

Tadeusz Sivert

Udział autorski Leona Schillera w czasopiśmie "Łódź Teatralna" (1946-1949)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 43, 281-298

1987

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TADEUSZ SIVERT

UDZIAŁ AUTORSKI LEONA SCHILLERA W CZASOPIŚMIE „ŁÓDŹ TEATRALNA” (1946–1949)¹

Czasopismo „Łódź Teatralna” łączy się ściśle z działalnością łódzką Leona Schillera, który po przybyciu z obozu jenieckiego do kraju znalazł się na początku 1946 roku w Łodzi, gdzie został rektorem PWST, we wrześniu zaś tegoż roku otrzymał nominację na dyrektora Teatru Wojska Polskiego i Teatru Powszechnego (TUR). W 1947 r. objął jako filię teatr „Placówka” w Warszawie, następnie, po usamodzielnieniu się Teatru Powszechnego, kierował też sceną „Melodramu”.

Pierwszym przedstawieniem pod dyktando Schillera i w jego reżyserii była *Wielkanoc* Stefana Otwinowskiego, której premiera odbyła się 1 października 1946 r.²

Jednocześnie z rozpoczęciem prac reżyserskich Schiller zainspirował wydawanie czasopisma związanego z teatrem łódzkim. Każdy numer wychodził łącznie z premierą, a jego celem było zaznajomienie widza-czytelnika z genezą granej sztuki, z autorem, okolicznościami jej powstania, z tłem historycznym, na którym rozgrywała się akcja, natomiast zawartość czasopisma nie dotyczyła bezpośrednio samego łódzkiego aktualnego przedstawienia.

Początkowe zeszyty pisma redagował Zespół teatralny, od nr 5 do nr 12 redaktorem był Zygmunt Kałużyński, numery następne od 13 do 31, tj. do końca dyktando Schillera, za Redakcją podpisywał Tadeusz Sivert.

¹ Przedstawiony szkic jest trzecim rozdziałem przygotowywanej monografii o „Łodzi Teatralnej”.

² Zob. S. M r o z i ń s k a, *Trzy sezony teatralne Leona Schillera – Łódź 1946 – 1949*, Wrocław – Warszawa 1971.

Schiller pismu patronował, ingerował w jego treść i co pewien czas zasiliał je własnymi artykułami.

DEKLARACJE, POLITYKA I TEATR

Od stworzenia świata teatr był jednocześnie i świątynią i budą jarmarcznych linoścoków, przybytkiem kontemplacji i miejscem orgiastycznego wyżycia się aktorów i widzów. Pouczał i bawił. Łowił sumienia zbrodniarzy na wędkę, najcięższym grzechem z uśmiechem przebaczał³.

Zacytowane słowa Schillera, choć nie w „Łodzi Teatralnej” występujące, były ukoronowaniem jego myśli o roli i zasięgu oddziaływania teatru w świecie. Tym zadaniom i celom podporządkowane zostały niemal wszystkie wypowiedzi autora, zawarte w czasopiśmie. W ciągu trzech sezonów działalności łódzkiej Schiller zamieścił w „Łodzi Teatralnej” 13 własnych artykułów, w większości nigdzie przedtem nie publikowanych. Osiem spośród nich przedrukowano w 1961 r. w *Teatrze Ogromnym*.

Gdy Schiller wypuszczał w obieg „Łódź Teatralną”, rozpoczął od zabrania głosu w numerze pierwszym, wyjaśniając metaforykę tytułu pisma i deklarując swój stosunek do sztuki teatru. Zamieszczony tam artykuł pod tą nazwą, pisany we wrześniu 1946 r., był rodzajem wprowadzenia inauguracyjnego nowy periodyk teatralny. Zwierzenia Schillera obrazujące metaforycznie zwięzły tok historycznych zdarzeń i losy aktorstwa polskiego, miały często charakter osobisty. Łódź wszakże była dla niego w okresie przedwojennym „przytułkiem politycznym”. Edwarda Gordona Craiga, „głosiciela czystej, wyzwolonej z ucisku sztuk innych sztuki teatru”, przedstawiał jako swego mistrza. Motyw okrętu, „statku komediantów”, przewijał się w całej wypowiedzi autora. W okresie okupacji „największa praca wrzała pod pokładem, gdy kilku ludzi w głębokiej tajemnicy dniem i nocą plan odbudowy polskiej kultury teatralnej układało”. Przenosząc się do współczesności, Schiller zadawał sobie pytanie: „Dokąd to dążysz, czerwonoskrzydła morska pławaczko, łodzi teatralna? Ku jakim

³ L. Schiller, *Z zagadnień repertuarowych*, „Teatr” 1948, nr 1/2, przedruk [w:] *Teatr Ogromny*, Warszawa 1961, s. 162 (opr. i wstęp: Z. Raszewski).

lądom, zatokom i portom?” W tej sprawie kształtuje niezbyt optymistyczną odpowiedź: „Nieprędko dzisiejsi artyści teatru (scenopisarze, aktorzy, reżyserzy) znajdą formy godne tych idei, dążeń i zmagañ, które stanowią treść życia mas, walczących z faszyzmem”. Marzy jednak o powstaniu takiego teatru, do którego potrzebne są wielkie widownie i przy okazji apeluje o wybudowanie odpowiedniego gmachu na terenie Łodzi.

Wobec tak szerokiego ujęcia zadañ, jakie ma do spełnienia współczesny teatr, mało istotne stają się ewentualne zarzuty eklektyczności repertuarowej, z czego Schiller zdaje sobie sprawę. Liczy się przeto z możliwością inwektyw rzucanych przez krytykę, ale broni swoich racji i zamierzeñ. Wystylizowany literacko obraz przeszłości i perspektyw naszej sceny określa wyraźną linię ideologiczną i wyznacza kierunek, jakiemu pragnie hołdować twórca teatru monumentalnego w Polsce.

Po roku, od chwili napisania artykułu o „Łodzi Teatralnej”, Schiller wygłosił 5 października prelekcję inauguracyjną w PWST pt. *Teatr Demokracji Ludowej*. Przemówienie to zostało opublikowane w numerze 2 (10) „Łodzi Teatralnej”, w drugim sezonie dyrekcji Schillera w Teatrze Wojska Polskiego, przy okazji wystawienia *Zagadnienia rosyjskiego* Konstantego Simonowa. Z tą sztuką, ani tym bardziej z samym przedstawieniem nie miało ono bezpośredniego związku, ale w artykule Schiller rozwijał szeroko swoje myśli o zadaniach teatru współczesnego, znów sięgając z wielkim znanstwem przedmiotu do przeszłości teatralnej. Omawiając współczesny teatr na świecie, stwierdził, że „bezgust staje się synonimem najwybredniejszego smaku” i zwracał uwagę, że Polska ma bogate tradycje w dziedzinie sztuki dramatycznej. Wskazuje na Lekcję XVI Mickiewicza, która stanowi „drogowskaz wytyczający kierunek scenie odradzającego się państwa”. Przeciwstawia się ostro pseudorealizmowi Kiedrzyńskiego, Krzywoszewskiego i Grubińskiego, których twórczość wyzuta jest „z jakiegokolwiek poczucia rzeczywistości współczesnej”. Podkreśla natomiast pozytywną rolę *Reduty* w walce ze sztafpe i w zespołowości gry aktorskiej, wreszcie nawiązuje do Teatru im. Bogusławskiego, którą to sceną przez kilka lat kierował, gdzie „podporządkowano woli reżysera wszystkie elementy widowiska” i stworzono teatr polityczny. Zastanawiając się nad bogactwem współczesnej sztuki francuskiej, Schiller wskazuje na odrębność sytuacji politycznej, która kształtuje inną specyfikę twórczą w porównaniu z

polską, albowiem polska sztuka ma służyć nowym ideom, związanym z Wielką Reformą. Będzie ona wyrazem aktualnej myśli politycznej, do czego zresztą przygotowała nas narodowa przeszłość. Przykładem służyć może *Odprawa posłów greckich*, komedie okresu Stanisławowskiego z Bogusławskim na czele, a nawet później Fredro, oraz przede wszystkim nasz wielki dramat romantyczny, a dalej „nawskroś polityką przesiąknięta [...] w swej epoce twórczość genialnego poety teatru, Wyspiańskiego”. W konsekwencji sztukę należy „z pożytkiem społecznym i politycznym godzić”. Niestety, nie posiadamy tego rodzaju współczesnej twórczości, nowopowstałe bowiem dramaty polskie nie wychodzą poza granice martyrologii wojennej, Schiller jest jednak przekonany, że takie utwory powstaną.

Warto też przytoczyć jakże znamienne słowa Schillera, dotyczące prac o polskim teatrze, słowa, które sam wcielił w czyn, gdy w 1950 r. objął kierownictwo Zakładu Teatru w Państwowym Instytucie Sztuki.

Musi się także i teatrologia nasza w piersi uderzyć i przyznać, że drogi czas międzywojenny, czas rozkwitu tej nauki w Europie i w Ameryce nawet, najlekkoomyślniej zmarnowała, nie opracowała wшы. Już nie mówimy monograficznie, ale bodaj w postaci podręczników, lub w ostatecznym razie rozsądnych kompilacji, podstawowych zagadnień sztuki teatralnej z jej najważniejszych okresów.

Nie możemy narzekać na brak tematyki, konkluduje Schiller, trzeba tylko po nią sięgnąć, a w razie potrzeby należy posłużyć się pomocą „historyków, socjologów, ekonomistów i aktywnych społeczników”, a powstanie wtedy nowa literatura dramatyczna. Myśli te absorbowały Schillera niewątpliwie w związku z założeniem i zadaniami czasopisma „Łódź Teatralna”, którą stworzył i do której jako autorów artykułów powoływał specjalistów z różnej dziedziny wiedzy. W nowym „teatrze ogromnym” widział Schiller nową sztukę i nową publiczność.

Apogeum myśli o polityce w symbiozie z teatrem objawiło się w napisanym do 7 (25) numeru „Łodzi Teatralnej” artykule pod tytułem *Po kongresie*, przy okazji wystawienia *Bankietu* Korcellego w Schillerowskiej inscenizacji. Artykuł podpisany był kryptonimem Lambda⁴. Cały nakład został wstrzymany przez cenzurę, udało się przechować zaledwie kilka egzemplarzy do celów archiwalnych. Numeru „Łodzi Teatralnej” nie przedrukowano w żadnej postaci. Jedyne dwie inne

⁴ Schiller sygnował też swoje artykuły literami l.s.s., lub kryptonimem Lambda.

wypowiedzi Schillera w tym zeszycie zawarte, dotyczące *Nagród teatralnych*, przeniesiono do drugiego wydania numeru 6(24), który – z pomyłkową numeracją 5/6 (23/24) – ujrzał światło dzienne po wycofaniu numeru 7/25. Po nim też następny zeszyt zaznaczony został podwójną cyfrą 7/8 (25/26).

Wypowiedź Schillera powstała z okazji Kongresu Zjednoczeniowego, który odbył się 15 grudnia 1948 r., gdy PPR połączyło się z PPS, tworząc PZPR. Schiller jako członek Partii uczestniczący w Kongresie, zrelacjonował swoje wrażenia i odczucia. Miały one charakter spontaniczny. Uczynił z autentycznego zdarzenia żywy teatr wyobraźni o monumentalnych wymiarach. Budziło to jednak zaniepokojenie czynników oficjalnych co do prawdziwości intencji Schillera: czy zafascynował go bardziej sam przebieg i przedmiot obrad kongresowych, czy raczej ich „teatralność”, w najlepszym zresztą tego słowa znaczeniu. Wątpliwości te skłoniły cenzurę do wycofania nakładu numeru czasopisma.

Spróbujmy nieco bliżej przyjrzeć się temu, jak Schiller usiłował transponować niemałą wagę zdarzenie polityczne na obraz widowiska teatralnego, mając oczywiście na względzie, iż teatr powinien być odbiciem artystycznym prawdziwej, niczym niezafalszowanej rzeczywistości. Zgodność współbrzmienia myśli kongresowej kojarzy się Schillerowi z teatrem antycznym. *Dramatis personae* są tu członkowie Biur Politycznych, zabierający głos na Kongresie. „Chorus najczulej całą postawą swoją odzwierciedlał treść partyj solowych, nie roniąc niczego z bogactwa tematów”. Mówiąc o wielowiekowej tragedii proletariatu, przyrównuje ją do „widowiska przewyższającego rozmiarami swymi i treścią misteria cykliczne średniowiecza, lub dramaty historyczne, w epoce Elżbietańskiej wystawiane”, tematy zaś z lat 1917 – 1939 „mogłyby natchnąć kilku Szekspirów, twórców kronik scenicznych”. W zjeździe kongresowym ogląda „piękne widowisko historyczne”. Zakończyła je „równie potężna apoteoza, której treścią był hołd stolicy, złożony idei kongresu i twórcom zjednoczenia klasy robotniczej. [...] Miało się wrażenie, że wykonana została podług planu ułożonego przez mistrza monumentalnej inscenizacji plenerowej, który sobie dobrał do pomocy co najlepszych scenografów, elektryków, choregów, nie mówiąc o dramaturgach, autorach tekstów solowych i chóralnych”.

Schiller usiłuje usprawiedliwić swe skojarzenia i porównanie obrad kongresowych z widowiskiem teatralnym, ewentualnie też niewłaściwie

zrozumiane jego intencje: „Mógłbym się z zarzutu takiego rozgrzeszyć jako tzw. człowiek teatru, dla którego, podobno, wszystko na co patrzy, wszystko co przeżywa, staje się tematem teatralnym i w końcu w teatr się przeistacza”, ale w Kongresie „tyle piękna i tyle mocy człowieczej się przejawia...” W analogii między Kongresem a jakimś teatrem monumentalnym przychodzi mu na myśl twórca *Dziadów*. Neorealizmem, który chciałby widzieć we współczesnym teatrze, nazywa realizm społeczny, przeciwstawiający się realizmowi stricto sensu psychologicznemu. Enuncjacje Schillera prowadzą do nieodpartego wniosku, iż najwyższą rangę w swoich rozmyślaniach nadawał sztuce teatru. Wysoko oceniał obrady Kongresu, przedstawiając je w postaci wizji teatralnej.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI I ALEKSANDER FREDRO

Na przestrzeni całej „Łodzi Teatralnej” pojawiają się tylko dwa szkice Schillera, dotyczące autorów dramatycznych, Bogusławskiego i Fredry. Wiadomo przecież, jak wielki kult żywił dla naszych romantyków, a później w szczególności dla Wyspiańskiego. Często się na nich powoływał i do nich powracał, ale osobnych artykułów na ten temat w „Łodzi Teatralnej” nie zamieścił, choćby z tego względu, że żaden z wielkich utworów romantycznych i neoromantycznych za jego łódzkiej dyrekcji nie został wystawiony. Wśród rękopisów przeznaczonych dla czasopisma nie ma również artykułu Schillera o Wyspiańskim do numeru o przygotowywanej przezeń, ostatecznie nie zrealizowanej scenicznie, *Kłątwie*. Artykuł *Nasz Bogusławski*, zamieszczony w numerze trzecim łączy się z Schillerowską inscenizacją *Krakowiaków i Górali*, szkic o Fredrze w numerze piątym pod znamienym tytułem *Żart, satyra i głębsze znaczenie w teatrze Fredry*, opublikowano przy okazji wystawienia *Ślubów panińskich* (20 VII 1947) w TWP w reżyserii Stanisława Daczyńskiego, chociaż sam Schiller – z wyjątkiem *Nowego Don Kiszota* z muzyką Moniuszki – nigdy utworów Fredry nie inscenizował.

Wojciecha Bogusławskiego wśród autorów czasów Stanisławowskich Schiller cenił najwyżej. Świadczą o tym, choćby dwa własne teatry, którym nadał imię Bogusławskiego: w Warszawie lat dwudziestych

oraz w obozowym teatrze w Lingen pod koniec drugiej wojny światowej. Pisał też o Bogusławskim kilka artykułów⁵. Wypowiedź Schillera w „Łodzi Teatralnej” jest komentarzem historyczno-politycznym do inscenizowanej przez siebie sztuki, która osiągnęła w sezonie 1946/1947 aż 238 spektakli i doczekała się objazdów po Czechosłowacji, gdzie była grana 17 razy. Poświęcony jej zeszyt „Łodzi Teatralnej” trzeba było kilkakrotnie wznawiać.

Charakterystyczny to fakt, że wypowiadając swoje sądy o Bugusławskim, rozpoczął Schiller od Szkoły Teatralnej. Stwierdzając mianowicie, iż poziom wiedzy zdających do Szkoły adeptów teatru, ze zrozumiących zresztą względów wojennych, jest bardzo niski, zauważał jednak, iż o autorze *Cudu mniemanego* zazwyczaj coś słyszeli. Potwierdzało to opinię o popularności komediopisarza, a zatem uznanie dla jego rewolucyjnego patriotyzmu. Schiller podkreślał niezłomność Bogusławskiego w walce o zwycięstwo polskiego teatru poprzez szerzenie wartości politycznych i moralnych, zaznaczając, że nawet ideowi przeciwnicy „chylili głowy przed jego światłym, wybornym artystem”.

Artykuł o Fredrze, opublikowany w „Łodzi Teatralnej”, był odczytem Schillera, wygłoszonym w obozie jeńców – oficerów VII A w Murnau w marcu 1945 r., przy okazji wystawienia tam *Zrzędnosci i przekory* w reżyserii Tadeusza Kubalskiego i Wiesława Pisarczyka.

Schiller, formułując swój sąd o Fredrze, nawiązał do skameralizowanego, konspiracyjnego przedstawienia *Ślubów panińskich* w 1944 r., które wywarło na nim duże wrażenie i pobudziło do głębokiej refleksji nad autorem i jego sztuką, wystawioną z pełnym zrozumieniem jej istoty. Nawiązuje on do „tragicznego romantyzmu polskiego, który po klęskowym boju świata najpiękniejszą kartę wolności wszystkich ludzi ogłosił”. We Fredrze widział satyryka – moralistę, dostrzegał uroki *Ślubów panińskich*, analizował postać „przemiętego dziwaka” w osobie Pana Jowialskiego, wspomina o „bezrozumnym ataku” Goszczyńskiego na Fredrę. Przeciwnstawiając się poglądom Eugeniusza Kucharskiego, głoszącego „apoteozę Raptusiewiczostwa” z *Zemsty*, zbliża się Schiller do opinii Boya, który w głośnym sporze z Kucharskim o Fredrę przytacza z oburzeniem słowa profesora, odnoszące się do bohaterów *Zemsty*, iż „Polska urosła z takich dwu sił i wartości: z polysku stali w

⁵ Artykuł pt. *Nasz Bogusławski* ukazał się w „Teatrze” 1936, nr 1.

ręku takich rębaczy jak Raptusiewicz i z nieugiętej żelaznej woli skupionej w mózgu takich bujnych głowaczy jak Milczek”. Boy wreszcie prowadzi do następującej konkluzji w polemice z Kucharskim: „...wmawiać w dzisiejszego widza, w młodzież zwłaszcza, że ciemnota i łajdactwo w kontuszu – byle podlane bigoterią – są poczciwością i cnotą, że są królewskim blaskiem przeszłości, to znaczy wyzywać jej krytycyzm, którego w stworzonym niebacznie nieporozumieniu łatwo pada ofiarą dzieło poety”⁶.

Schiller w tych wszystkich wywodach widział również wiele nieporozumień, które „przetrwały do czasów naszych, do duellum Boya z Kucharskim, do gołosłownych gazeciarskich zachwyty lub mądrzeń się pseudokrytyków”. Interesowały go przede wszystkim inne aspekty w twórczości Fredry, a więc m.in. cechy romantyczności w *Ślubach panińskich*, działanie romantycznej ironii. Warto na tym miejscu zacytować słowa Juliusza Kleina, napisane w 1918 r. na temat antyromantyzmu *Ślubów panińskich* i *Zemsty*: „Z reakcji przeciw romantyzmowi zrodziły się w pewnej mierze dwa arcydzieła Fredry. Ale reakcja jest także pewną formą ulegania wpływom. Nic więc dziwnego, że antyromantyczny Gustaw opromienił się blaskami romantycznego pojmowania uczuć i że antyromantyczna *Zemsta* owiewa urokiem romantycznego wskrzeszenia czasów minionych”⁷. Schiller niewątpliwie pogląd Kleina podzielał, dostrzegając również w dziele komediopisarza żywych ludzi w akcji, do najwyższej perfekcji doprowadzoną konstrukcję postaci scenicznych, stąd znakomite pole do opisu aktorskiego, pogodny humor, a także te cechy Fredrowskiej kompozycji, które miały na celu *ridendo castigare mores*. Wreszcie następuje konkluzja w tak niezwykle bogatej w dygresje wypowiedzi Schillera: „A że w tych swoich trudach dydaktycznych i artyzm nienaganny [Fredro] ujawnił, tym większa mu chwała i tym większy pożytek dla scenopisarstwa naszego”. Żart, satyra i głębsze znaczenie – to istotne cechy, których dopatrywał się Schiller w twórczości Fredry i które cenił bardzo wysoko.

⁶ T. B o y-Ż e l e Ń s k i, *Staropolski obyczaj*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, zob.: *Aleksander Fredro*, Warszawa 1962, s. 136–156 (opr. T. Sivert).

⁷ J. K l e i n e r, „*Śluby panińskie*” i „*Zemsta*” jako komedie antyromantyczne, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 5.

WIELCY I BLISCY SERCU AKTORZY POLSCY

Schiller poświęcił w „Łodzi Teatralnej” miejsce czterem aktorom, których działalność uznawał za wybitną. Należeli do nich Zelwerowicz, Osterwa, Adwentowicz i Jaracz. Żył wielkie uznanie dla ich talentu, choć nie obywało się bez kontrowersji a nawet konfliktów osobistych. Odciał się po pewnym czasie od „Reduty”, poróżnił się z Zelwerowiczem, który z tego powodu opuścił PWST w Łodzi, przynosząc się do Warszawy, zerwał kontakty z Jaraczem. Nie przeszkadzało to Schillerowi, by wyrazić wielkie uznanie i złożyć hołd artystom, którzy wnieśli na scenę jako aktorzy, reżyserzy i organizatorzy, dużej miary wartości twórcze. Powtórzył więc w drugim numerze „Łodzi Teatralnej” swoją wypowiedź o Zelwerowiczu, opublikowaną w 1935 r. w „Wiadomościach Literackich”, wprowadzając doń niewielkie zmiany, z dodanym zakończeniem⁸. W tej też formie artykuł przedrukowano później w *Teatrze Ogromnym*. Szkic Schillera otwiera kartę wspomnień o wielkim aktorze przy okazji wystawienia przezeń *Pana Danazego*, w której to sztuce Zelwerowicz kreuje jednocześnie tytułową rolę. Omawiając twórczość artystyczną Zelwerowicza, podkreśla Schiller przede wszystkim te cechy, które są najbliższe jego własnej koncepcji gry scenicznej we współczesnym teatrze. „Zelwerowicz jest namiętym nowatorem” twierdzi Schiller, ale nowatorstwo swoje „łączy z miłością starego teatru”, albowiem propagując „ideę teatru zespołowego” i dając swobodę reżyserowi, „tkwi po uszy w starym, dobrym teatrze, ma słabość dla jego pięknych konwencji”. Przedstawiając życiorys artystyczny Zelwerowicza i jego niezrównane sceniczne wcielenia, zatrzymuje się nieco dłużej przy warszawskim Teatrze im. Bogusławskiego, w którym współdziałał z Zelwerowiczem i Horzycą. Tutaj daje się już zauważyć pewien rys kontrowersyjności, ukazany jednakże w formie pełnej wyrozumienia, szacunku i elegancji: Zelwerowicz „stara się uszanować fizjognomię scenie tej przeze mnie nadaną, z nadzwyczajną delikatnością usuwa się jako reżyser na plan drugi, wie, że różnimy się w metodach pracy i sposobach komponowania obrazu scenicznego, nie usiłuje mnie przeszkadzać, ale przy swoim trwa uparcie”. Mimo to pod

⁸ L. Schiller, *Aleksander Zelwerowicz*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 12, zob. *Teatr Ogromny...*, s. 330–337.

adresem Zelwerowicza padają słowa najwyższego uznania a nawet podziwu dla sztuki jego aktorstwa.

Przemówienie Schillera na obchodzie żałobnym ku czci Juliusza Osterwy, wygłoszone 13 maja 1947 r., znalazło się w numerze szóstym „Łodzi Teatralnej”, umieszczone bezpośrednio po całostronicowym nekrologu, podpisanym przez Państwowy Teatr Wojska Polskiego, Teatr Powszechny TUR, Państwową Wyższą Szkołę Teatralną oraz Wojewódzki Oddział ZZASP. Nie miało ono żadnego związku z omawianą w zeszycie sztuką, opublikowano je pod tytułem *Pamięci Juliusza Osterwy* i wydrukowano również w 21 numerze „Kuźnicy” tegoż roku.

Schiller daleki był od wygłaszania konwencjonalnego epitafium przy zwłokach wielkiego aktora. Mimo iż w ostatnich latach rozluźniły się całkowicie więzy przyjaźni z Osterwą, umiał wydobyć z jego dzieła twórczego pomysły, które uznawał za wybitne i z którymi się w pełni solidaryzował, co więcej – starał się usprawiedliwić twórcę „Reduty” za pewne niedostatki repertuarowe przykładem własnych porażek. Osterwę nazwał „utalentowanym aktorem, reżyserem i namiętnym działaczem zarazem”. Widział w nim „mistyka i idealistę czystej krwi”, ale jednocześnie dostrzegał „troskę o losy Sceny Polskiej” jako dziedzictwo po wielkich romantykach. Składał hołd artyście, „kóry wierny nieśmiertelnym przykazaniom Szekspira, przemyślanym po polsku przez Wyspiańskiego, jeden jedyny cel ma przed sobą: TEATR – ZWIERCIADŁO NATURY”. Schiller przyznawał artyście zasługi na polu odkrywczosci wielu niejasnych kwestii w utworach i postaciach, które Osterwa interpretował. Styl zespołowy gry, odrzucanie szablonów, wprowadzanie na scenę nowych polskich sztuk nieznanych dotąd dramaturgów znalazły wielkie uznanie w słowach wygłaszającego przemówienie.

Wydarzeniem niemałej wagi dla Schillera stało się wskrzeszenie w „Reducie” staropolskich widowisk, które były „etiudami wstępnymi do *Dziadów*, *Kordiana*, *Samuela Zborowskiego* i tylu innych inscenizacji polskich dramatów monumentalnych”. Usceniczenie staropolskich i ludowych pieśni, które zrodziło się w „Reducie”, dało dowód, że „realizm ugruntowany na szczerości przeżycia aktorskiego nie jest wrogiem poezji, muzyki czy stylizacji plastycznej”. W ten sposób „Reduta” stała się pierwszą „uczelnią wszechumiejętności teatralnych” i to było „najukochańsze i najważniejsze dzieło Juliusza Osterwy”.

Brak w repertuarze „Reduty” sztuk o tematyce proletariackiej tłumaczył Schiller faktem, że w Polsce one właściwie nie istniały, posłużył się przy tym przykładem z własnych smutnych doświadczeń, gdy tego rodzaju utwory obce sam usiłował zaprezentować polskiej publiczności: odważył się je wprowadzić na scenę „jeden zaledwie reżyser, i wiadomo, jakie stąd wynikły konsekwencje”. Na jeden jeszcze czynnik autor przemówienia zwrócił uwagę, a mianowicie na społeczną aktywność „Reduty”, przejawiającą się w licznych objazdach po miastach i miasteczkach Polski. Samowyrzeczenie się aktorów, atmosfera zapału do pracy panująca w teatrze, poczucie zespołowości w robocie cechowały „Redutę”, której patronował Osterwa. „Nie trzeba być znawcą teatru – mówi Schiller – by wysunąć tezę, że tylko tak ideowo wyselekcjonowane zespoły sprostają olbrzymim zadaniom społecznym, jakie obecny moment dziejowy teatrom polskim narzuca”. W tym właśnie widział Schiller siłę i wielkość Osterwy, którego dzieło otwierało drogi do nowego, współczesnego teatru:

Prawie 20 stron druku poświęciła „Łódź Teatralna” w numerze ósmym pod łącznym tytułem *W holdzie Karolowi Adwentowiczowi* temu wielkiemu artyście z okazji omówienia Szekspirowskiej *Burzy*, w której Adwentowicz kreował rolę Prospera. Trzy artykuły były pióra Schillera. Składały się nań dwa przedruki z okresu przedwojennego oraz szkic napisany dla „Łodzi Teatralnej”, pod kryptonimem l.s.s. Pierwszy z nich pt. *Naturalista trochę i romantyk* pochodził z jubileuszowego wydawnictwa *Karol Adwentowicz 1899–1934*, opublikowanego w 1934 r. w Warszawie, drugi pt. *Na jubileusz w roku 1934* ukazał się w 17 numerze „Wiadomości Literackich” z tegoż roku⁹, uzupełnienie z 1947 r. nosiło tytuł *W czasie okupacji*.

Schiller żywił dla Adwentowicza wiele uczuć najserdeczniejszej przyjaźni, cenił szczególnie jego aktorstwo. Obaj byli wyznawcami wspólnej ideologii. Adwentowicz, kierując teatrem miejskim w Łodzi w latach 1929–1930, ściągnął do siebie Schillera zmuszonego do opuszczenia teatrów warszawskich i nie wahał się powierzyć mu realizację kilku sztuk, jak *Cjankali* Fryderyka Wolfa czy *Przestępcy* Ferdynanda

⁹ Całość z dodanym fragmentem przemówienia Schillera w Łodzi z 19 I 1949, w związku z otrzymaniem nagrody teatralnej, ukazała się w publikacji: *Karolowi Adwentowiczowi, z okazji 50-lecia pracy teatralnej*, Łódź, 1950. Przedruk według „Łodzi Teatralnej” w *Teatrze Ogromnym...*, s. 378–384.

Brucknera. Schiller, nakreślając sylwetkę artystyczną Adwentowicza, skarżył się na powierzchowne sądy krytyków o artyście, którzy widzieli w nim albo naturalistę, albo „uwielbiają go za jego romantyzm”, gdy w rzeczywistości jest on „i jednym i drugim potrosze”, albowiem „role w na wskroś realistycznych dramatach Ibsena, Hauptmanna, Strindberga, Tolstoja, transponuje Adwentowicz na tonację idealistyczną, polskiemu romantyzmowi właściwą”.

W szkicu z 1934 r. Schiller opisuje dzieje aktorskiego żywota artysty, przy czym, śledząc „Tygodnik Ilustrowany” oraz „Echo Muzyczne i Teatralne”, zatrzymuje się przy teatrzykach ogródkowych i zwraca uwagę na ich niemałe znaczenie dla warszawskiej kultury teatralnej. „Zdobywały się one czasem na śmielsze posunięcia repertuarowe niż scena rządowa”. Z „Ogródków” wyszło wielu wybitnych aktorów, a wśród nich znalazł się także Adwentowicz. Gorący sympatyk socjalizmu, organizuje we Lwowie pierwszy teatr robotniczy, wystawiając takie sztuki jak *Nadzieja*, *Tkacze*, *Podpory społeczeństwa*. Schiller wymienia przy tym największe role Adwentowicza w *Hamlecie*, *Samuelu Zborowskim*, przypomina również okres dyrekcji w teatrze łódzkim, w którym Adwentowicz odważył się wystawić sztuki „o tendencjach w owym momencie bardzo rewolucyjnych”. W dodanym po trzynastu latach dla „Łodzi Teatralnej” krótkim eseju Schiller, kontynuując życiorys artystyczny Adwentowicza, podkreślał niezłomność jego przekonań politycznych, patriotyzm i nieugiętą postawę w okresie zmagania wojennych. „Mistrz nasz pozostał tym samym szlachetnym artystą i szlachetnym człowiekiem, jakim był zawsze”. Działal w konspiracji, cierpiał nędzę. „Po powrocie mym z przymusowej tułaczki – pisał Schiller – spotkałem Adwentowicza tam, gdzie być powinien – po stronie Demokracji Ludowej”.

Ze Stefanem Jaraczem łączyły Schillera bliskie stosunki przyjacielskie i artystyczne. Współpracowali w „Reducie”, a potem w „Ateneum”. Więzy przyjaźni jednakże rozluźniły się aż do chwili, gdy znów się zetknęli w 1941 r. w obozie Oświęcimskim. Schiller poświęcił Jaraczowi większe studium już po jego śmierci, zamieszczone w numerze 8/10 1950 „Teatru”, przedrukowane w fragmentach w *Teatrze Ogromnym*, natomiast w „Łodzi Teatralnej” ukazała się jedynie w dziale *Kroniki* notatka wraz z przemówieniem Schillera, pod ogólnym tytułem *Skonfiskowany*

*nekrolog*¹⁰. Przypadek, oczywiście, sprawił, że Schiller umieścił swoją wypowiedź akurat w numerze 4/12 „Łodzi Teatralnej” poświęconej sztuce francuskiej, noszącej tytuł *Noce Gniewu*, bowiem treść notatki Schillera pobrzmiewa oburzeniem z powodu odmowy zamieszczenia w „Dzienniku Żołnierza” jego żałobnej oracji ku czci Jaracza, wygłoszonej w Lingon, po nabożeństwie, 21 sierpnia 1945 r., dziesięć dni po śmierci aktora w Otwocku. W odpowiedzi Redakcji „Dziennika” zarzucano Schillerowi „tendencyjność polityczną”. Jak donosi notatka Schillera, „nie była to jedynie szykana skierowana przeciwko Teatrowi w Lingon: przedstawienie *Godów weselnych*, gloryfikujące chłopca polskiego i zawierające aluzje do jego nowej społecznej sytuacji, było przyjęte przez andersowców równie wrogo”. Jako dowód rzeczowy Schiller ogłasza następnie w „Łodzi Teatralnej” swoją mowę żałobną pt. *Cieniom Stefana Jaracza*. W przemówieniu podkreśla zasługi społeczne, jego rewolucyjność, wyrzeczenie się szablonów, dbanie o zespołowość gry aktorskiej. Schiller zwraca uwagę, że po kapitulacji „Reduty” Teatr „Ateneum”, prowadzony przez Jaracza, był „jedynym teatrem odważniejszych eksperymentów repertuarowych i inscenizacyjnych, dla których nie było miejsca w lepiej uposażonych teatrach oficjalnych”. Zdarzały się co prawda pewne omyłki w doborze sztuk, ale „to rzecz normalna”.

Schiller nazywa Jaracza pierwszym wielkim naszym aktorem ludowym. Trzymała go przy życiu „wiara w osiągalność Ideału Chrystusowego na ziemi i w możliwość radykalnej przebudowy świata na fundamencie Miłości Bliźniego”. Tym akcentem kończy Schiller swoje przemówienie, podpisane w publikacji przez Kierownictwo i Zespół Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingon.

Zamieszczone w *Kronice* tegoż numeru „Łodzi Teatralnej” sprawozdanie z pobytu PTWP w Czechosłowacji, sygnowane tymże skrótem PTWP, należy co najmniej do współautorstwa Schillera. Ostatnia część po przerywniku napisana została całkowicie przez Schillera, jest to bowiem jego relacja z tej podróży, przedstawiona na konferencji prasowej w Ministerstwie Kultury i Sztuki, po powrocie do kraju.

¹⁰ *Teatr Ogromny...*, s. 338 – 377.

WIDOWISKA WŁASNE I NAGRODY

Schiller wystawił w okresie swej łódzkiej dyrekcji dwa własne widowiska: *Gody weselne* i *Kram z piosenkami*. Pierwsze z nich, zaprezentowane w „Melodramie” 11 listopada 1948 r., znalazło swój ślad w numerze 3/21 „Łodzi Teatralnej”. Tekst *Godów weselnych* wyszedł w formie powielaczowej w czerwcu 1933 r., wydany przez Instytut Teatrów Ludowych, któremu przewodził Jędrzej Cierniak. Grano je w tymże roku w Studio Teatralnym na Żoliborzu, a także w 1945 r. w Lingen oraz w objazdach. Komentarz Schillera w „Łodzi Teatralnej” pt. *Od inscenizatora* przedrukowano w *Teatrze Ogromnym*¹¹. Wypowiedź Schillera poprzedził obszerny szkic Kazimierzy Zawistowicz-Adamskiej pt. *Obrzędy weselne*. Autorka opisuje szczegółowo ceremoniał wesela ludowego, który ściśle wiąże się z rytuałem prawnym wiejskich zaślubin, przy czym, nie odwołując się wcale do Schillerowskiego widowiska, stwierdza, iż cały obrzęd ludowy opiera się dokładnie na przygotowanej z góry scenerii z tym rytuałem zespolonej. „Nic więc dziwnego – pisze Zawistowicz-Adamska – że uczestnicy wesela w opinii publicznej muszą posiadać pewnego rodzaju kwalifikacje aktorskie. Starosta musi być dobrym mówcą, drużny dobrymi śpiewaczkami, a swat częstokroć pełni swój urząd bez mała zawodowy”. Wreszcie autorka kończy wywody następującym znamienym wnioskiem: „Wielorakość zagadnień tu występujących, niepoślednie walory artystyczne wesela jako dramatu obrzędowego, wszystko to sprawia, że gody weselne nie tylko budzą żywe zainteresowanie badaczy naukowych i miłośników ludoznawstwa, lecz również mocno przemówić muszą do wyobraźni każdego widza”.

Schiller należy do takich miłośników i stąd płynęło jego wieloletnie, szerokie zainteresowanie problematyką i sztuką ludową, o czym świadczy jego komentarz *Od inscenizatora*. Widowiska muzyczno-sceniczne układał „z myślą o repertuarze ówczesnych scen ludowych”. Wymienia ich tytuły i miejsca wystawień, zaznaczając, że były grane „w licznych teatrach szkolnych i ochotniczych”. „Reduta” obwoziła te widowiska po całej Polsce. *Gody weselne*, *Pastoralka* i *Misterium pasyjno-wielkanocne* „były jedynymi produkcjami teatralnymi, jakich

¹¹ *Tamże*, s. 440–441 i 518.

nie wahała się oglądać inteligencja stolicy w pewnym klasztorze podwarszawskim”¹². Muzykę do *Godów weselnych* opracował sam inscenizator a także dorobił „przegrywki i pogrywki”, strona zaś harmonizacyjna i instrumentalna była dziełem Romana Palestra. Schiller zaznacza, że w *Godach weselnych* chodziło mu nie tyle o wierność folklorystyczną, co o odzwierciedlenie „ducha twórczości ludowej”, ujętej w kształt stylizacji teatralnej.

Ostatnim dziełem Schillera, zamykającym jego trzyletnią działalność teatralną na terenie Łodzi, był *Kram z piosenkami*; kończył się też żywot „Łodzi Teatralnej” numerem 13/31, w którym Schiller zabrał głos na temat swego widowiska po raz już ostatni.

Premiera łódzka *Kramu z piosenkami* odbyła się właściwie po skończonym sezonie, 1 lipca 1949 r., prapremierę zaś oglądano w Lingen 1 grudnia 1945 r.¹³, choć obie wersje różniły się nieco między sobą, nie wszystkie bowiem piosenki z teatru obozowego znalazły się na scenie łódzkiej¹⁴.

Szczupły numer „Łodzi Teatralnej” ograniczał się wyłącznie do komentarza autora widowiska, który czuł się już na wylocie, przedstawienie zaś było właściwie ostatnim warsztatem teatralnym PWST. Na pierwszej stronie zeszytu widnieje nagłówek KRAM Z PIOSENKAMI – *obrazki śpiewające z teki L.S.*, po czym następuje tytuł komentarza Schillerowskiego: *Od zbieracza i inscenizatora*. Schiller wymienia wiele

¹² Przedstawienia te odbyły się w klasztorze, w Henrykowie pod Warszawą, gdzie przez pewien czas w okresie wojny szukał Schiller schronienia. Wspomnieć warto, że pierwszym widowiskiem Schillera, granym w powojennej Łodzi, jeszcze przed jego powrotem z niewoli do kraju, była *Pastorałka* z muzyką Jana Maklakiewicza, wystawiona w szkolnym teatrze przez T. Siverta, wówczas nauczyciela Gimnazjum i Liceum im. Kościuszki w Łodzi, przy współpracy reżyserskiej Marii Kaniewskiej i Włodzimierza Kwaskowskiego. Spektakl odbył się w sali teatralnej Centralnego Robotniczego Domu Kultury TUR, o czym donosił „Głos Robotniczy” z 30 I 1945. Zespół szkolny objeżdżał również miejscowości w województwie łódzkim.

¹³ Zob. E. Szwanowski, *Wykaz inscenizacji Leona Schillera*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 3–4 (15–16), s. 392–394; także: L. Schiller, *Teatr Ogromny...*, s. 518–519.

¹⁴ Teksty *Kramu z piosenkami* podaje S. Mrozińska w książce: L. Schiller, *Kram z piosenkami – Obrazki śpiewające*, Warszawa 1977. Zob. też: T. Sivert, *La Boutique aux chansons de Leon Schiller, Théâtre „Ateneum” de Varsovie*, program dla Théâtre des Nations w Paryżu, WAG-prasa, 1962.

źródeł, które pozwoliły mu zebrać i opracować teksty piosenek, a więc dzieła Kolberga, Waclawa z Oleska i dużo innych. Gromadził też materiały z takich pism, jak „Wisła”, „Lud”, interesował się wydawnictwem „Naród sobie”, kabaretem krakowskim „Zielony Balonik”, a także czteroletni pobyt w Paryżu pozwolił mu zapoznać się ze starofrancuską piosenką, interpretowaną przez Yvette Guilbert¹⁵. Zamiłowania Schillera przyczyniły się do wskrzeszenia polskiej piosenki dla estrady, później dla teatru, sam też brał udział w różnych tego typu imprezach jako kompozytor układów i wykonawca. Przypomina również, że spośród 200 opracowanych piosenek drobna tylko część ocalała w okresie wojennym, po czym wyjaśnia, iż „pomysł inscenizowania starych piosenek typu szlacheckiego, mieszczańskiego i wiejskiego zrodził się jednocześnie z problemami rekonstruowania staropolskich widowisk ludowych. Cykl rozpoczęła *Pastorałka, Historia o męce i Chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim, Tańce Śmierci*”.

Schiller wspomina też m.in. o inscenizacjach starych wodewilów, o montażach śpiewno-tanecznych przedstawianych w „Reducie”, Teatrze im. Bogusławskiego, Teatrze Polskim i w teatrach obozowych; podaje także tytuły większych cykli: *Pochwała wesolości, Bandurka, Kulig staropolski, Dyllizans rozśpiewany*, wreszcie przytacza siedem tytułów mniejszych części, które weszły do programu spektaklu łódzkiego, wymieniając nazwy zainscenizowanych piosenek i wskazując źródła każdej z nich w kolejności układu scenicznego.

Należy dodać, że wyjaśnienia zbieracza i inscenizatora nie były pisane pod kątem przedstawienia w teatrze łódzkim, co sprzeciwiałoby się założeniom „Łodzi Teatralnej”. Schiller jako autor układów tekstowych pragnie czytelnikowi przekazać wiadomości o widowisku przez siebie ułożonym z punktu widzenia genezy historycznej, co niemniej jednak rzutować mogło na kształt wizji scenicznej, którą realizował w teatrze.

*

*

*

¹⁵ Zob.: T. S i v e r t, *Kabaret Polski, Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu i Leon Schiller*, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 2 (90), także w książce: T. S i v e r t, *Polacy w Paryżu*, Warszawa, 1980, s. 159–188.

W drugim wydaniu numeru 5(6)23(24) „Łodzi Teatralnej” dodano dwie wypowiedzi Schillera opublikowane wcześniej w numerze 7(25), wycofanym z obiegu, o *Nagrodach teatralnych*. Pierwsza – to „przemówienie laureata nagrody teatralnej, przyznanej przez Komitet Ministrów do Spraw Kultury, ogłoszone w Prezydium Rady Ministrów 12 stycznia 1949”. Schiller szczylił się tą nagrodą, przyznaną mu przez Państwo Ludowe „na odcinku sztuki teatralnej” za całokształt swej działalności artystycznej; przypomina wystawiane przez siebie sztuki o tematach rewolucyjnych, takie jak *Róża*, *Nie-Boska komedia*, *Rywale*, *Cjankali* i wiele innych, broni się wobec stawianych mu zarzutów przez krytykę¹⁶, nawiązuje do romantyzmu i neoromantyzmu, naświetla swoje poglądy z dziedziny sztuki dramaturgiczno-reżyserskiej, zaznaczając, że budowa państwa socjalistycznego będzie się łączyła z „koncepcją wielkiego teatru”. Przy tej okazji mówi o konieczności wzniesienia gmachu, w którym można by realizować „teatr monumentalny”. Kończy wreszcie następującą deklaracją ideową: „Nie brak u nas w dziedzinie teatru zagadnień trudnych, ważnych i pilnych. Jakiekolwiek z nich, choćby najniewdzięczniejsze, powierzą mi łaskawie Rząd i Partia, której mam zaszyt być członkiem, spełnię je posłusznie”.

Drugą wypowiedź stanowi *Przemówienie* „z powodu nagrody przyznanej przez Komitet Nagrody Teatralnej powołany przez Zarząd Miejski w Łodzi na uroczystym posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej 19 stycznia 1949”. Wyróżnienie to wiązało się z inscenizacją *Krakowiaków i Górali*, „za pierwszą u nas sztukę prawdziwie ludową, bo tchnącą ideami demokracji rewolucyjnej i autentyczny lud wiejski wprowadzającą na scenę”.

Schiller w swoim przemówieniu przypomina dawne zasługi Zelwero-wicza na terenie Łodzi, pokrótce relacjonuje działalność łódzkiej sceny ludowej, wymieniając nazwiska Mielewskiego, Bolesławskiego i Górczyńskiego, największe jednak zasługi pod względem artystycznym i społecznym przypisując Adwentowiczowi w sezonie 1929/30. On to do realizacji utworów o treści społecznej i politycznej „zaprosił reżysera, którego właśnie zdemaskowano w Warszawie jak o komunistę i propa-

¹⁶ Z krytyką koncepcji teatralnych Schillera wystąpił m.in. Juliusz Ż u ł a w s k i w artykule pt. *Trzeci sezon teatralny*. „Kuznica” 1947, nr 46. Zob. też relacje S. K a s z y Ń s k i e g o w: *Teatr łódzki w latach 1945 – 1962*, Łódź 1970, s. 83, 91, 96, 357 – 358.

gatora idei wywrotowych w teatrze”. Schiller powtarza tu swe wielkie uznanie dla Adwentowicza: „Posunięcie nowego dyrektora łódzkiego tym bardziej było szaleńcze, że zamierzał on wykorzystać pracę wyklętego reżysera w inscenizacji widowisk niedwuznacznie rewolucyjnych”. Nawiązując do współczesności i perspektyw przyszłościowych, mówca składa hołd miastu, od którego zabrał wiele dobrego.

Niewątpliwie, wypowiedzi Schillera zamieszczone w „Łodzi Teatralnej”, są jeszcze dalekie od możliwości pełniejszego zarysowania obrazu jego sylwetki ideowo-artystycznej, nawet jedynie z okresu trzechletniej działalności łódzkiej, niemniej stanowią one dość ważny przyczynek do ukazania jego postawy psychicznej i ideowej wobec współczesnej rzeczywistości. Prócz sukcesów odnosił on przecież wówczas także porażki, których echo, z wyjątkiem może kilku drobniejszych aluzji, w jego enuncjacjach nie występuje. Sprawy te nie są zresztą przedmiotem monograficznych dociekań na temat „Łodzi Teatralnej”. Istotny jest fakt, że głos Schillera ukazuje cele i kierunek zamierzeń czasopisma, którego był inspiratorem, założycielem i współpracownikiem.