylistyki J. B. Lully'ego, którego kompozycja orkiestralna dawać miała charakterystykę typów scenicznych bohaterów. Szymanowski podjął ten delikatny, arystokratyczny i kantylenowy sposób pracy motywicznej zaskakując widzów muzycznymi rozwiązaniami. „Publiczność i krytyka nie chciała wierzyć — wspominał Schiller — że to małe arcydzieło wyszło spod pióra Szymanowskiego, taki hołd w nim złożył on melodii, takim tryskało humorem, tyle w nim było prostoty i sentymentalizmu. Walce na motywach pozytywnych osnute, piosenki jakby z oper Belliniego”<sup>20</sup>.

Kończąc orkiestrację partytury *Harnasiów* (1930 r.) Szymanowski ponownie zwrócił się do Schillera proponując mu wystawienie tego baletu. „Współdział L. Schillera jako reżysera i G. Fitelberga w tym celu specjalnie zaproszonego, jest dla moich „Harnasiów” taką gwarancją, jakiej nadaremnie bym szukał wśród reżyserów i kapelmistrzów Opery warszawskiej — napisał<sup>21</sup>. Na wspólną premierę mieli czekać jeszcze sześć lat i odbyła się ona nie we Lwowie, jak pierwotnie planowano, a w Paryżu.

„Wprawdzie przeciętny słuchacz może być z początku nieco zdezorientowany ostrymi dysonansami, którymi obficie przepojona jest muzyką pierwszej odsłony „Harnasi”. Stopniowo jednak ucho asymiluje te śmiałe harmonie poddając się czarowi jaki płynnie bezpośrednio z muzyki Szymanowskiego”<sup>22</sup> — dzielił się

swymi wrażeniami z premiery korespondent „Exelsiora” Emilé Vuillermoz.

*Harnasie* były kompozycyjną próbą przekonania słuchaczy o oryginalności i spójności systemu melodycznego Podhala. W bogatej w stylizacje góralskie muzyce Szymanowskiego jest to jedyny przypadek, kiedy uciekał się on do cytatu muzycznego in crudo. Przygotowanie paryskiego spektaklu to pedantyczna wspólna praca Szymanowskiego i Schillera nad partyturą *Harnasiów*, praca, w wyniku której — jak napisze później Schiller — „ustaliliśmy (...) wreszcie najdokładniejszy scenariusz baletu zastanawiając się nad każdym niemal taktem, komponując schemat ruchu scenicznego dla każdego większego okresu muzycznego, dbając o to, aby wyraz gestyczny nie kłócił się z treścią uczuciową muzyki i aby dynamika tańców miała swój odpowiednik w instrumentacji”<sup>23</sup>.

Debussy i Szymanowski — dwa najbardziej reprezentatywne przykłady wykorzystania muzyki XX wieku w teatrze Schillera a jednocześnie dwa nazwiska wytyczające najbardziej charakterystyczne linie rozwoju polskiej kompozycji tego czasu. Wpływy impresjonizmu i narodowych motywów folklorystycznych odnajdziemy u wszystkich współpracujących przed i po wojnie z Schillerem kompozytorów: Jana Maklakiewicza, Ludomira Rogowskiego, Romana Palestra, Zbigniewa Turskiego czy u Tomasza Kiesewettera.

W schillerowskim teatrze istniały dwa sposoby kształtowania materii dźwiękowej dla zbudowania oprawy muzycznej widowiska. Niejednokrotnie reżyser polecał stworzenie ilustracji jakiemuś kompozytorowi zawierając jego smakowi, oryginalnym pomysłem harmonicznym, czasem jednak czynił inaczej — zestawiał przywoływane z różnych epok, najczęściej znane, motywy muzyczne ujednolicając ich charakter nowoczesną aranżacją. Przykładem wykorzystania powyższych metod są dwie odmienne ilustracje muzyczne do *Burzy* W. Shakespeare’a.

W 1938 r. muzykę do tej sztuki napisał Antoni Malawski. Łatwo uchwytnie założenia konstrukcyjno-architektoniczne: melodia, rytm, harmonika, kolorystyka dawały taki rysunek, że każda z postaci obdarzona została motywem przewodnim. Natomiast *Burza* z 1947 r. wykorzystywała motywy muzyczne

„virginalistów” z epoki elżbietańskiej i tematy starowłoskie orkiestralnie opracowane przez Wł. Raczkowskiego, T. Kiesewettera, K. Wiłkomirskiego.

W pierwszym przypadku muzyka pełniła rolę ilustracyjną przenosząc utwór Shakespeare’a z przeszłości w teraźniejszość. W drugim mamy do czynienia ze swoistą muzyczną rekonstrukcją klimatu Anglii epoki elżbietańskiej, co przenosi widza w miniony czas.

Dokonany tu przegląd form muzycznych charakterystycznych dla teatru Schillera, od piosenek po muzykę ilustracyjną, wskazuje na dwie zależności mogące zaistnieć między słowem i muzyką. Piosenka byłaby przykładem wiązania muzyki „ze słowami” (avec les paroles), natomiast dramat literacki ilustrowany muzyką — tworzenia muzyki „do słów” (sur les paroles — określenia André Gretry’ego).

Przedstawione warianty układów słowno-muzycznych występowały wymiennie nie tylko w widowiskach ukazanego wcześniej nurtu karnawałowego, ale również w innej, mocno zarysowanej linii repertuaru monumentalnego, wyłaniającej się także z zielonobalonikowej przeszłości. Tym razem szopka krakowska ze swymi modelowanymi przez Szczepkowskiego i Brudzewskiego lalczkami dostarczyła pomysłu na budowanie podniosłych, patetycznych narodowych inscenizacji. Schiller sięgnął do średnio-wiecznych tradycji liturgii chrześcijańskiej i tworzył przestrzenne, architektonicznie rytmizowane zgodnie z zasadą jasełkowego tryptyku misteria współczesne. Traktował tę formę sceniczną jako najlepszy sposób wydobycia muzyczności dramatów Mickiewicza i Wyspiańskiego (wykorzystywał ten schemat adaptując dramaty Micińskiego, Shakespeare’a, de Rojas).

Komentując utwory Mickiewicza i Wyspiańskiego wielokrotnie próbował wykazać przyległość istniejącą między warstwą sensów i płaszczyzną muzyki. *Dziady* — według niego — były poematem, który „cały wyrósł z ducha muzyki”<sup>24</sup>, w realizacji *Warszawianki* Wyspiańskiego „obowiązuje rytmizacja i polifonizacja wedle zasad muzyki”<sup>25</sup>, w *Weselu* ujawniał Schiller strukturę, która „pomimo całego bogactwa motywów raczej wychodzi z dawnych symetrycznych, piosenkowo-tanecznych form muzycznych niż z melopei o długim, niemiarywym, rytmicznym oddechu”<sup>26</sup>. Po-

dziwił Schiller *Legendę* Wyspiańskiego skomponowaną „za przykładem Wagnera Ton-Wort-Drama”<sup>27</sup>, *Noc listopadową* z jej antraktami symfonicznymi<sup>28</sup> i *Akropolis* „polskie oratorium wielkanocne”<sup>29</sup>.

Tych kilka uwag dowodzi interpretacyjnej konsekwencji, polegającej na wyszukiwaniu elementów poddających się muzycznemu rytmizowaniu, segmentującemu luźno ze sobą powiązane obrazy literackie. W przypadku inscenizacji dramatu romantycznego i młodopolskiego oprawę muzyczną stanowił montażowy układ kompozycyjnych motywów. O niejednorodnym stylistycznie charakterze dobieranych motywów świadczy przykład *Dziadów*. Znalazły się tam linearnie rozwijające się tematy religijne zaczerpnięte ze *Stabat Mater* G. B. Pergolesiego, łączone ze swobodną polifonią psalmów Mikołaja Gomółki, sparafrazowane przez Schillera tematy z W. A. Mozarta, „który na pewno należał do repertuaru Maryli”<sup>30</sup>, fragmenty utworów L. van Beethovena i F. Chopina, którzy „bliscy byli czasowi poety”<sup>31</sup>. Ponadto włączone zostały motywy przewodnie z *Wolnego strzelca* C. M. Webera, melodia *Dudarza* I. Paderewskiego, *Warszawianki* K. Kurpińskiego, *Poloneza d-moll* K. Ogińskiego, wreszcie część obrzędową dopełniono fragmentami kantaty Moniuszki *Widma* dziwacznie splecionymi z przetworzonymi haydnowskimi tematami<sup>32</sup>.

#### 4. MIĘDZY SZOPKĄ A WIELKIM DRAMATEM

Ogniwem pośrednim między szopką kabaretową a wielkim dramatem narodowym były staropolskie widowiska misteryjne, świetna szkoła krystalizowania stylistyki teatru obrzędowego wyzyskana przez Schillera przy adaptowaniu utworów Mickiewicza i Wyspiańskiego. Należy wymienić tutaj bożonarodzeniową *Szopkę staropolską*, do której osiemdziesiąt tak zwanych „numerów” muzycznych skomponował sam reżyser wykorzystując tematy muzyczne z chorałów z 1635 r. (współpracował wówczas instrumentacyjnie z organistą Bronisławem Rutkowskim) oraz misterium *Wielkanoc*, którego część środkową stanowi pauliński tekst Mikołaja z Wilkowiecka, natomiast cz. I-pasyjną

i cz. III-ludową dopisał Schiller chcąc pokazać całość trójdzielnego cyklu obrzędów wielkanocnych.

Zarówno nurt monumentalny, jak i karnawałowy uformowane zostały we wzajemnym ścieraniu się tworzywa muzycznego i poetyckiego, we wzajemnym, dopełniającym, a zarazem dekonspirującym ich przenikaniu, które to zależności próbował odsłonić przed publicznością Schiller kierując się wskazówkami Mickiewicza z lekcji XVI *Wykładów o literaturach słowiańskich*:

„...żeby utworzyć dramat narodowy trzeba przebiec cały rozmiar poezji od piosenki aż do epopei, dotknąć horyzontu wzniosłych uczuć i pojęć, brząknąć jednym ciągiem po wszystkich różnorodnych strunach odzywających się w piersiach ludzi”<sup>38</sup>.

Chcąc osiągnąć efekt metodycznej, kolektywnej pracy zespołu, nie tracąc przekonania, że teatr ma do spełnienia społeczną misję, sięgał Schiller do środków, które utrwaliły się w tradycji literackiej i muzycznej przez powtarzanie w czasie. Przede wszystkim będzie to cykliczna budowa piosenki ze zwrotkami odmiennymi treściowo, ale o powracających schematach wersyfikacyjnych (couplets) oraz ze zwrotkami stałymi (refrains; przyśpiewy), symetryczność budowy frazy muzycznej (parzysta ilość taktów w poprzedniku i w następniku) odpowiadająca formie literackiego dialogu, uzgodnienie rytmu wersyfikacyjnego z rytmem muzycznym (najczęstszy układ: nuta = sylaba) i czerpanie materiału dźwiękowego z systemem tonalnego lub modalnego, w których hierarchii każdy stopień skali ma raz na zawsze wyznaczone miejsce.

To zaledwie kilka podstawowych zasad ułatwiających Schillerowi narzucenie dyscypliny ładu i porządku każdemu spektaklowi, będących fundamentem swoistego konstruktywizmu. To co w dramacie wypowiedzianym zależy od temperamentu odtwórcy — wysokość tonu mowy i jej tempo — w teatrze muzycznym staje się wartością stałą i niepodważalną. W każdej reżyserskiej próbie Schillera powracają te same wątki ludowe i narodowe, muzyczne tematy, które robią wrażenie „starych jak świat”, tylko zmieniają się relacje i proporcje między nimi.

Schillerowski repertuar muzyczny to kompozycyjny wielogłos z rdzennym, łatwym do uchwycenia, powracającym ostina-

towo gatunkiem — piosenką. Ona dyktuje prawa temu teatrowi, podobnie jak to się dzieje z podstawowym głosem (cantus firmus) w starych motetach czy madrygałach, gdzie struktura frazy powielana jest dosłownie bądź wariacyjnie przez biegnące doń równoległe inne linie melodyczne (imitacja).

Wydaje się, że dopiero analiza porównawcza struktur muzycznych i słownych prawdziwie przybliży teatr Schillera, odkrywając jego siłę tkwiącą w konsekwentnym splecieniu rozmaitych tworzyw charakterystycznych dla określonych konwencji artystycznych, co tak bliskie było kompozycyjnym zasadom piszącego dla teatru muzykę I. Strawińskiego. Zanotował on w swoich pamiętnikach:

„Jakaż to radość komponować muzykę do języka konwencjonalnego, rytualnego prawie (...). Nie odczuwa się władztwa frazy ni słowa w ich sensie własnym. Odlanie w nieruchomą formę zapewniającą im w wystarczającym stopniu wartości ekspresywną, nie wymagają słowa żadnego więcej komentarza”<sup>34</sup>.

#### PRZYPISY

1. L. Schiller *Teatr Ogromny*, opr. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. 11.
2. L. Schiller, j.w., s. 63.
3. j.w., s. 224.
4. j.w., s. 36.
5. j.w., s. 35.
6. j.w., s. 162.
7. j.w., s. 138.
8. j.w., s. 139.
9. W. Shakespeare, *Burza*, akt. V, scena 1, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 116.
10. T. Boy-Zeleński, *Zielony Balonik*, w: *Dymek z papierosa czyli wspomnienia o scenach, scenkach, nadsceńkach*, opr. Kazimierz Rudzki, Warszawa 1959, s. 21—22.
11. A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie „Zielonego Balonika”*: j.w., s. 70.
12. T. Sivert, *Kabaret polski, Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu i Leon Schiller*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, s. 238.
13. T. Sivert, j.w.
14. H. Szletyński, *Sylwety i wspominki*, Kraków 1984, s. 192.



15. S. Mrozińska, *Trzy sezony teatralne Leona Schillera*, Łódź 1946—1949, Wrocław 1971, s. 27.
16. A. Szyfman, „Figliki” krakowskie, ze wspomnień teatralnych, w: *Dymek z papierosa...*, s. 92.
17. St. Moniuszko, *Halka. Partytura*, redakcja tekstu — Leon Schiller, Kraków 1978. PWN opublikowało tę wersję opery.
18. L. Schiller., dz. cyt., s. 186—187.
19. *Karol Szymanowski o muzyce współczesnej*, wywiad przeprowadzony przez St. Niewiadomskiego dla „Kuriera Polskiego”, w: K. Szymanowski, *Pisma muzyczne* T. 1, Warszawa 1984, s. 59.
20. L. Schiller, dz. cyt., s. 223.
21. K. Szymanowski, dz. cyt., s. 403.
22. cyt. z *Antologii O Karolu Szymanowskim*, opr. Z. Sierpiński, Warszawa 1983, s. 180.
23. L. Schiller, j.w., s. 225.
24. j.w., s. 195.
25. j.w., s. 200.
26. j.w., s. 204.
27. j.w., s. 220.
28. j.w.
29. j.w.
30. j.w., s. 195.
31. j.w.
32. Analiza układów muzycznych w schillerowskich *Dziadach*. Zob. J. Timoszewicz, *Muzyka w „Dziadach” L. Schillera*, „Dialog” 1968, nr 12, s. 64—69.
33. cyt. za L. Schiller, *Teatr Ogromny...*, s. 212.
34. I. Strawiński, *Memoires...*, cyt. za B. Horowicz, *Teatr operowy*, s. 68.

LIDIA IGNACZAK

### About the Repertoire Choices of Leon Schiller.

#### Summary

The “singing” shows by Leon Schiller such as **The Pastorale**, **Easter**, **The Bandore**, **The Sledging Cavalcade**, **The Song Stall**, owe their specific form to the use of words and music in a close relationship.

The practice of treating both words and music as equally important materials enabled the stage manager to achieve a firm production discipline. It also made it possible to record each spectacle in a precise way.

---

The variational character of Schiller's scores and scripts reflects the director's attempt to reconcile the formal ceremony of theatre with the spontaneity of improvisation, thus coming back to the tradition of "commedia dell' arte".

The song, different variants of which could easily be produced, became the basic form of most of Schiller's spectacles. Schiller, thanks to many years' studies of the 16th, 17th, 18th and 19th century song books, was able to present the public with always new miscellanies of word and music miniatures. His spectacles represented two repertoire choices: the monumental one and the carnival one.