

TOMASZ SOBIERAJ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

MŁODOPOLSKI LEON SCHILLER

Wyobraźnia artystyczna Leona Schillera, bodaj największego polskiego artysty teatru XX stulecia, ukształtowała się w dobie Młodej Polski. To fakt powszechnie znany. Ale nie wszystkie aspekty młodzieńczej edukacji Schillera zostały dotąd wyświetlone; niektóre domagają się jeszcze odkrycia lub przynajmniej pogłębienia i rozszerzenia interpretacyjnego.

Urodzony w 1887 roku w Krakowie, pochodził Schiller ze spolonizowanej rodziny austriackiej o wysokich aspiracjach intelektualnych; od strony matki miał genealogię żydowską. Wyedukowany w Gimnazjum św. Anny, a potem na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym studiował filozofię i polonistykę, od najmłodszych lat wykazywał duże zainteresowanie literaturą i sztuką. Jego pasją prędko stał się teatr, a także wysokiej próby sztuka popularna, którą z powodzeniem współtworzył w „Zielonym Baloniku”. W Krakowie, stanowiącym podówczas centrum kultury młodopolskiej, bezpośrednio obcował ze sztuką Stanisława Wyspiańskiego, z kolei podróżując i przebywając w Europie Zachodniej, m.in. w Paryżu, obserwował wiele zjawisk Wielkiej Reformy, przeżywającej na początku XX wieku etap intensywnego rozwoju. Z pewnością najdonioślejszym przeżyciem młodego Schillera było poznanie Edwarda Gordona Craiga, które zaowocowało współpracą z redagowanym przez Anglika czasopismem „The Mask”; na jego łamach ukazało się ważne studium Schillera *Dwa teatry. Wstęp do „Eseju o teatrze groteski”* (1908/09) oraz jego słynna praca o Wyspiańskim *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański* (1909).

Młodopolską edukację przyszłego reżysera szczegółowo przedstawił Edward Csátó w monografii opublikowanej przed półwieczem¹. Badacz skupił się na trwałych, choć podlegających pewnej ewolucji związkach poglądów Schillera z estetyką teatralną Młodej Polski. Jako początkujący krytyk wielokrotnie omawiał działalność teatru krakowskiego, pisał recenzje przedstawień oraz artykuły o tematyce ogólnej. Dla przyszłego artysty ta działalność była swego rodzaju polem doświadczalnym, już wtedy bowiem Schiller wypracowywał wizję nowego teatru, odwołując się do inspiracji obcych i podnosząc do rangi wzorca dzieło Wyspiańskiego, którego przez całe życie cenił, podziwiał i nazywał swoim „przewodnikiem”². Teksty Schillera z lat 1908–1918 świadczą zarówno o rozległej wiedzy historycznoteatralnej, jak i o świet-

¹ E. Csátó, *Leon Schiller*. Warszawa 1968.

² Takiego określenia użył Schiller w liście do Craiga. Zob. L. M o m o t, *Leona Schillera poglądy na teatr Stanisława Wyspiańskiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” t. 10 (1968), s. 191.

nej orientacji w najnowszych zjawiskach sztuki teatralnej. Korpus tych właśnie tekstów tworzy główny przedmiot rozważań zawartych w niniejszym studium.

Jako teoretyk teatru okazał się Schiller, jak doskonale wiadomo, czołowym promotorem idei reformy, konsekwentnie przy tym nawiązywał do polskiej tradycji estetycznoteatralnej. W drugiej połowie 1913 roku krakowska „Krytyka” opublikowała jego ważny artykuł programowy *Nowy kierunek badań teatrologicznych*. Był to właściwie rodzaj manifestu metateatralnego, zawierającego podstawowe założenia reformatorów. Autor, przeświadczony o dokonywaniu się wielkich przemian w sztuce scenicznej, wyrokował nadejście nowej epoki, zrywającej z konwencjami, które kępowały swobodny rozwój tej sztuki. Ten głos – dopełniony jeszcze kilkoma innymi tekstami autora – wybrzmiał jako bodaj najistotniejsza propozycja teoretyczna (późno)młodopolskiej refleksji metateatralnej. Kult sztuki, przekonanie o wysokiej randze teatru i postulat jego odrodzenia, wreszcie konsekwentna negacja wzorców sceny mieszczańskiej trwale charakteryzowały Schillerowski pogląd na teatr.

Rekonstruuąc dzieje sztuki scenicznej, dostrzegał krytyk zmienność składających się na nie konwencji i poetyk. Podobnie jak wszyscy ówcześni reformatorzy, obwieszczał dokonującą się na początku XX wieku (a nawet już wcześniej) wielką zmianę; oczekiwano jej powszechnie, odrzucając formy rozpowszechnione w teatrze XIX-wiecznym. Nowatorskie tendencje skumulowały się w słynnym hasle reteatralizacji teatru. Schiller scharakteryzował je precyzyjnie:

Zrodziło się ono w dobie przekwitającego realizmu jako reakcja przeciw literaturze dramatycznej, bezkarnie na terenie sztuki teatralnej kłusującej. Oczywiście protestującymi nie byli aktorzy, lecz reżyserowie i teoretycy sceny. Naturalizm bowiem o ile pierwszym znaczne prerogatywy przyznał, o tyle drugich w skrupulatnych reproduktorów życia codziennego zamienił, zaś naukowe badania trzecich zastąpił impresjonizmem krytyki literackiej. Reteatralizacja teatru ma się dokonać przez zerwanie z anarchistycznym programem tzw. scen wolnych, przez odrzucenie tych swobód, jakie literatura ze sobą na deski teatralne wnosi, przez powrót do dawnych konwencji i oparcie się na fundamencie własnych tradycji, własnej estetyki³.

Idea przewodnią owej „własnej estetyki” teatru, jego dążności do autonomii, był szeroko pojęty antyiluzjonizm. Ściśle się on wiązał z walką reformatorów o wyzwolenie sztuki scenicznej spod prymatu literatury, której wpływ na estetykę teatralną wydawał się Schillerowi przemożny. Koryfeuszem zmiany stawał się wtedy reżyser, czyli artysta teatru będący twórcą widowiska⁴. Jego autorska wizja dzieła sztuki teatralnej miała się rządzić swoimi prawami, stanowić ekstrakt teatralności, pojętej jako jej cecha immanentna. Zerwanie z dogmatem prawdy życiowej na scenie zaowocowało wieloma zjawiskami artystycznymi, nawiązującymi np. do antyku, a także nastawionymi na ekspansję sztuczności. Esencjalna prostota nowego teatru miała oczywiście zupełnie inną treść aniżeli jego model mimetyczny, rozpowszechniony w estetyce scenicznej iluzji. Pisał Schiller:

³ L. Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*. W: *Na progu nowego teatru 1908–1924*. Oprac. J. Timoszewicz. Warszawa 1978, s. 157.

⁴ Początki nowoczesnej reżyserii odnajdywał L. Schiller ([*Myśli o odrodzeniu teatru*]. W: jw., s. 227) w praktyce meiningenicyków oraz teatru A. Antoine’a, ale w żadnym z tych przypadków nie była ona „sztuką twórczą”, ponieważ „polegała na archeologicznym lub fotograficznym kopiowaniu »rzeczywistości«; jedyną jej zasługą [było to], że wprowadziła staranność wystawy i że starała się dochodzącą już do anarchii wolność aktorską ukrócić”.

Żądamy [...] większej prostoty i większej dekoracyjności zarazem, szczerości i sztuczności – swobody, ale i konstrukcji niemal schematycznej. Zmartwychwstająca sztuka rozpoczęła nowy okres swego żywota szeregiem faktów doniosłego znaczenia: Isadora Duncan, Loïe Fuller, Jaques Dalcroze i balet rosyjski wprowadzają nowe wartości rytmiczne i mimiczne; Max Reinhardt propaguje ideę „teatru dla teatru”, odrzuca pantomimę i misterium, pierwszy ośmiela się narzucić nowe konwencje teatru arenowego – „teatru dla pięciu tysięcy” [...]⁵.

Doceniając indywidualny wkład wielu znakomitych artystów w dzieło Wielkiej Reformy, na plan pierwszy Schiller wysuwał Craiga, który w swojej propozycji artystycznej niejako zsyntetyzował różne wątki nowej wizji teatru. Polski krytyk przenikliwie uchwycił istotę sztuki Craiga i jego osobowości twórczej; stanowiła ją idea „wskrzeszenia” i „wyzwolenia” teatru.

Mamy oto przykład, jak jednostka, niewiele swym czasem zawdzięczająca, geniusz w przyszłości raczej żyjący, mocą jasnowidzącego talentu epokę sobie współczesną na swą modłę przerabia, swej duszy treścią napelnia, obdarza ją swym kształtem i swoją barwą; zamilczy o niej historia oficjalna, zbiorowe li wysiłki oceniająca; uzna ją każdy, kto w dziejach pracy człowieczej obrazu twórczej duszy poszukuje⁶.

Historia, jak wiadomo, o Craigu nie zamilczała. Ten wielki outsider, niespełniony w praktyce twórczej, rychło zyskał sławę i uznanie wśród reformatorów, stając się postacią legendarną. Schillera zachwycała działalność tego „poety teatru”, który z ascetycznym oddaniem poświęcał się promowaniu swojej wizji artystycznej. Wizja ta zasadzała się na przeświadczeniu o autonomiczności teatru, traktowanej przez Craiga jako ideał nowej sztuki scenicznej, którego praktyczne spełnienie było warunkiem koniecznym odrodzenia się teatru. Miała ona przy tym spowodować zasadnicze zmiany w teoretycznej i naukowej refleksji nad teatrem. Schiller postulował zarzucenie w badaniach teatrologicznych perspektywy literackiej, będącej dotąd uprzywilejowanym punktem widzenia; pisał następująco:

Muszę [...] zaznaczyć, że stoję na gruncie separatyzmu teatralnego, że pomijam całe grupy faktów, w tej samej strefie zachodzących, które kogo innego do wręcz przeciwnych wniosków upoważnić by mogły; stanowiąc przedmiot badań historycznoliterackich, nie należą one – jak sądzę – do tej samej rodziny. „Prześciową” wydać się może ta epoka tylko temu, kto nie potrafi zjawisk teatralnych od literackich oddzielić, dla kogo dramat „pisany” jest jedynie pomysłem dającym się sztuki teatralnej dziełem, a teatr w stosunku do dramatyki czymś w rodzaju zakładu reprodukcyjnego: kunsztem podrzędnym i pomocniczym. To, cośmy dotychczas spotykali w bibliografii teatralnej pod nazwą historii powszechnej teatru, historii teatru pewnego narodu lub okresu, niczym innym nie było jak historią literatury dramatycznej⁷.

Odrzucając literacką dominantę w badaniach nad teatrem, inicjował Schiller nowoczesną, XX-wieczną teatrologię, która właśnie wtedy wyrastała – zrazu na gruncie niemieckim – na samodzielną dyscyplinę naukową. Schiller tworzył w roku 1913 fundamenty pod dynamiczny rozwój teatrologii polskiej Dwudziestolecia międzywojennego. Swoje studium zwieńczył wizją nawiązującą do słów Craiga zapowiadającego wyprawę śladem Argonautów, która zmierzała ku odkryciu nowego teatru. „Okręt wypłynął” – efektownie konstatawał⁸.

⁵ Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, s. 159–160.

⁶ *Ibidem*, s. 160.

⁷ *Ibidem*, s. 161.

⁸ *Ibidem*, s. 163.

Tę wyprawę w poszukiwaniu teatru autonomicznego proklamował Schiller jako krytyk i teoretyk świetnie obeznany z realiami funkcjonowania scen polskich na początku XX wieku, w szczególności teatru krakowskiego. Jego wczesna twórczość recenzencka zasługuje, jak już wspomniano, na wnikliwszą niż dotąd uwagę, zwłaszcza bowiem ślady późniejszych koncepcji artystycznych autora, ukazują jego bezpośredni związek z dramatem i teatrem okresu Wielkiej Reformy, łączy się nadto ściśle z refleksją krytyczno- i teoretycznoteatralną schyłku Młodej Polski.

Jesienią 1912 napisał Schiller recenzję premier *Małego Eyolf’a* i *Rosmersholmu* Henrika Ibsena oraz *Ojca* Augusta Strindberga, wystawionych w Krakowie na otwarcie sezonu. Pierwszą sztukę wyreżyserował sam Tadeusz Pawlikowski, niegdysiejszy promotor naturalizmu i modernizmu na scenie krakowskiej. W drugiej dekadzie XX wieku twórczość wielkiego Norwega należała do historii teatru, zwłaszcza pod względem ideowym, niemniej jej wewnętrzna wartość przesądzała o nieprzedawnionych walorach scenicznych jego dramatów. Niestety, teatr krakowski nie podołał wyzwaniu artystycznemu. Schillera szczególnie raziła niefortunna koncepcja inscenizacyjna, na którą Pawlikowski rzekomo nie miał wpływu, gdyż musiał się podporządkować ograniczonym możliwościom technicznym sceny krakowskiej. Efekt okazał się niefortunny:

już sama dekoracja I aktu wybiła nas ze snu poetyckiego o biednym Eyolfie, [...] kazano nam wierzyć w czar krakowskich fiordów lub oddychać okropnością perspektywicznego horyzontu, siatek, pałamentów, przystawek itp. zamiast mglistą, przesyconą zapachem morza i zieleni leśnej atmosferą dramatu Ibsenowskiego⁹.

Reżyser nie potrafił oddać poetyckiego klimatu sztuki; jego błędem było to, że „podkreślił realizm *Małego Eyolf’a* tudzież jego stronę dydaktyczno-moralizatorską na niekorzyść feerycznej prawie formy i symbolicznego sensu”¹⁰. Schiller błyskotliwie naszkicował własną wizję inscenizacyjną dramatu, ujawniającą rozległą wyobraźnię poetycką autora. Krytykując styl krakowskiej premiery, proponował ujęcie odmienne:

chór tłumy, zwiastujący śmierć Eyolf’a, nie posiadał należytej ekspresji. Powinien był jak fala morska w dom Allmersów uderzyć. „Tam płynie szczudło” – słowa, które Rita w III akcie rytmicznie, jak w hipnozie powtarza, mogły posłużyć za temat dominujący w polifonii okropną nowinę niosącej gromady, a tematowi temu trzeba było kazać wzrastać *crescendo*, by tym dobitniej na końcu aktu zabrzmiał¹¹.

Błędy w koncepcji inscenizacyjnej *Małego Eyolf’a* zostały nadto spotęgowane niewłaściwym stylem większości kreacji aktorskich. Schiller z ubolewaniem pod-

⁹ L. Schiller, *Premiera i wznowienia*. W: *Na progu nowego teatru 1908–1924*, s. 127–128. Podobną ocenę warstwy inscenizacyjnej *Małego Eyolf’a* sformułował konserwatywny recenzent „Czasu” – zob. Z. Stefański, *Z teatru*. „Czas” 1912, nr 447, s. 2–3: „Bezsukuteczne było [...] wmawianie w widza, że wesoło błękitna dekoracja w akcie drugim jest »ołowianym fiordem, pokrytym żółtymi pregami, odbijającym ciemne chmury»; wobec takiego lazuru niejednen z widzów oczekiwałby orkiestry włoskiej i cicerona [...]”.

¹⁰ Schiller, *Premiera i wznowienia*, s. 128.

¹¹ *Ibidem*. Ujęcie to, jak przenikliwie zauważył Csató (*op. cit.*, s. 171), zawierało „wizję [...] późniejszego stylu scenicznego” Schillera. Jego zapowiedzią była – projektowana w recenzji – „widowiskowość podniesiona do poziomu tragicznej kantaty i przez jej surowe reguły normowana, [...] żądanie szczególnie efektownej konstrukcji scenicznej zakończeń aktów [...]”.

kreślał niezrozumienie czy też niefortunne odczucie tonacji psychicznej bohaterów dramatu:

Lwia część niepowodzenia wczorajszej premiery była dziełem aktorów. P. Wysocka (Rita) walczyła z trudnościami niejednoletej, nieleżącej w jej warunkach roli. P. Adwentowicz (Alfred) wydobyl nieistniejące w dramacie pierwiastki brutalności i filisterstwa; liryzm zastąpił kłiwością, melodramatycznością patos. Gra p. Pytlińskiej była tylko chromatyczna, niewprawnie wykonana gamą płaczu; nie można mówić o „stylizacji” gestów, gdyż się ma przed sobą zwykłą niezaradność. P. Czaplińska (Tepicielka szczurów) starała się być groteskowa, osiągnęła wszakże rezultat „*einer komischen Alten*”; nie wprowadziła z sobą tchnienia bajki, owszem, za jej wejściem bajka się skończyła. P. Noskowski (Bergheim) mimowolnie pomnożył i tak liczne dysonanse. Jedynie p. Braunówna (Eyolf) nagrodziła ducha Ibsenowskiego nieobecność, jej tedy jedynie za sobotnią premierę wdzięczni być możemy¹².

Późny dramat Ibsena znacząco się już oddalił od poetyki realistyczno-naturalistycznej, nabierając cech poetyckiej wizji o wydźwięku symbolicznym. Próba wystawienia *Małego Eyolfa* w konwencji werystycznej okazała się zatem porażką artystyczną. Brak inwencji reżysera oraz wyraźnej koncepcji inscenizacyjnej niekorzystnie przejawiał się także w wyreżyserowanej przez Mariana Jednowskiego premierze *Rosmersholmu*, utworu uznanego przez recenzenta za „poemat dramatyczny”. Schiller skrytykował to przedstawienie w sposób nader znamieny. Objęcie funkcji reżysera przez aktora było dlań rozwiązaniem nie do przyjęcia, gdyż „artysta biorący udział w przedstawieniu nie może być równocześnie jego »dyrygentem«, ile że trudno mu zdobyć wobec akcji dziejącej się na scenie stanowisko kontrolne i obiektywne”¹³. Na domiar złego w krakowskim wystawieniu *Rosmersholmu* zawiodła też inscenizacja, pozbawiona myśli przewodniej, nieoddająca tonacji ogólnej dramatu i chybiona materialnie. Schiller pisał o tym z przekąsem:

Trudno przecież wmówić w widza, by trzęsące się ze starości, partackie kulisy płóciennę mogły straszyć grozą legendy o Białych Rumakach Rosmersholmu. Trudno przypuścić, aby promienista inteligencja Rosmera nie wywarła jakiego piętna na świątyni jego myślenia, jaką zapewne była jego pracownia. Jeśli w życiu rzeczywistym mieszkankie nie zawsze świadczy o guście, estetyce gospodarza, to nie powód, by tak miało być na scenie¹⁴.

Sceneria akcji nie korespondowała więc z duchem poetyki *Rosmersholmu*. Sztuka wywołała jednak pozytywne wrażenie dzięki znakomitej grze dwójga wybitnych aktorów: Stanisławy Wysockiej i Karola Adwentowicza¹⁵. W kreacjach Rebeki i Rosmera osiągnęli oni artystyczne mistrzostwo. Pisał Schiller w stylu po części młodopolskim:

Po raz pierwszy znakomita artystka znalazła w tej roli na scenie krakowskiej sobie równego i siebie godnego partnera. Oto dlaczego *Rosmersholm* był istotnie „nowością”. Rosmer w interpretacji p. Adwentowicza nie był rezonującym, pozbawionym namietności ekspastorem, lecz stał się cały duszy wyzw-

¹² Schiller, *Premiera i wznowienia*, s. 128.

¹³ *Ibidem*, s. 129.

¹⁴ *Ibidem*, s. 130.

¹⁵ Z dużym uznaniem o grze aktorskiej Wysockiej i Adwentowicza w *Rosmersholmie* pisał też W. Feldman, znamienne jednak, iż w recenzji swojej (zob. (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski*. „Krytyka” t. 36 (1912), s. 226–227) nie odniósł się do zagadnień inscenizacji. Świadczyć by to mogło o różnicach natury estetyczno-teatralnej między krytykami. Obaj posługiwali się nieco innymi „językami teatru”; w odróżnieniu od Schillera nie był Feldman jeszcze wyczulony na wizualno-plastyczne aspekty przedstawienia, koncentrował się na psychologicznych stronach kreacji aktorskich.

lającej się heroicznym lotem. Dwuśpiewy Rebeki West i Rosmera brzmiały niekiedy jak najwznioślejsze sceny z tragedii nieszczęsnych kochanków Tristana i Izoldy. P. Adwentowicz patetycznym gestem i słowem umiał swej roli nadać głębsze znaczenie, nie mijając się na chwilę z psychologiczną prawdą¹⁶.

Powodzenie obojga artystów zasadzało się na swoście ekspresyjnym i patetycznym ujęciu dwóch najważniejszych postaci dramatu, ujęciu nadającym im znamiona syntezy symbolicznej.

Nie ulega wątpliwości, iż wczesne recenzje teatralne Schillera odzwierciedlają jego krytyczny stosunek do naturalistycznego iluzjonizmu. Uznawał on tę konwencję za równie schematyczną i krępującą inicjatywy twórcze co niegdyśjsze konwencje klasycystyczne i romantyczne. W jego bowiem mniemaniu:

Naturalizm teatralny, wprowadzając koncepcję „człowieka fizjologicznego” na miejsce dawnego li tylko „psychologicznego człowieka”, zastępując pseudoklasyczną togę i romantyczną „almawię” szarością współczesnego ubioru, neutralny westybul i wyszukany pejzaż skrupulatnie odfotografowanym wnętrzem domu mieszczańskiego, sam sobie tą pracą reformatorską zadał cios śmiertelny¹⁷.

Reformatorski rozmach estetyki teatru naturalistycznego przekształcił się w nowy dogmatyzm. Schiller dostrzegał jego przejawy i na płaszczyźnie antropologicznej, i w sferze inscenizacji. Na tle prawdziwych dekoracji poruszały się „postacie fałszywe”, jednowymiarowe, pozbawione głębi psychologicznej. Odnosząc się do pozycji obserwacyjnej widza teatralnego, stwierdzał Schiller:

Nikt [...] go przekonać nie zdoła, by te patologiczne okazy, te żywe doświadczenia, te chodzące teorie i „nowinki” miały być inkarnacjami duszy Wiecznego Człowieka, by ta „historia naturalna” rodów i społeczeństw mogła mu wynagrodzić stratę szekspirowskiego „zwierciadła natury”¹⁸.

Dusza „Wiecznego Człowieka” nie znajdowała więc prawdziwego wyrazu w scenicznych portretach bohaterów dramatu naturalistycznego. Schiller dystansował się od konwencji teatru naturalistów, zauważając, iż „staje się [on] teraz kinematografem na usługach nauk przyrodniczych i społecznych”¹⁹. Interesujące jednak, że pomimo krytycznego podejścia do estetyki naturalistycznej oceniał krakowską premierę *Ojca*, przynajmniej w niektórych jej aspektach, przez pryzmat poetyki naturalizmu. Ubolewał nad tym, że teatr krakowski –

pod względem inscenizacji i reżyserii nie tylko nie starał się korzystać z ciekawych [...] poglądów autora na teatr i sztukę aktorską, ale przeciwnie, przy wystawieniu kierował się zasadą idealnej... niefrasobliwości. Trudno od p. Stanisławskiego wymagać sprawności i inwencji Antoine’a, ten brak jednak logiki i ten bezład rupieci teatralnych, jaki widzieliśmy na scenie, jest niewybaczalny²⁰.

Duże niedostatki inscenizacyjne premiery *Ojca* z nadatkiem zostały zrekompensovane grą dwojga znakomitych aktorów. Znamienne, że Schiller – podobnie jak w ocenie gry odtwórców głównych postaci *Rosmersholmu* – uwypuklił i dowartościował monumentalność oraz symboliczny wymiar kreacji Ojca i Laury. Adwentowicz nadał Rotmistrzowi cechy „liryczno-tragiczne”, sprawił, że bohater urósł do

¹⁶ Schiller, *Premiera i wznowienia*, s. 130.

¹⁷ *Ibidem*, s. 131.

¹⁸ *Ibidem*, s. 132.

¹⁹ *Ibidem*, s. 131.

²⁰ *Ibidem*, s. 132.

„potęgi groźnego symbolu”. Z kreacji artysty emanował „czar niepokalany sztuki”. Z kolei Laura, grana przez Wysocką, stała się postacią demoniczną, syntetycznie symbolizującą „całe światy ciemnych i posępnych tajemnic” ludzkiej duszy²¹.

Recenzja *Ojca* ujawniła pozytywny stosunek Schillera do poetyckiej syntezy i nastrojowości tudzież jego sprzeciw wobec wszelkich nieprzemyślanych, niedopracowanych ujęć inscenizacyjnych, zaburzających poetykę dramatu i poświadczających nieudolność zespołu z reżyserem na czele. Troska Schillera o wysoki poziom artystyczny przedstawień przebiega niezmiennie z jego wczesnej twórczości recenzenckiej. W twórczości tej zawarł krytyk określoną propozycję metateatralną, bliską licznym ideom Wielkiej Reformy, nawiązującą przede wszystkim do teorii Craiga²², osadzoną też na gruncie tradycji rodzimej: teatru młodopolskiego.

Obiektem szczególnego zainteresowania i troski Schillera była scena krakowska; znał ją od najwcześniejszej młodości, bezpośrednio obcował ze sztuką Wyspiańskiego, dostrzegał sukcesy i porażki tej sceny. Jesienią 1912, gdy funkcję dyrektora placówki pełnił Ludwik Solski, odbyła się premiera *Peer Gynta* Ibsena. Krytyk z ubolewaniem stwierdził, iż „zanotować należy [ja] tłustym drukiem w kronice ujemnej działalności dyrekcji obecnej”²³. Znakomity w roli tytułowej Adwentowicz musiał się zmierzyć z niekompetencją i niedbalstwem całego zespołu. Schiller pisał stanowczo:

Nie będziemy niesprawiedliwymi, jeśli powiemy, że postąpiono z nim *n i e t a k t o w n i e*, każąc mu przed nową dla niego publicznością stanąć z rolą popisową w otoczeniu niewyszkolonych, źle przygotowanych aktorów, na tle ohydry dekoracyjnej, przy wtórce cyrkowej orkiestry. Zarzutu naszego nie zdoła nikt odeprzeć twierdzeniem o skąpej ilości prób, spowodowanej koniecznością zmieniania repertuaru co tydzień. Znając wewnętrzne stosunki teatru Antoine’a i Reinhardta, możemy zapewnić, że w obydwu tych wzorowych pod każdym względem instytucjach pracuje się więcej godzin na dobę, intensywniej i sumienniej [...]”²⁴.

W teatrze krakowskim brakowało przede wszystkim „metodycznego, świadomego swego artystycznej misji kierownictwa”²⁵. Oddziaływało to fatalnie na styl pracy aktorów, których nie kształcono wedle określonej idei artystycznej, lecz tylko zatrudniano. Schiller mimochodem postulował zasadnicze zmiany w funkcjonowaniu całego organizmu teatralnego, takie mniej więcej, które od dawna już obowiązywały w nowatorskich teatrach europejskich.

Lekceważenie estetyki dzieła dramatycznego miało zawsze fatalne konsekwencje na scenie. Schiller, uznając kierownictwo artystyczne reżysera, opowiadał się wszakże za tym, aby oddawano „ducha” utworu, jego poetykę, tonację ideowo-światopoglądową i emotywną. Wystawienie *Peer Gynta* skończyło się fiaskiem, jak bowiem przekonywał recenzent:

niepodobna serio traktować bezmyślności, niedbalstwa i na grubą naiwność obliczonego skapstwa. Piękności poetyckie i teatralne libretta zginęły bez śladu w trywialnej, niesmacznej oprawie scenicznej.

²¹ *Ibidem*.

²² Zob. Csátó, *op. cit.*, s. 172.

²³ L. Schiller, *Ostatnia premiera w teatrze. „Peer Gynt”*. W: *Na progu nowego teatru 1908–1924*, s. 137.

²⁴ *Ibidem*, s. 138.

²⁵ *Ibidem*.

Nie starano się zgoda wyjaśnić symbolicznej formy, ale przeciwnie, utrudniano tak aktorom, jak widzom orientację przez zredukowanie tekstu do jego trzeciej niemal części i przez nadanie mu kształtu sprzecznego z jego duchem. Przedstawienie miało charakter przypadkowości, która jest zawsze wynikiem pośpiesznej pracy niepowołanych i zakłopotanych ludzi²⁶.

Spektakl uratowali przed klęską, nie po raz pierwszy zresztą w teatrze krakowskim, aktorzy, głównie wspomniany już Adwentowicz w roli Peer Gynta. Także od twórcy ról pomniejszych starali się dostosować do tonu protagonisty: „P. Sowińska nie uрониła ani drobiny z poezji, rozlanej dokoła postaci Solweigi; nikt inny z obecnego personelu nie byłby artystycznie, z równą miarą wyraził potęgę nieśmiertelnej miłości”²⁷.

Arcydzieło Ibsena dało też Schillerowi asumpt do rozwinięcia refleksji krytyczno-teoretycznej, a nawet poetologicznej, poświęconej problemowi dramatu niescenicznego. Problem ów stanowił przedmiot żywych dyskusji na gruncie krytyki literackiej i teatralnej; można powiedzieć, iż przejawiały się w nich – uświadamiane bądź nie – zarówno normy teoretycznoliterackie oraz teoretycznoteatralne, jak i określone stanowiska metateatralne. Sceniczność stała się w teatrze XIX-wiecznym swoistą normą warunkującą jego funkcjonowanie, ściśle powiązana z oczekiwaniami publiczności²⁸.

Wielka Reforma zasadniczo przewartościowała dominujące dotąd „języki teatru”, dzięki czemu sztywny kanon sceniczności zaczął z wolna ustępować. Schiller przywołał znane eksperymenty niemieckich i austriackich reformatorów, Maxa Reinhardta i Hugona von Hofmannsthala, reaktywujące antyczną tragedię i średnio-wieczne misterium. Znamienne, że krytyk przenikliwie łączył konwencje dramaturgiczno-teatralne danej epoki z rozwojem koncepcji architektonicznych:

ewolucja [architektury] zawarunkowała byt sztuki scenicznej. Jednolitość dramatu, charakter dekoracyjno-monumentalny widowisk greckich, stosunek wreszcie widza do sceny – wszystko było wynikiem takiej, a nie innej architektury. Podobnie rzecz się ma z teatrem japońskim i perskim, prymitywizmem średniowiecza i wieloodślonowym dramatem elżbietańskim²⁹.

XIX-wieczny teatr mieszczański był niearchitekturalny. Panujące w nim konwencjonalna dekoracja i częstokroć stereotypowa inscenizacja uniemożliwiała ukazanie artystycznego piękna wielu dramatów tzw. niescenicznych (w praktyce najczęściej ich po prostu nie wystawiano lub „przykrawano” ich fakturę do kanonów iluzyjnych). Schiller twierdził, iż „Plastyczne dekoracje, wybiegające proscenium, architektoniczna oprawa reliefu scenicznego jeszcze nie zmieniają stanu rzeczy”³⁰.

²⁶ *Ibidem*, s. 138–139.

²⁷ *Ibidem*, s. 139. Bardziej krytycznie zapatrywał się na aktorskie kreacje bohaterów *Peer Gynta* Feldman, który miał zastrzeżenia nawet do Adwentowicza, zarzucając mu grę momentami zbyt monotonna i powierzchowna. I znowu ujawniła się tu pewna prawidłowość: redaktor „Krytyki” ocenił premierę *Peer Gynta* przede wszystkim przez pryzmat wartości literackich. Zob. (x) [Feldman], *op. cit.*, s. 288.

²⁸ Historycznokulturową i historycznoteatralną interpretację kategorii teatralności i sceniczności przeprowadziła D. Ratajczakowa w artykule *Teatralność i sceniczność* (w: *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, T. 1. Wrocław 2006).

²⁹ L. Schiller, *Forma sceniczna „Peer Gynta”*. W: *Na progu nowego teatru 1908–1924*, s. 143.

³⁰ *Ibidem*.

Nadzieję na fundamentalne zmiany w estetyce teatru budziły w krytyku dokonania Craiga i innych:

Dopiero system dekoracji przyzmicznej i ruchomej Edwarda Gordona Craiga, jego tendencja zmonumentalizowania widowiska scenicznego przez wprowadzenie masek, jak również jego teoria symbolicznego gestu i dążność oryginalna do usunięcia aktora, a zastąpienia go automatem – wszystkie te samotnicze prace Prospera teatru zdają się wróżyć już, już zbliżającą się epokę Odrodzenia. Również przełomową chwilą było wystawienie *Edypa* dokonane przez Reinhardta w teatrze dla pięciu tysięcy, na arenie cyrku Schumannna w Berlinie³¹.

Reformatorzy musieli się zmagać z inercyjnym oporem konserwatywnych środowisk teatralnych, kultywujących dotychczasowe konwencje inscenizacyjne, reżyserskie i aktorskie. Publiczność teatru mieszczańskiego przywykła do schematu sztuk scenicznych, produkowanych wedle ustalonej recepty. Wszystko, co od tego schematu odbiegało, kwalifikowano jako niesceniczne. Schiller pisał z ubolewaniem:

Oto dyrekcje teatrów pospolicie „niescenicznymi” nazywają te dramaty, których budowa wymaga dla siebie specjalnych ram, nowych linii i barw, nowego trudu inwencji reżyserskiej, które wnoszą styl nowy i pociągają nowe, niełatwo amortyzujące się koszty. Niescenicznym jest Szekspir, Calderon, Kleist, Gozzi, Grabbe, Mérimée. Ponieważ zaś normalny widz kształci swój gust na faktach artystycznych znanego mu teatru, przeto przejmując niejako automatycznie jego pojęcia estetyczne i nieświadomie, jako laik, z tym samym przesądem odnosi się będzie do tych arcydzieł scenicznych przeszłości lub teraźniejszości, których konstruktywne wartości łamią wszelkie szablony i kanony, a proszą o kształt dla swej duszy przystojny. W ten sposób przeciętny teatr dzisiejszy szerzy w sposób barbarzyński epidemię swojej pseudoestetyki; zaraża nią całe pokolenia, całe wieki³².

Dogmatycznie pojętą sceniczność należało więc odrzucić. Inwencja artystyczna – reżysera i inscenizatora – powinna sprostać potencjałowi dzieła dramatycznego. *Peer Gynt* Ibsena nie doczekał się wybitnej inscenizacji, albowiem, jak przekonywał Schiller:

nigdy nie zdołano wykrzesać zeń tyle siły ani tego piękna, które są jego literacką ozdobą; prawda jest atoli, że teatr dotychczasowy nie umiał czy nie chciał stworzyć dla *Peer Gynta* peer-gyntowskiej formy. Był przerabiaczem, przykrawaczem – nie odtwórcą³³.

Tuż przed wybuchem pierwszej wojny światowej – w 1913 roku – opublikował Schiller ważne teksty o charakterze swego rodzaju manifestów estetycznoteatralnych. Pierwszym były *Drogowskazy teatru krakowskiego*, drugim – *Myśli o odrodzeniu teatru*, ogłoszone jako wstęp do *Katalogu wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego*.

Drogowskazy zawierają kwintesencję poglądów estetycznych Schillera; stanowią też hołd dla Wyspiańskiego, który został tu uznany za „p r a w d z i w e g o dyrektora teatru”³⁴ krakowskiego. Był nim oczywiście nieformalnie, symbolicznie niejako, gdyż potencjalnie podniósłby tę scenę na niespotykane wcześniej wyżyny artyzmu. W swoich dramatach, projektach inscenizacyjnych i refleksji teoretycznej Wyspiański „wykazał się głęboką intuicją kunsztu scenicznego i zdumiewającą w tym od-

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 143–144.

³³ *Ibidem*, s. 145.

³⁴ Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego*. W: *Na progu nowego teatru 1908–1924*, s. 164.

dziale sztuki pomysłowością". To „człowiek przez teatr myślący i działający”³⁵. Gdyby rada miejska podjęła w 1905 roku właściwą decyzję, wówczas:

Mizerny teatrzyk krakowski zaiste byłby się w Arkę Przymierza między przeszłością a przyszłością polską zamienił; publiczność gromadziłaby się w nim w charakterze wiernych; aktorzy stawaliby przed nią jako jej sędziowie i głosiciele słowa; dramatykom narzucono by obowiązek społeczeńskiego urzędowania za pomocą sztuki; on sam zaś [tj. Wyspiański], niby kapłan najwyższy, władałby tym TEATREM-WAWELEM, stopniowo doskonaląc go, przewyższając wszelkie oczekiwania, zmierzając do urzeczywistnienia najpiękniejszych ideałów sceny ojczystej. Dzieje naszego teatru byłyby w nim znalazły swego budowniczego. Byłby on je uzupełnił w miejscach, w których się przerwały, i ciągnął dalej ich wątek po linii tradycji i przykazań³⁶.

Apoteoza Wyspiańskiego, rozwijana przez Schillera w okresie Dwudziestolecia międzywojennego, czego najwybitniejszym wyrazem stał się słynny artykuł *Teatr ogromny* z 1937 roku, przeplatała się niekiedy z ostrą krytyką sceny krakowskiej. Jego stosunek do rodzinnego Krakowa nie był jednoznaczny, przejawiały się w nim i żarliwe emocje, i poczucie krzywdy oraz niespełnienia, wynikające z niemożności debiutu inscenizacyjnego na deskach tamtejszego teatru po zakończeniu dyrekcji Ludwika Solskiego³⁷. W *Drogowskazach* znalazły się liczne uwagi o repertuarze sceny krakowskiej i działalności jej dyrektorów: Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego. Były to uwagi formułowane nie *ad hominem*, ale w sposób poświadczający autentyczną troskę krytyka o los teatru, o jego odpowiedni poziom artystyczny.

Schiller, oceniając dorobek sceny krakowskiej, skupił się na zagadnieniu repertuaru i sztuki aktorskiej. Podkreślał przy tym interesujący mechanizm tworzenia retrospektywnej legendy o dyrekcjach minionych; był on spowodowany „oportunizmem i nieumiejętnością sporządzenia idealnego probierza, wedle którego działalność prowadzącego teatr szacowana by być mogła”³⁸. Wskutek działania tego mechanizmu przesadnie wysoko waloryzowano czasy minione. Oto np. bezwyjątkowa aprobatą pierwszej dyrekcji Pawlikowskiego wydała się Schillerowi przesadzona, okres ten bowiem nie obfitował wyłącznie w sukcesy, skoro „wystarczy rzucić okiem na repertuar z tych lat, by przekonać się o jej przesadzie; tak często teatr nie podążał za biegiem nowszych prądów, tak był niejednorodny, choć [...] na jego czele stał człowiek udarowany gustem i zawodową erudycją”³⁹.

³⁵ *Ibidem*, s. 164, 165.

³⁶ *Ibidem*, s. 165. Stosunek Schillera do Wyspiańskiego interpretuje K. Gajda (*Recepcja Wielkiej Reformy Teatru w prasie galicyjskiej 1890–1918*. Kraków 1991, s. 100–102). Zob. też A. Chojnacka, *Schiller o Wyspiańskim*. „Pamiętnik Teatralny” 2007, z. 3/4.

³⁷ Zob. J. Timoszewicz, *Krakowski rodowód Leona Schillera*. W zb.: *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały z sesji naukowej „Z Krakowa w świat”, 22–24 X 1993*. Red. J. Michalik. Kraków 1994, s. 53. Z kolei zdaniem H. I. Rogackiego (*Leon Schiller. Człowiek i teatr*. Łódź 1995, s. 12–13): „Schiller przez całe życie patrzył na teatr krakowski swej młodości jako na teatr zmarowanej szansy, zatrzymany w pół drogi na skutek niepowierzzenia kierownictwa sceny Stanisławowi Wyspiańskiemu. Zatrąty tej historycznej szansy Schiller nigdy Krakowowi nie wybaczył. Sam został przez rodzinne miasto również potraktowany po macoszemu. Przez całe życie nie zrealizował w Krakowie ani jednego przedstawienia”.

³⁸ Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego*, s. 168–169.

³⁹ *Ibidem*, s. 168. O dość powściągliwym stosunku Schillera do Pawlikowskiego – zmienionym przezeń dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku – pisze J. Michalik (*Legenda Pawlikowskiego*. W: *Tadeusz Pawlikowski. Legenda, człowiek, teatr*. Kraków 2015, s. 50).

Schiller stawiał dyrektorom sceny krakowskiej wysokie wymagania, oceniając ich działalność przez pryzmat własnej wizji teatru oraz pozycji Wyspiańskiego, który sprawował nad nią patronat duchowy i estetyczny. Po śmierci poety teatr krakowski prosperował wprawdzie nieźle pod względem finansowym, albowiem frekwencję na spektaklach podwyższali bogaci „emigranci” z Królestwa, chroniący się w Galicji przed zamętem rewolucji z lat 1905–1907. Ale poziom artystyczny sceny nie podniósł się znacząco, raczej ustabilizował się i uśrednił. Zaslugą Solskiego był rozwój młodych sił aktorskich, które pod jego opieką w Krakowie dojrzewały i formowały swój warsztat. Schiller pisał o dyrektorze następująco:

Trzeba go widzieć przy pracy, na próbach, by móc ocenić jego w każdym teatrze, każdej szkole teatralnej użyteczność. Zapewne nie może się on mierzyć ze słynnymi reżyserami-twórcami teraźniejszości, ale nie byle kim jest, kto niesforny, rozpaczliwie bezmyślny i przypadkowo zebrany tłum statystów na rytmiczny chór przerobić umie, kto z niedołężnego, „wyprutego z talentu” – jak się to mówi – adepta tyle wydobyć zdoła, że na przedstawieniu mamy złudzenie, jakbyśmy mieli przed sobą przeciętnie pożyteczną siłę... a to jest tylko marioneta Solskiego⁴⁰.

Nie stworzył jednak Solski szkoły aktorskiej, nie potrafił opracować metody kształcenia aktorów, nie eksperymentował – był bowiem, jak się zdaje, spadkobiercą estetyki aktorstwa zindywidualizowanego. Można powiedzieć, że Schiller dopominał się o nowy sposób organizacji sztuki teatralnej, bliski temu, co w Rosji realizował np. Konstantin Stanisławski. Uważał, że Solskiemu zabrakło świadomości metodycznej i przewodniej idei w kierowaniu teatrem i zespołem aktorskim.

Zbłądził, odnosząc się do niedowarzonych szeregowców jak do starych rutynistów! Zbłądził, mniemając, że wystarczy być im wzorem, gdy materiał ten, nie najgorszy, prosił się o programową naukę, o stopniowe wtajemniczanie go w arkana jego kunsztu. Żałować należy, że Solski przez osiem lat w ten tylko sposób pracował, a nie stworzył szkoły i teatru, które by dziś jego nazwiskiem szczyścić się mogły⁴¹.

Na sytuację teatru krakowskiego wpływały też okoliczności zewnętrzne. Schiller miał świadomość, iż dziedzictwo Wyspiańskiego wymaga ogromnego talentu, determinacji i wspólnego zaangażowania jednostek oraz całej zbiorowości. „Możemy być pewni – pisał – że jeśli społeczeństwo nie dołoży wszelkich starań, aby podnieść teatr upadający i ożywić ten organizm, z biologicznej zamierający konieczności, nie będziemy mieli teatru lepszego [...]”⁴². Przekonanie o misyjnym charakterze sztuki scenicznej – podzielane przez większość młodopolskich krytyków i teoretyków teatru – towarzyszyło Schillerowi właściwie przez cały okres jego aktywności twórczej.

Krytyk ciągle żywił nadzieję, iż uda się zrealizować program Wyspiańskiego. W Dwudziestoleciu międzywojennym do programu tego bezpośrednio nawiązywała jego słynna idea teatru monumentalnego (ogromnego), zapowiedziana przezeń już w artykułach *Wyspiański w literaturach zachodnioeuropejskich* (1912), *Nowy kierunek badań teatrologicznych* (1913) i *Myśli o odrodzeniu teatru* (1913), a dogłębnie opracowana w syntetycznym odczycie *Teatr ogromny*, wygłoszonym z okazji 30 rocznicy śmierci Wyspiańskiego.

W swojej wczesnej twórczości krytyczno-teoretycznej Schiller zasadniczo od-

⁴⁰ Schiller, *Drogowskazy teatru krakowskiego*, s. 170–171.

⁴¹ *Ibidem*, s. 171.

⁴² *Ibidem*, s. 172.

rzucali te konwencje teatralne Młodej Polski, które wywodziły się z nurtu iluzjonistycznego, a więc przede wszystkim naturalizm. W praktyce inscenizacyjnej sceny krakowskiej utrwalił się – jego zdaniem – spłot obiegowych tendencji, których efekt sprowadzał się do „kolejnego ukazywania daltonistycznym oczom przeciętnego spektatora całej kosztownej ohydy swego inwentarza, co rok lekkomyślnie kompletowanego”⁴³.

Rzecz jasna, nie pozostawał Schiller obojętny na sukcesy teatru krakowskiego w czasie dyrekcji Pawlikowskiego i Kotarbińskiego; scena ta stała się wtedy najbardziej nowatorska w Polsce, popularyzowała sztuki modernistów i naturalistów, reaktywowała rodzimy dramat romantyczny. Ale nie wykorzystała ona wyjątkowej szansy rozwoju; Wyspiański bowiem nie objął jej kierownictwa. Pomimo jednak niecałkowitego spełnienia ten najwybitniejszy młodopolski artysta teatru odegrał w Krakowie rolę zgoła nadzwyczajną jako dramaturg, inscenizator i teoretyk. Nie mogąc w pełni zrealizować swego programu na scenie, tworzył go w myśli. Schiller opisał to zjawisko w stylu młodopolskim:

W Krakowie zakłada się, rzec by można, drugi teatr: Wyspiańskiego. Buduje się on nieustannie w marzeniu jego czcicieli, nieustannie doskonalą się pod okiem samego mistrza i przyrostem coraz nowych myśli urasta do potęgi nowego gmachu idealnego, gontyny najheroiczniejszych wzlotów sztuki narodowej, dla której kiedyś społeczeństwo będzie musiało kształt realny znaleźć⁴⁴.

Tradycja estetycznoteatralna Wyspiańskiego silnie oddziaływała na międzywojenną teorię i praktykę teatru polskiego, tworząc najistotniejszy składnik „monumentalnych” projektów nie tylko Schillera, lecz również Wilama Horzycy. Oczywiście składnik ten miał zabarwienie specyficzne, jako że w znacznej części był on konstrukcją myślową wyznawców Wyspiańskiego⁴⁵, genealogicznie przez nich sytuowaną w polskiej tradycji teatralnej romantyzmu (Mickiewicz), a nawet epok wcześniejszych. W okresie Młodej Polski koncepcje teatru monumentalnego, ogromnego, misteryjnego tworzyli Ostap Ortwin, Tadeusz Miciński, Stanisław Brzozowski. Rzecz znamienna, iż wszyscy ci współautorzy teatralnego monumentalizmu podkreślali konieczność nierozzerwalnego powiązania sztuki scenicznej z literaturą dramatyczną, głównie z polskim dramatem romantycznym.

Projekt polskiego teatru monumentalnego – Schillera i innych – sytuował się w zdecydowanej opozycji w stosunku do konwencji XIX-wiecznego teatru mieszczańskiego, skumulowanych w estetyce scenicznego iluzjonizmu. Miał on przy tym charakter ewidentnie etnokulturowy, wyrastał ze źródeł polskiej dramaturgii ro-

⁴³ *Ibidem*, s. 175.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 180.

⁴⁵ Pisał przed niespełna półwieczem Z. Osiński (*Teatr Wyspiańskiego a Polski Teatr Monumentalny*. W: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków 1972, s. 14–15): „Wyspiański i jego teatralne idee żyły w każdej właściwie pracy Schillera czy Horzycy. Najprawdopodobniej bez Wyspiańskiego Polski Teatr Monumentalny, kształtowany przede wszystkim przez tych dwóch twórców i scenografa Andrzeja Pronaszkę, nie mógłby w ogóle się zrodzić, co zapewne nie pozostałoby bez wpływu na kształt polskiego teatru współczesnego. Jestem również przekonany, że i przeciwnie: zjawisko o nazwie »teatr Wyspiańskiego« stworzono po raz pierwszy i rzeczywisty dopiero w Dwudziestoleciu międzywojennym w dziełach Schillera i Horzycy, że opóźniło się ono zatem o jedno pokolenie w stosunku do dramatu i wizji teatralnych poety”.

mantycznej, ujmując narodowość w kategoriach metafizycznych, co przejawiało się choćby w jego stylistyce językowej. Jak zauważył Jacek Popiel:

Zarówno w interpretacjach twórców teorii, jak i w realizacjach scenicznych teatr monumentalny był traktowany jako typ teatru odświeżonego, wyzwolonego z codzienności, wszelkiej pospolitości. Był to teatr narodowy, w którym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość układały się w pewną logiczną całość. Przejawiające się w teatrze monumentalnym poczucie narodowej tożsamości wiązano z odczuciem cech swoistych polskiej dramaturgii⁴⁶.

W teatrze monumentalnym artyzm spletał się z funkcją poznawczą sztuki, z jej misteryjną dążnością do odkrywania prawd o metafizycznej istocie bytu zbiorowego i jednostkowego, a także do osiągnięcia przemiany duchowej. Odniesienie do słynnej koncepcji Mickiewicza z *Lekcji XVI* funkcjonowało jako ideowo-moralna i estetyczna sankcja propozycji „monumentalistów”. Ortwin, Miciński, Brzozowski i Schiller formułowali wizje teatru ogromnego lub/i misteryjnego, różniące się między sobą w kwestiach szczegółowych, ale zasadzające się na wspólnej podstawie ideowo-programowej, mianowicie na przeświadczeniu o konieczności odnowy teatru jako sztuki bezwzględnie najbardziej wartościowej, sztuki, która musi się wyzwolić ze wszelkich oków ją krepujących i fałszujących, oraz przekształcić w formę misteryjną właśnie.

Hieratyczna wizja teatru monumentalnego odwoływała się z natury swojej do konwencji nierealistycznych, bliskich za to symbolicznej syntezie i konstrukcji poetyckiej. Schiller, zatroskany we wczesnych recenzjach o poziom sztuki aktorskiej, koncentrował się potem coraz bardziej na zagadnieniach inscenizacji; było to podejście zgodne z duchem tego nurtu Wielkiej Reformy, któremu osobiście hołdował. Plastyka, dekoracyjność, inwencja inscenizacyjna stanowiły dlań wyznacznik wartości danego spektaklu. Jak zauważył Zbigniew Osiński, estetykę sceniczną polskiego teatru monumentalnego lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku znamięnowała pewna wyrazista tendencja:

Inszenizatorzy stawiali przede wszystkim na rytmiczny ruch całych grup aktorskich, na wyrazistość plastyczną i akrobatyczną sprawność aktora, na maszynierię sceniczną wreszcie. Reżyser, scenograf i muzyk zajęli w rezultacie miejsce dawnego solisty-aktora [...]. Wacław Raduski, jeden z twórców polskiego monumentalnego stylu teatralnego, nie bez powodu zwrócił uwagę, że mocną stroną przedstawień Schillera był raczej inszenizator i dekorator, nie aktor [...]⁴⁷.

W teatrze wielkich inscenizatorów starano się eksponować wizualne walory przedstawienia; nieprzypadkowo kluczową rolę odgrywali w nim awangardowi malarze. Polski teatr monumentalny Dwudziestolecia międzywojennego zasłynął właśnie inscenizacyjnym rozmachem, kreacją scen zbiorowych, nowatorską scenografią. W jego poetyce nie mieściła się konwencja realizmu psychologicznego, na różne sposoby modelująca jeszcze style gry aktorskiej w okresie Młodej Polski.

Nie ulega wątpliwości, że to za czasów Wyspiańskiego i pod jego wpływem myślowym – a także dzięki inspiracji Mickiewiczowską *Lekcją XVI* – skryształizowała się przewodnia idea polskich reformatorów, nadająca teatrowi charakter sztuki twórczej, samoistnej, choć oczywiście scalającej w swojej strukturze elementy heterogeniczne, sztuki służącej i artyzmowi, i wspólnocie narodowej, nadto bezkom-

⁴⁶ J. Popiel, *Dramat a teatr polski Dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1995, s. 232.

⁴⁷ Osiński, *op. cit.*, s. 19.

promisowej, czyli niezależnej od mechanizmów komercyjnych i związanego z nimi profilu rozrywkowego.

Schillera projekt teatru monumentalnego osiągał w Dwudziestoleciu międzywojennym wyżyny niekwestionowanego arcyzmu, wpisując się trwale w historię najsłynniejszych polskich inscenizacji⁴⁸. Sprawa to doskonale znana i wnikliwie opisana w literaturze przedmiotu⁴⁹. W teorii i praktyce Schillera nosił monumentalizm cechy znamienne, wywiedzione z romantyzmu i Młodej Polski, a więc: hieratyczność i wzniosłość, wymiar misteryjny i metafizyczny, poetyckość, wizyjność, obrazowość, rytm i muzyczność, charakter obrzędowy *sui generis*, wreszcie swoisty respekt dla tekstu literackiego, odróżniający dzieło artysty od praktyk wielu radykalnych nowatorów Wielkiej Reformy⁵⁰.

Rzecz jasna, wyobraźnia artystyczna Schillera nie ograniczała się w okresie międzywojennym do koncepcji teatru monumentalnego; reżyser był osobowością na tyle złożoną wewnątrznie, otwartą i poszukującą nowych impulsów twórczych, iż żywo reagował zarówno na przemiany sztuki teatralnej, jak i na sytuację społeczno-polityczną epoki. U schyłku lat dwudziestych – pod wpływem różnorodnych czynników zewnętrznych i w wyniku ewolucji własnych przekonań ideowych – zaczął kierować swoje zainteresowania w stronę teatru zaangażowanego (*Zeittheater*) o radykalnie lewicowej tendencji społecznej, opartego na poetyce tzw. faktomontażu lub reportażu, wykluczającej wszelki fikcjonalizm i antyspołeczny psychologizm⁵¹. Była to konwencja zdecydowanie odcinająca się nie tylko od wszystkich postaci modernistycznego estetyzmu, lecz również od światopoglądu teatru monumentalnego o zabarwieniu mesjanistycznym bądź misteryjnym oraz od iluzjonizmu naturalistycznego, konwencja programowa antyestetyczna, ukierunkowana – by tak rzec – performatywnie, bo bezpośrednio nastawiona na sprawczość, czyli na zmianę ustroju społeczno-ekonomicznego.

Otwarte zerwanie z modernistycznym estetyzmem (w jego różnych wariantach szczegółowych) najpełniej zmanifestował Schiller w głośnym artykule *Upadek teatru burżuazyjnego*, którego tekst wygłosił w formie odczytu podczas dyskusji zorgani-

⁴⁸ Na najwybitniejsze i najsłynniejsze Schillerowskie inscenizacje teatru monumentalnego złożyły się następujące premiery: *Książę Patiomkin* T. Micińskiego (1925), *Achilleis* S. Wyspiańskiego (1925), *Róża* S. Żeromskiego (1926), *Nie-Boska komedia* Z. Krasinińskiego (1926) (wszystkie cztery na scenie Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie), *Samuel Zborowski* (1927, Teatr Polski w Warszawie), *Książę Marek* (Poznań 1928), *Kordian* (Lwów 1930) i *Sen srebrny Salomei* (Lwów 1932) J. Słowackiego, *Dziady* A. Mickiewicza (Lwów 1932; Wilno 1933; Warszawa 1934) oraz druga wersja *Nie-Boskiej komedii* (Łódź 1938). Autorami scenografii do tych przedstawień byli m.in. tak wybitni artyści jak bracia A. i Z. Pronaszkowie czy W. Drabik.

⁴⁹ Zob. Csátó, *op. cit.*, rozdz. 4: *Teatr monumentalny*. – Popiel, *op. cit.*, s. 222–244.

⁵⁰ Interesująco ujął tę kwestię Csátó (*op. cit.*, s. 310): „W odniesieniu [...] do dramatu monumentalnego nie czuł się [Schiller] demiurgiem, autonomicznym reżyserem, «nadrzędnym» twórcą widowiska. Ze wszystkiego, co mówił i pisał na ten temat, wynikało, że taka «wyzwolona» rola byłaby w sprzeczności z samą istotą jego koncepcji monumentalnego teatru. Reżyser w tym teatrze stawał się tłumaczem, pośrednikiem, przewodnikiem; wywoływaczem i kreatorem symbolów, wybranych przez siebie, ale odnoszących się do rzeczywistości istniejącej obiektywnie, choć idealnie – do rzeczywistości stworzonej przez autora dramatu”.

⁵¹ Zob. A. Kuligowska-Korzeniewska, *Faktomontaże Leona Schillera*. W zb.: *Faktomontaże Leona Schillera*. „Polityka społeczna R. P.”, „Cjankali”, „Krzyccie, Chiny!” Red. ... Warszawa [2015].

zowanej przez Koło Artystyczno-Literackie we Lwowie w październiku 1930. Forpocztą tego manifestu była o dwa lata wcześniejsza krótka wypowiedź *Teatr jutra*, przypisująca sztuce scenicznej rolę instytucji propagandowej i proklamująca taki jej kształt, który „mogą organizować tylko zespoły jednolite pod względem ideowym, zdolne do poświęceń i walki”⁵².

Zarysowując kondycję teatru współczesnego, stosował Schiller rygorystyczne kryteria klasowe. W artykule *Upadek teatru burżuazyjnego* zdumiewa ostry, bezceremonialny atak wymierzony właściwie we wszystkie nurty Wielkiej Reformy: od naturalizmu po różne formy awangardy plastycznej i artystycznej w teatrze. Estetyzm reformatorów okazał się społeczno-politycznym konformizmem. Pisał Schiller:

Zgنیła rzeczywistość mieszczańska, beznadziejnie ustabilizowana, pełna trującego pesymizmu i zubożenia! Od niej uciekał ten ponoć twórczy, w istocie dekadentki i reakcyjny polip malarskichizmów. Dokąd uciekał? Czy do nowej rzeczywistości, która poza obrębem mieszczańskiego bytowania torowała sobie drogę i w nieustępliwym walce codziennej szykowała się do zdobycia władzy nad całym światem produkcji? Nie – cały ten niby „jutrzejszy” i rewolucyjny ruch dał się połknąć kunsthändlerom, podsekreterzom sztuk pięknych, amerykańskim kolekcjonerom i sprytnym menedżerom teatralnym. Hasło „sztuka dla sztuki”, wciąż jeszcze dźwięczące w programach ówczesnych szkół artystycznych, stanowiło wystarczającą rekojmie tego, że nowa sztuka niczym nie zagraża ustrojowi kapitalistycznemu i mieszczańskiej moralności. Ruch ten przekształcił się w przyjemny i niegroźny wypoczynek dla władców świata i jeszcze raz spełnił tak zwaną misję historyczną, swoimi tendencjami idealistycznymi odwracając uwagę społeczeństwa od nagiej rzeczywistości i od prawdy, którą trzeba było ukryć w interesie klasy rządzącej⁵³.

Sztukę zaangażowaną uprawiał Schiller głównie na scenie teatru lwowskiego, w którym pełnił funkcję kierownika artystycznego i reżyserii dramatu, a także w Łodzi. Polityczne zaangażowanie, a przede wszystkim zbliżenie do środowiska komunistycznego, poskutkowało aresztowaniem artysty w czerwcu 1932. Przesłanki ideowe i artystyczne, jakimi się kierował w swojej pracy twórczej w latach trzydziestych, wynikały po części z oddziaływania teorii i praktyk teatru politycznie zaangażowanego, który i w Niemczech, i w Związku Radzieckim stanowił podówczas nowe stadium reformy (*nb.* artysta bardzo dobrze orientował się w sytuacji teatrów niemieckich oraz awangardowych rosyjskich⁵⁴). Inną przyczyną radykalizacji ideowo-światopoglądowej Schillera mógł być nieustanny ferment intelektualny, jakiemu podlegał, poszukując nowych rozwiązań artystycznych; nie bez znaczenia pozostawały też jego naturalne sympatie lewicowe, harmonijnie wcześniej łączone z postawą estetyzującego liberała, a obecnie spotęgowane m.in. pod wpływem Wielkiego Kryzysu. Znamienne, iż – manifestowane już u schyłku lat dwudziestych – ostantacyjnie odrzucenie znacznej części estetyki modernistycznego teatru i dramatu godził Schiller z praktyczną realizacją idei teatru monumentalnego, co było jednym z wielu

⁵² L. Schiller, *Teatr jutra*. W: *Droga przez teatr 1924–1939*. Oprac. J. Timoszewicz. Warszawa 1983, s. 52. O ile *Teatr jutra* był jeszcze – zdaniem Csató (op. cit., s. 367) – „ogólnikową deklaracją”, o tyle *Upadek teatru burżuazyjnego* „pozostał najjaśniejszym i najbardziej radykalnym wyrazem wiary polityczno-teatralnej [Schillera] z tamtych lat”.

⁵³ L. Schiller, *Upadek teatru burżuazyjnego*. W: *Droga przez teatr 1924–1939*. Oprac. J. Timoszewicz. Warszawa 1983, s. 85–86 (przeł. I. Schillerowa, J. Timoszewicz).

⁵⁴ Schiller w 1928 roku udał się do Związku Radzieckiego na jubileusz Moskiewskiego Teatru Artystycznego; zapoznał się tam m.in. ze sztuką W. Meyerholda. Zob. Kuligowska-Korzeniowska, op. cit., s. 19–20.

paradoksów jego psychiki twórczej. Psychikę tę wyznaczała – jak zauważył Csátó – „pewna dwoistość”, gdyż życie artysty „rozgrywało się [...] jakby w dwu planach, które w zadziwiający sposób umiała pogodzić jego sztuka”⁵⁵. Na sztukę tę składały się przecież zarówno *Krzyżcie, Chiny!* Siergieja Tretjakowa, jak i *Pastorałka*.

Ukształtowany przez uczuciowość i estetykę Młodej Polski, Schiller twórczo wprawdzie rozwijał i kontynuował to kulturowo-artystyczne dziedzictwo swojej młodości, ale jako człowiek sztuki nieustannie poszukujący czasem poza nie wykraczał, a nawet je odrzucał, gdy przekonany o bankructwie ideowym modernistycznego estetyzmu oraz jego kontynuacji, zaczął propagować teatr społecznie zaangażowany, polityczny, interwencyjny.

Okres okupacji, naznaczony m.in. traumatycznym pobytem w obozie oświecimskim, oddziałął przemożnie na psychikę i światopogląd artysty, wywołał jego konwersję na katolicyzm. Wyreżyserowane przezeń na początku 1943 roku w Henrykowie słynne przedstawienie *Pastorałki*, do którego zaangażowane zostały młodociane prostytutki znajdujące się pod opieką benedyktynek i ich przeoryszy, siostry Benigny, było przejmującym doświadczeniem egzystencjalnym dla samego artysty⁵⁶. Ale było też, jak się zdaje, kolejnym etapem jego poszukiwań twórczych; oznaczało ono jego powrót do sakralności i ludowości, do teatralnej liturgii, do misteryjności opartej na prostocie środków wyrazu artystycznego (nb. *Pastorałkę* zagrano w Henrykowie około 20 razy⁵⁷). Można zaryzykować twierdzenie, iż jednym z czynników, które ułatwiły Schillerowi tę okupacyjną ewolucję duchową, było także jego niegdysiejsze, w Młodej Polsce doświadczane i problematyzowane w pismach z tego okresu, przeżycie idei teatru jako *sacrum*, czyli miejsca metafizycznego wtajemniczenia w istotę bytu, miejsca pełniącego przy tym funkcję zarówno soteriologiczną w wymiarze społecznym oraz jednostkowym, jak i poznawczą czy nawet eucharystyczną⁵⁸.

Abstract

TOMASZ SOBIERAJ Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-4563-5574

YOUNG POLAND'S LEON SCHILLER

The paper analyses the connections between Leon Schiller's theatrical thought and Young Poland. The most eminent stage manager of the first half of the 20th c. shaped his aesthetic worldview in the intel-

⁵⁵ Csátó, *op. cit.*, s. 469–470.

⁵⁶ Wnikliwą charakterystykę okupacyjnych losów artysty oraz jego doświadczeń teatralnych w Henrykowie przynosi studium A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej *Oblat Leon Schiller – polski Ardelion* (w zb.: *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu – aktorze*. Red. M. Leyko, J. Jajte-Lewkiewicz. Łódź 2005). Premierowe przedstawienie *Pastorałki* oglądali w Henrykowie m.in. Miłosz, Andrzejewski i Lutosławski.

⁵⁷ Oprócz *Pastorałki* wyreżyserował też Schiller w Henrykowie „widowisko obrzędowe” *Gody weselne* oraz misterium *Wielkanoc*. Zob. *ibidem*, s. 212–216.

⁵⁸ Soteriologiczne wątki wczesnej (młodopolskiej) myśli teatralnej Schillera – najczęściej niepowiązanej jeszcze z semantyką religijną – scharakteryzował J. Bartyzel w przeglądowym artykule „Zbawienie przez teatr?” *Soteriologiczny horyzont sztuki w mesjanistycznym nurcie polskiej myśli teatralnej* (w zb.: *Etos życia – etos sztuki*, s. 49, 51, 53).

lectual ambience of the Great Theatre Reform (influenced by, *e.g.*, Edward Gordon Craig), while his metatheatrical project grew on the grounds of Young Poland's philosophy, theory and aesthetics of theatre. Schiller's leading idea was a vision of a new, autonomous theatre that breaks with the aesthetics of the 19th c. middle-class illusory stage theatre and also with naturalism. The artist that Schiller lavishly praised was Stanisław Wyspiański, in the practice of whose he discerned a form of monumental theatre. An outline concept of the theatre was presented by Schiller in papers published toward the decline of Young Poland. After a period of fascination with the leftist formula of committed theatre, the artist returned in the times of war to the metaphysical experiences that manifested in the concept of theatre perceived as *sacrum*.