

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Polaka, którego
w Jeleniej Górze

Nr: 3390

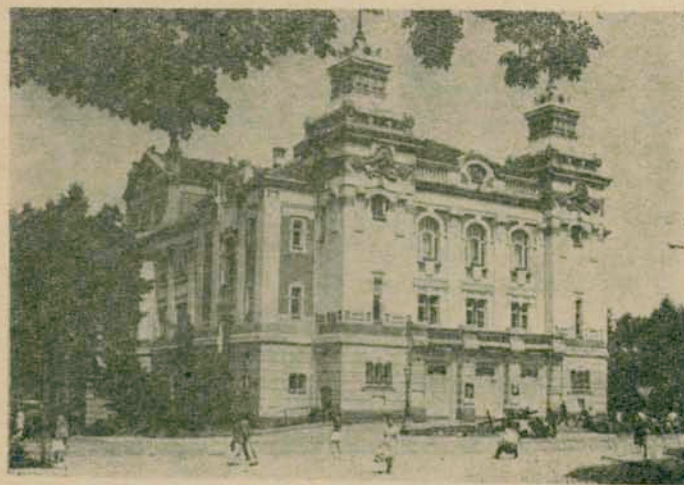


TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

LEON SCHILLER

KRAM Z PIOSENKAMI



CZWARTA PREMIERA SEZONU
PREMIERA, MARZEC 1975 XXX SEZON 1974/75

SPIS TREŚCI

	Str.
1. Leon Schiller (nota biograficzna)	3
2. Leon Schiller — „Prolog” do „Kramu z piosenkami”	5
3. Leon Schiller i piosenka — wybór i opr. Jerzy Timoszewicz	6
4. Stanisława Mrozińska — Schillerowska inscenizacja „Kramu z piosenkami”	27

Dyrektor

Alina Obidniak

Z-ca dyrektora

Henryk Szoka

Kierownik literacki

Janusz Degler

LEON SCHILLER

— jeden z najwybitniejszych twórców w historii teatru polskiego, reżyser i inscenizator, krytyk i historyk teatru — urodził się 14 marca 1887 roku w Krakowie. Studiował filozofię i polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim (1906—1907), ukończył kurs abiturientów Akademii Handlowej w roku 1912. Występował jako piosenkarz w kabaretach „Zielony Balonik” (1906) i „Momus” (1909—1910). Odbił wiele podróży po Europie — w roku 1907 uczęszczał do Sorbony, w roku 1916 studiował kompozycję w Wiedniu. Jako krytyk debiutował w 1908 roku w piśmie „The Mask” redagowanym przez wybitnego teoretyka teatru Edwarda G. Craiga. W roku 1912 był recenzentem teatralnym „Gońca Poniedziałkowego”, współpracował z „Krytyką” (1912—1913) i „Czasem” (1915—1917). W roku 1917 debiutował jako reżyser w Teatrze Polskim w Warszawie, gdzie pełnił funkcję sekretarza literackiego. W latach 1922—1924 należał do kierownictwa Teatru „Reduta” (tu inscenizował teksty staropolskie: „Pastorałka” i „Wielkanoc”). Był dyrektorem Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie (1924—1926), w którym wystawił m. in. „Kniazia Patiomkina” Micińskiego (6 III 1925), „Różę” Żeromskiego (5 III 1926), „Nieboską komedię” Krasińskiego (11 VI 1926). W sezonie 1930/31 był dyrektorem Teatrów Miejskich we Lwowie, a w latach 1932—1934 — dyrektorem Teatru Ateneum w Warszawie (wspólnie ze Stefanem Jaraczem, potem z Karolem Adwentowiczem). Reżyserował w Łodzi, Poznaniu, Wilnie, Lwowie (słynna inscenizacja „Dziadów” 18 III 1932), Paryżu („Harnasie” 27 IV 1936) i Sofii. W latach 1933—1939 kierował Wydziałem Sztuki Reżyserskiej PIST w Warszawie. W czasie okupacji należał do konspiracyjnej

Rady Teatralnej, po powstaniu wywieziony został do obozu w Murnau, gdzie uczestniczył w jenieckim życiu teatralnym. Po wyzwoleniu obozu zorganizował pod patronatem YMCA Teatr Ludowy im. Bogusławskiego, który grał w północnych Niemczech. Do Polski powrócił Schiller w grudniu 1945 roku. W roku 1946 przyjechał do Łodzi, gdzie został dyrektorem Teatru Wojska Polskiego i rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (do roku 1950). W sezonie 1949/50 był dyrektorem Teatru Polskiego w Warszawie, od roku 1950 — kierownikiem Sekcji Teatru Państwowego Instytutu Sztuki. W roku 1952 założył kwartalnik naukowy „Pamiętnik Teatralny” i został jego redaktorem. Był posłem na sejm, laureatem Państwowej Nagrody Artystycznej. Zmarł w Warszawie 25 marca 1954 r.

Leon Schiller

PROLOG DO „KRAMU Z PIOSENKAMI”

Od wielu, wielu lat boleje serce moje nad tym, że przebogate na wskroś oryginalne, prastare polskie pieśniarstwo ludowe — znane jest jedynie elicie zbieraczy i miłośników. To, co u nas dotychczas w dziedzinie upowszechnienia muzyki i poezji ludowej zrobiono, niczym jest ze skarbami, utajonymi w zbiorach Kolberga, w czasopiśmie ludoznawczych, rozprawach i rękopisach. Grzebiąc się w tych rzadkich i dla przeciętnego śmiertelnika z trudem dostępnych dziełach, dojdziemy do przekonania, że lutnia wiejskiego i miejskiego ludu naszego wielostronna jest, że wszystkimi tonami duszy rozbrzmiewa i dołę i niedołę tego ludu wiernie odtwarza. Znajdziemy w tej spuściznie wieków minionych prastare słowiańską mocą tchnące — śpiewy obrzędowe, z porami roku i zwyczajami domowymi, dumy historyczne, romantyczne ballady i liryki miłosne. Śpiewki niesłychanie swawolne lub satyryczne, obok pasterskich, rolniczych albo flisackich — śpiewy rzemieślników w czasie wędrówki, przy warsztacie, lub w karczmie układane. Tęskne romanse panniei garderobianych i podmiejskich uwodzicieli. Ze skarbownicy ludowej zaczerpnięte zostały lub do ludu przeszły, liczne śpiewy szlachty uboższej. Śpiewy wiejskie i przedmiejskie przedostawszy się na deskę, na przerobione kuplety i aryjki teatralne — szły między lud, tak, iż czasem niełatwo rozpoznać, czy dana pieśń jest ludowego czy teatralnego autoramentu. Takie to skarby bezcenne, takie dziwa mało komu dziś znane zawiera pieśniarstwo polskiego ludu. Aby treść i melodie owych śpiewek lepiej utkwily w pamięci waszej, postaram się sposobem mnie tylko wiadomym ożywić epokę i ludzi, o których mówią piosenki mojego zbioru, w postaci obrazków śpiewających i tańczących.

Urok staroświecczyny

Kolekcjoner, który ze swego zbioru zapylone, pleśnią zalutujące tomisko to wyciągnął, chciał tylko udowodnić niektórym niedowiarkom wesołości naszej, co to jej wdzięku, kunsztu i jakiegokolwiek na dziś sensu odmawiają, a tylko tanie i ordynarne błazeństwa współczesnych „teatryków” wielbią i onych „szmoncesami”, „skeczami”, „rewielkami” się delektują — chciał udowodnić, powiadam, że w staropolszczyźnie, nie szukając długo i nie sięgając aż do skarbcza poezji mieszczańskiej XVI i XVII wieku, daloby się znaleźć wiele materiału do barwnych, treścią i formą żywych jeśszce, a pod względem muzycznym i teatralnym równoważnościowych, wesołych widowisk, którymi mogłyby swój repertuar zasilić i „scenki” polskie i — to i owo odrzuciwszy lub przetworzywszy — tzw. „sceny ludowe”.

Jeszcze jeden cel zbieraczowi przyświecał.

Gadało się nieraz, podczas „długich nocnych rozmów” z rodakami, dla uprzyjemnienia niedoli więziennej prowadzonych jak to miło i pożytecznie dawność wspominać, jak ją — złą czy dobrą — dziś dopiero serca cenić się nauczyły, dlatego po prostu, że naszą była własnością. Wspominało się za kratami, w obozie i w tułaczce od więzienia do więzienia „ten kraj szczęśliwy, ubogi, ciasny”, który tak nasz był, „jak świat jest Boży”...

Jakże tam wszystko do nas należało...
Od lipy, która koroną wspaniałą
Całej wsi dzieciom użyczala cienia,
Aż do każdego strumienia, kamienia,
Jak każdy kątek ziemi był znajomy...

I śpiewało się jakieś stare piosenki, recytowało zapomniane wiersze, nie zawsze patriotyczne, czasem z przeżyciami osobistymi i narodu nie związane, owszem pogodne, nawet swawolne, a audytorium stwierdzało, że kryje się w tej starzyźnie urok niezwykły, że jest nam ona dziwnie bliska i że nie podobna się do niej bez sentymentu odnosić. Mówiło się także, że skoro Francuzi i Niemcy pamiątki takie w estymie mają i umieją je na modłę dzisiejszą artystycznie przerabiać, czemuż i my nie moglibyśmy o to samo się pokusić.

Fragment wstępu Leona Schillera do zbioru piosenek zatytułowanego „Bandurka albo Pochwała dawnej wesołości”. Obrazki śpiewające z różnych czasów. Obszerny tom tekstów (z uwagami inscenizacyjnymi) opracował Schiller podczas okupacji z myślą o druku po wojnie. Maszynopis — dotąd nie publikowany — znajduje się w archiwum domowym Schillera. Fragment przedmowy ukazał się w druku po raz pierwszy w programie „Kuligu” (Teatr Polski, Wrocław 1966).



Dom rodzinny

Wychowałem się wśród starych książek, starych nut, starych piosenek i gawęd o przeszłości — rzecz jasna, że mogło to być tylko w Krakowie. Pierwszy świat marzeń zbudowałem sobie z brockhausowskiej biblioteki pisarzy polskich, ale i z pamiętników Jana Duklana Ochockiego, z „Ramoto starego Detiuka” i z nieustannie wertowanych „Kłosów”, pełnych rysunków Andriollego i Kostrzewskiego, które opiewały świat już zamierający.

Wieczorami rodzice śpiewali piosenki pana Artura Barthelsa, Troszla, Komorowskiego i Dunieckiego, o którego tak się upomina kochany Staś Waylewski. Babka była pianistką, wciąż grała jakieś „fantaisies brillantes” na temat „ulubionych aryj” z modnych w czasach jej panięńskich oper. Śpiewała także piosenki z melodram czarodziejskich Raimunda, Nestroya i dyrektora (!) Jana Nepomucena Kamińskiego. Gdy nauczyłem się czytać — wychynęły z bogatego księgozbioru matczynego przysmaki, znane mi dotychczas z opowiadań: zabawka dramatyczna pt. „Zabobon czyli Krakowiacy i górale”, zdefektowany, na strasznej bibule drukowany egzemplarz „Pieśni ludu galicyjskiego” Wacława z Oleska, kilka tomów Kolberga (na szczęście te, w których najwięcej pieśni z nutami), kajety oprawne, złożone z różnokolorowych kartek z przepisnymi ozdobnym piśmem kupletami i ariami, partycje fortepianowe dawno zapomnianych oper i tomiki nut pisanych, zawierające tańce i pieśni, uprzyjemniające życie towarzyskie Podola galicyjskiego w pierwszej i w początkach drugiej połowy XIX stulecia. Było co czytać i wystukiwać na fortepianie.

Leon Schiller „Pochwała staroświecczyzny”
(w: „Teatr ogromny”, Warszawa 1961, s. 425).

Kraków

Kraków był jednym wielkim teatrem obrzędów wiejskich i mieszczańskich. Tuż pod Krakowem pieśni i zwyczaje ludowe czarowały dusze poetów i malarzy. Od tych skarbów dzieliła mnie zaledwie godzina drogi. Obcowałem z nimi często. Potem powiernikiem moich wrażeń był rozklekotany fortepian. Mania kolekcjonowania w pamięci starych piosenek przerodziła się później w piosenkarstwo, towarzyszące mi dosyć długo na drodze do teatru. Sentyment do staroświecczyzny, nim się zakończył zbieractwem, przydał mi się w teatrze w walce z naturalizmem.

Leon Schiller „Pochwała staroświecczyzny”
(w: „Teatr ogromny”, Warszawa 1961, s. 425).

Zielony Balonik

Jako ósmoklasista, przebrany za „cywila”, cudem dostałem się do pierwszego i ostatniego polskiego kabaretu artystycznego, sporadycznie urządzającego swoje seanse tylko dla zaproszonych (elita krakowskich artystów, przesiana przez gęste sito młodopolskich malarzy, poetów i dziennikarzy oraz legitymujących się ciekawszą legendą satelitów „Życia”, liczyła niespełna sto osób) — do Zielonego Balonika. Tam, o dziwo, w przepelnionej, zadymionej malutkiej salce, w której widziałeś samego Jana Stanisławskiego, dziennikarza z „Wesela” Rudolfa Starzewskiego, Sichulskiego, Frycza, Wojtkiewicz, Edwarda Leszczyńskiego, oprócz aktualno-satyrycznych piosenek ilustrowanych wyborym karykaturami, śpiewano montmartryjskie „chansons tristes” (smutne piosenki) poza programem, a kiedy już błąd świat wkradał się przez okna cukierenki i niepoprawnych cyganów tradycyjny „smęt” ogarniał, odzywały się ciche, ni to szpienetowe, ni to kurantowe tony piosenek staropolskich. Teofil Trzeciński, jeśli można tak powiedzieć, „divetta” i „diseusa” Jamy Michalikowej, nucił sam sobie akompaniując sielanki Franciszka Karpińskiego — Dorynę, Justynę (Mickiewiczowi miła), „Pieśń pasterską do Zosi” (do muzyki Elsnera) nieodżałowany, w 1939 roku zamordowany przez Niemców wybory krytyk teatralny i muzyczny, Witold Noskowski, taper oficjalny Zielonego Balonika, intonował „Pieśń kurdeszową”, poloneza „A kiedyśmy tu przybyli”, „Pieśń o miodzie”, toasty śpiew „Stawaj waszmość za koleją”, dawne piosenki żołnierskie i mało znane ludowe. Chorus ekspleryniarzy i nadludzi pod wtór tych pieśni, najczęściej rzewnych, wypijał strzemiennego.

Zaszczyt to dla mnie był niemający jako dla uczniaka jeszcze, że mi pozwolono na cenantach arystokracji cygańskiej popisywać się chansons tristes czy macabres własnej kompozycji. Ale największą przyjemność sprawiało mi przegrywanie i prześpiewywanie starych, mało komu znanych piosenek wraz z Noskowskim w przerwach programu „urzędowego”. Od tej chwili zbieractwo moje nabrało większego sensu — przekonałem się, że stare piosenki nadają się do interpretacji estradowej, że warto je opracowywać naukowo, parafrazować poetycko i muzycznie.

Leon Schiller „Od zbieracza i inscenizatora”

(w: „Teatr ogromny”, Warszawa 1961, s. 443).

W kabarecie Szyfmana „Figliki”

(Grudzień 1906 — styczeń 1907) Leon Schiller z niezwykłą muzykalnością i swoistym wdziękiem, towarzysząc sam sobie na fortepianie, wykonywał pieśni własne i cudze. Największy sukces osiągnęły: „Jutro inaczej zacznę żyć” (Schillera) — rzecz dzieje się w kawiarni „Pod pijaną nocą”, ballada Franka Wedekinda pt. „Siedem groszy” w przekładzie Schillera i „Danse du ventre” Bogusława Adamowicza. Toteż krytyka uznała, że pieśni te stanowiły „jeden z najbardziej zajmujących numerów estradowych programu”.

Arnold Szyfman „Figliki krakowskie”,

w książce „Dymek z papierosa”, Warszawa 1959, s. 100.

W Paryżu

...wspomnienie Pani o wielkiej Yvette (Guilbert) tak ładnie skreślone, obudziło we mnie moc wspomnień. Czy Pani wie, że po mężu swoim (bodaż ostatnim) nazywała się Mme Schiller. Doktor Schiller, jak mi opowiadano, był chemikiem, ale zainteresowania jego szły w kierunku „innego teatru” i starej muzyki. On to podobno pchnął Yvette ku poszukiwaniom w dziedzinie pieśniarstwa starofrancuskiego. Poznałem ją przez Mistrza mojego i przyjaciela E. G. Craiga. Była dla nas jednym z rzadkich fenomenów sztuki aktorskiej, zbliżonej do ideału „Art of the theatre”. Uznawaliśmy obok niej tylko Duse, Saddeę Yakko i niektórych clownów cyrkowych lub music-hallowych mimów. Było to dawno, w czasach kiedy jeszcze słuchało się śpiewających Marcela Legay, Montoya, X. Privas, Aristide Bruant, Botrela, makabrycznie wocyferującego Johana Rictusa. Zajmowałem się pieśnią ludową i starą piosenką nieomal od dziecka. Ale dopiero Yvette otworzyła mi oczy na najciekawsze sekrety tej twórczości.



(W pałacyku przy rue Denfert Rocheveau 32, siedzibie Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu) Leon Schiller, późniejszy znany reżyser Teatru Polskiego w Warszawie, niemal codziennie, sam sobie akompaniując śpiewał miłym głosem stare pieśni polskie i breżeretki francuskie z XVIII wieku.

Fragment listu (z 9 VIII 1945) do Tymona Terleckiego, w którym Schiller zwraca się do jego żony, znakomitej pieśniarki i aktorki, Toli Korian („Listy Leona Schillera”, „Współczesność”, 1966, nr 7) oraz fragment wspomnień Xawerego Glinki „Paryż mojej młodości”, Bejrut 1950, s. 38. Schiller wziął udział w jednym z wieczorów (31 I 1909) tzw. Oberży pieśniarskiej działającego wówczas w Paryżu Kabaretu Polskiego. Śpiewał piosenki i akompaniował (Tadeusz Sivert „Kabaret Polski, Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu i Leon Schiller”, „Pamiętnik Teatralny”, 1974, z. 2).

Warszawski Momus

...wrócił nareszcie z Paryża Leon Schiller i rozpoczął występy. Posłuchajmy, jak prasa przyjęła nowego, nieznanego piosenkarza: „Momus zyskał pierwszorzędną siłę i najświetniejszy moment swego bogactwa programu w osobie p. Leona Schildenfelda-Schillera, prawdziwego poety; wykwintnego śpiewaka-artystę o przemiłym głosie, subtelnego zarazem kompozytora i akompaniatora. Piosenki jego, pełne głębokiego sentymentu i misternego dowcipu, w akcentach, pomyśle i idei nad wyraz oryginalne i zuchwałe, czynią wrażenie nadzwyczajne i wywołały wczoraj prawdziwy entuzjazm w szczelnie zapelnionej sali „Oazy” (Kazimierz Ehrenberg, „Kurier Poranny” 10 X 1909). Schiller występował przez kilka miesięcy w „Momusie” z wielkim powodzeniem i wciąż nowym repertuarem. Utwory jego, obok pieśni Boya i Poznańskiego, dominowały w każdym nowym programie.

Arnold Szyfman „Momus warszawski (Kartki z pamiętnika)”, „Dialog” 1959, nr 1.

Występy w Krakowie

(Grudzień 1915 — poranek muzyczny w kinie „Wanda”). Nowością wśród popisów sił dobrze znanych z estrady był występ p. Leona Schillera, młodego basisty, z piosenkami żołnierskimi dawnymi i nowszymi we własnym, pełnym smaku układzie. Repertuar taki jest ciekawą aktualnością, p. Schiller uprawia go, jak się zdaje, jedyny wśród rzeszy śpiewackiej, a niezwykle szlachetne brzmienie głosu i ekspresja uwypukliły wdzięk tych prostych lecz serdecznych piosenek.



(Na wiosnę 1916 r.) Schiller zaproponował mi byśmy razem z udziałem jego żony, Zofii Modrzewskiej, dali rodzaj koncertu pn. „Wieczór starej muzyki i poezji polskiej”. Zgodziłem się z radością i po kilku tygodniach koncert odbył się w Sali Saskiej, Schiller śpiewał, przy moim akompaniamencie, stare piosenki, żona jego recytowała dawne poezje a ja grałem polonezy Ogińskiego i odnalezione przez Schillera stare tańce polskie. Wieczór ten miał tak duże powodzenie żeśmy go powtórzyli, a po jakimś czasie pojechaliśmy z tym programem do Bielska, Zakopanego i Kryniczy.

Recenzja „Głosu Narodu” z 15 XII 1915 r. oraz fragment „Wspomnień wiedeńskich” Zygmunta Dygata („Wiadomości”, 1955, nr 44). Bardziej szczegółowe informacje o występach piosenkarzów Schillera znaleźć można w przypisach do „Teatru ogromnego” s. 515—516.

Studia muzyczne w Wiedniu

Z początku studia u Förstera szły Schillerowi dosyć ciężko. Musiał poddać się dyscyplinie suchej teorii. Kosztowało go to dużo, gdyż wiedział on, a raczej czuł, jaka będzie „jego muzyka”, ale do jej wyrażenia brakło mu wiedzy teoretycznej, toteż całe dni spędzał na rozwiązywaniu zadań harmoniczych, które mu dawał Förster. Muzyka w pojęciu Schillera była częścią składową teatru. Żywe słowo, dekoracja i kostium, podkreślone muzyką, stworzyć mogły w rezultacie dzieło doskonałe. Polską muzykę ludową uważał za jedną z najbogatszych na świecie. Pewnego dnia zharmonizował po swojemu „I rozbijały się siwe łabędzie” i pokazał Försterowi. Förster bardzo wysoko ocenił nie tylko melodię, ale także harmonizację Schillera, która z tej pięknej i prostej melodii zrobiła prawie arię operową. Od tej chwili stosunek Förstera do Schillera uległ zmianie, zaczął go traktować nie jako jednego ze swoich wielu uczniów ale jako młodszego, mniej doświadczonego kolegę.

Zygmunt Dygat „Wspomnienia wiedeńskie” (zob. „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 1, s. 151).

Niezrealizowane plany wydawnicze

Z Monachium już zawarłem umowę na „Antologię pieśni ludowej polskiej” — w przekładzie Hansa.

Roboty muzyczne mam już ukończone. Pięć zeszytów pieśni staropolskich już sprzedanych. Pierwszy wydanie niebawem nakładem Krzyżanowskiego, reszta Piwarskiego. Obecnie skończyłem olbrzymią o charakterze monograficznym antologię kołód dawnych od XVI w. do pierwszej połowy XIX, według rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej i klasztorów tutejszych i najstarszych druków. I ta już sprzedana, ale wydanie dopiero na przyszły rok.



Maja Berezowska robiła plansze do zbioru zawierającego stare piosenki polskie w opracowaniu Leona Schillera. Schiller posegregował te piosenki na trzy serie: „Bandurka”, „Pieśni przy kielichu” i „Pieśni myśliwskie”. Każda ilustracja malowana przez Berezowską była skończonym arcydziełem. Niestety książka ta nigdy nie ukazała się. Robota przeciągała się z roku na rok. Nie było wówczas w Polsce drukarni, która by mogła tak subtelnie kolorowe druki wykonać, tym bardziej, że w grę wchodziły jeszcze nuty.

Z listów Leona Schillera do siostry, Anny Leszczyńskiej, pisanych z Krakowa na jesieni 1917 r. („Listy Leona Schillera”, „Miesięcznik Literacki”, 1967, nr 4) oraz fragment „Wspomnień starego księgarza” Ludwika Fiszer, Warszawa 1959, s. 208.

10 listopada 1918 roku

Jest oto inna noc listopadowa, 10 listopada 1918 — i Teatr Polski gra „Cyrulika Sewilskiego”, ukazującego nam jeszcze całkiem niefrasobliwe przygody tego samego Figara, który dojrzawszy potem do grubszych figlów miał tyradami innej sztuki wzniecić ogień na cały świat poszłej rewolucji. Na scenie są: Zelwerowicz, jeszcze wtedy mogący dobrze markować zwinność Figara, i Jurek Leszczyński w czarnej almagi, bijący swą dorodnością, postawą i humorem wszystkich Almagów wszystkich największych scen świata. Bywałem na tym spektaklu prawie codzień, więc wiem, że za chwilę za kulisami Schiller grać będzie jedną z wybranych przez siebie melodii Lully'ego, ale kiedy nadstawiam ucho na tylokrotnie słyszane dźwięki, słyszę nagle dźwięki inne, drogie wszystkim wolnym ludziom świata, głoszące tryumf wolności i dlatego właśnie w owych latach niewoli zakazane, i jak pieśń tłumionego buntu rozlegające się tylko w ukryciu. I oto słyszę je teraz w pełnej sali, w której pierwszych rzędach siedzą oficerowie, Polacy wprawdzie, ale wiernie służący w okupacyjnej armii. Nie, to nie złudzenie słuchu — to Schiller, coraz głośniejszy, silniejszy, coraz bardziej zapamiętujący się w uniesieniu, gra naprawdę „Marsyliankę”, witając nią wieść dopiero co nadeszłą a jeszcze nie znaną nam widzom na sali, że pobite Niemcy proszą o pokój. I ta właśnie „Marsylianka” grana na szpince przez Schillera obwieszcza Warszawie spełnienie wszystkich proroctw naszej poezji i koniec stuletniej niewoli.

Jan Lechoń „Lulek”, „Wiadomości”, 1955, nr 44.

Bankiet na cześć Żeromskiego

Następnie zetknąłem się z Schillerem na wielokrotnie przeze mnie wspomnianej kolacji składkowej dla Żeromskiego urządzonej (na jesieni 1919 r.) po jego definitywnym przeniesieniu się do Warszawy. Stan moich finansów nie pozwalał mi na opłacenie dość wysokiej składki — a nie chciałem opuścić tak ważnego zebrania, zjawiłem się więc dopiero „na czarną kawę”. Zażenowany przywitałem się z Żeromskim i jego żoną, po czym cupnąłem na pierwszym lepszym krześle, ale mnie szybko wyrzucił z tego siedzenia Lechoń, pukając palcem w plecy — Wstań zaraz — powiedział — to jest krzesło Lulka. On zaraz będzie śpiewał.

Nie wiedziałem jeszcze wtedy, kto to jest Lulek, ale szybko podniosłem się i stanąłem pod ścianą. Na tym siedzeniu, które przed chwilą zajmowałem, usiadł rzeczywiście Schiller, przysunął je do pianina i zaśpiewał. Bardzo szybko dostałem się w krąg uroku, jaki rozłaczało to jego śpiewanie. Podobno Lulek znał tysiące pieśni i piosenek;



Przedstawienie prowadzi

Władysław SAWKO

Kontrola tekstu

Grażyna KOZŁOWSKA

Kierownik techniczny

MIECZYŚLAW KULCZYK

Brygadier sceny

KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor

TADEUSZ HALPERN

światło

JERZY OFMAŃSKI

JERZY BURY

Kierownicy pracowni

krawieckiej

JANINA SMERECZYŃSKA

perukarskiej

JÓZEFA GRABOWSKA

stolarskiej

JAN NARBUTOWICZ

szewskiej

ALEKSANDER DRAL

malarskiej

HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej

FRANCISZEK BRZEGOWY

elektrotechnicznej

BENEDYKT ZIENTALAK

UDZIAŁ BIORĄ:

Jadwiga DRENKOWSKA ○ Henryka DYGDAŁOWICZ ○
Zofia FRIEDRICH ○ Aleksandra HOFMAN ○ Janina
JANKOWSKA ○ Grażyna JUCHNIEWICZ ○ Irena KRA-
WCZYK ○ Krystyna KULIG ○ Asja ŁAMTIUGINA ○
Maria MAJ ○ Magda SZKOPÓWNA-BARTOSZEK ○ Zbi-
gniew BARTOSZEK ○ Mariusz DOMASZEWICZ ○ Paweł
GRĄDZKI ○ Krzysztof JANCZAR ○ Andrzej KEMPA ○
Wojciech KOSIŃSKI ○ Włodzimierz KOWALEWSKI ○
Stanisław KOZYRSKI ○ Bogusław PARCHIMOWICZ ○
Wiesław ŚLAWIK ○ Roman TALARCZYK oraz Marlena
ANDRZEJEWSKA ○ Stanisław CICHOCKI

CZĘŚĆ PIERWSZA

PROLOG

Arlekin — Włodzimierz KOWALEWSKI
Subretka — Jadwiga DRENKOWSKA
Narrator — Andrzej KEMPA

Stanisław KOZYRSKI, Krzysztof JANCZAR, Janina JAN-
KOWSKA, Grażyna JUCHNIEWICZ, Bogusław PARCHIMO-
WICZ, Magda SZKOPÓWNA-BARTOSZEK, Marlena AN-
DRZEJEWSKA, Maria MAJ.

KULIG

Gospodarz — Stanisław KOZYRSKI
Gospodyni — Henryka DYGDAŁOWICZ
Starosta — Bogusław PARCHIMOWICZ
oraz cały zespół

OŚWIADCZYN Y

STAROPOLSKIE

Krystyna KULIG, Jadwiga DRENKOWSKA, Grażyna JU-
CHNIEWICZ, Krzysztof JANCZAR, Wojciech KOSIŃSKI,
Mariusz DOMASZEWICZ, Stanisław KOZYRSKI, Włodzi-
mierz KOWALEWSKI.

MAZUR KULIGOWY

Marlena ANDRZEJEWSKA, Jadwiga DRENKOWSKA, Kry-
styna KULIG, Irena KRAWCZYK, Janina JANKOWSKA,
Krzysztof JANCZAR, Włodzimierz KOWALEWSKI, Roman
TALARCZYK, Wojciech KOSIŃSKI, Andrzej KEMPA.

Konsultant słowa — Mieczysława WALCZAK

SKOTOPASKI NADWIŚLAŃSKIE

Jadwiga DRENKOWSKA, Krzysztof JANCZAR, Wojciech
KOSIŃSKI

KŁOPOT Z ŻOŁNIERZAMI

Krystyna KULIG, Irena KRAWCZYK, Maria MAJ, Jadwiga
DRENKOWSKA, Janina JANKOWSKA, Marlena ANDRZE-
JEWSKA, Andrzej KEMPA, Włodzimierz KOWALEWSKI,
Roman TALARCZYK, Bogusław PARCHIMOWICZ, Krzysz-
tof JANCZAR, Wojciech KOSIŃSKI, Zbigniew BARTOSZEK,
Mariusz DOMASZEWICZ.

CZĘŚĆ DRUGA

PARAFIAŃSZCZYŻNA

Pan Artur — Wojciech KOSIŃSKI
Sędzina Barbara — Magda SZKOPÓWNA-
-BARTOSZEK
Panna Klara — Henryka DYGDAŁOWICZ
Zosia — Irena KRAWCZYK

EMULACJE

Marianna — Krystyna KULIG
Wincenty — Bogusław PARCHIMOWICZ,
Roman TALARCZYK

ODA DO DZIEWECZEK

Pan Artur — Wojciech KOSIŃSKI
Panny — Jadwiga DRENKOWSKA, Ja-
nina JANKOWSKA, Grażyna
JUCHNIEWICZ, Irena KRAW-
CZYK, Krystyna KULIG, Ma-
ria MAJ

PODDASZE

Grażyna JUCHNIEWICZ, Wiesław ŚLAWIK, Bogusław
PARCHIMOWICZ, Włodzimierz KOWALEWSKI oraz zespół.

OBRONA WALCA — FINAL

cały zespół

Przerwa po pierwszej części

Asystent reżysera — Krzysztof JANCZAR

DYREKTOR — ALINA OBIDNIAK

Z-GA DYREKTORA — HENRYK SZOKA

KIEROWNIK LITERACKI — JANUSZ DEGLEH

LEON SCHILLER

KRAM Z PIOSENKAMI

widowisko muzyczne w dwóch częściach

Reżyseria — Alina Obidniak

Scenografia — Aleksandra Sell-Walter

Muzyka — Leon Schiller,

Feliks Rybicki

Kierownictwo muzyczne — Bogdan Dominik

Choreografia — Włodzimierz Traczewski

Ruch sceniczny — Włodzimierz Kowalewski

Tekst finału — Andrzej Waligórski

PREMIERA, MARZEC 1975 ROK XXX SEZON 1974/75
(czwarta premiera sezonu 1974/75)

ja miałem zawsze wrażenie, że jego repertuar nie zmieniał się przez całe życie. W każdym razie owego wieczoru słyszałem po raz pierwszy i „Dobranoc Jacenta”, i „Bandurkę”, i wiele innych rzeczy, które Schiller potem śpiewał w moim domu już podczas okupacji i którym pozostał wierny do samego końca.

Fragment „Wspomnienia o Leonie Schillerze” Jarosława Iwaszkiewicza („Pamiętnik Teatralny”, 1955, z. 3-4). W „Książce moich wspomnień” (Kraków 1957, s. 173) Iwaszkiewicz opisał scenę z Lechoniem nieco inaczej: „...zostałem gwałtownie spędzony z tego krzesła przez Lechonia, który powiedział: — Wynoś się z tego miejsca, to jest krzesło Łulka Schillera! — Nie orientowałem się jeszcze w tym, że dla niego Picador Picadorem, przyjaźni przyjaźni, ale Łulek Schiller jest dopiero prawdziwie ważną osobą”.

Piosenki w teatrze

Stworzenie z tekstu piosenki kompozycji scenicznej, wydobycie z niej walorów aktorskich — było to zupełnie nowum w teatrze. Pomyśl ten uważany był za jeszcze jedno z dziwactw „Reduty”. Śpiewać bez wyszkolonych, „postawionych” głosów, tańczyć bez przeszkolenia baletowego i grać w widowisku, w którym nie ma ról — wszystko to sprzeciwiało się zasadniczym kanonom teatralnym. A jednak to był teatr.

Fragment „Wspomnień z Reduty” Hanny Małkowskiej (Warszawa 1960, s. 153). Pierwszą inscenizacją Schillerowską złożoną z piosenek było widowisko „Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich” wystawione w Reducie 17 lutego 1924 r. W miesiąc potem, 23 marca, odbyła się premiera nowej wersji pt. „Pochwała wesołości”, którą grała Reduta w Warszawie i objeździe (19 miast, głównie na kresach wschodnich). „Bandurkę”, obrazki śpiewające z teki Leona Schillera inscenizował autor w Teatrze im. Bogusławskiego (prem. 5 II 1925), scenografię projektowali Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie. „Piosenki i sceny żołnierskie” weszły następnie do składanego widowiska zatytułowanego „Witaj jutrenko swobody”, które wystawił Teatr Polski z okazji 10 rocznicy odzyskania niepodległości (prem. 28 XI 1928). Inscenizował je Schiller, dekoracje — Karola Frycza, kostiumy — Frycza i Stryjeńskiej. Podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu grany był ponad 100 razy „Kulig”, widowisko staropolskie w 19 obrazach. Dekoracje i kostiumy projektowało 9 scenografów, m. in. Drabik, Pronaszkowski, Daszewski, Stryjeńska (prem. 8 VI 1929). Następne widowisko złożone z piosenek wystawił Schiller dopiero po wojnie, na terenie okupowanych Niemiec, w Lingen, gdzie kierował Teatrem Ludowym im. Bogusławskiego. Był to „Kram z piosenkami” (prem. 1 XII 1945). Wznowił go Schiller w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi (I VII 1949). Na początku 1950 r. „Kram z piosenkami” był w próbach w Teatrze Polskim w Warszawie. Wystawić go jednak Schillerowi nie pozwolono. W 1954 r., w parę miesięcy po śmierci Schillera, fragmenty „Kramu” pokazał Teatr Polski podczas występów w ZSRR.

Schiller przy fortepianie

„Tak... no tak... raczej!” — Schiller przegrywa sobie usłyszaną melodię. Patrzy na mnie uśmiechnięty. Ten kto stanie naprzeciw klawiatury fortepianu, na którym gra Schiller, może ułoić czasem spojrzenie uciekające zazwyczaj gdzieś w bok, spojrzenie dużych, pięknych oczu — „oczku umęczonego anioła”, jak powiedział o nich Terlecki w swoim pięknym wspomnieniu o Schillerze. Czasem niektóre melodie sprawiają, że gdy ręce Schillera dotkną klawiatury, umęczony anioł wraca na chwilę do nieba. Roześmianymi oczyma wodzi Schiller po twarzach słuchaczy, jakby szukał na nich odbicia wrażeń, jakich sam doznaje.

Fragment wspomnienia o Leonie Schillerze Władysława Krasnowieckiego („Buntują się aktorzy i chcą codziennie jeść”), „Teatr”, 1957, nr 6.

„Ale Polskę kochacie, prawda?”

Widzę salón w mieszkaniu Marii Przybyłko i w nim Lulka Schillera jak uporawszy się z nudną sprawą obrzędowego programu siada do pianina i nie dając się prosić śpiewa jedną po drugiej piosenki ludowe odczarowane spod zapyłonych opraw Kolberga, wydobyte z zapomnianych śpiewników pieśni szlacheckie i żołnierskie, których poza nim nie zna nikt oprócz pana w wojskowym mundurze o bardzo cywilnym wyglądzie, stojącego teraz przy pianinie i słuchającego tych pieśni z załzawionym wzrokiem.

Pocziwy Or-Ot słyszał coś o politycznych perypetiach Schillera, obył mu się o uszy słowa zgrozy, z jaką różne panie, zwłaszcza Zbyszki Dulskie, piętnowały jego duchem wywrotowym zatrute, lwowskie inscenizacje, i chociaż sam, młodzieńczo czuł na piękno wszystkich rodzajów zgrozy tej nie podziela, ale nie bardzo może pogodzić to, co słyszał o rewolucyjnym polskim, jak mówią Piscatorze, Tairowie i Meyerholdzie, z tym co teraz słyszy na własne uszy, z płynącym oto szeroko nieprzerwanym strumieniem polskich pieśni, głębokim, rozedrganym od wzruszenia głosem oddającym całą rzewność, śmieszność czy buńczuczność każdego ich słowa, z tym smutnym panem, który jest podobno niebezpiecznym buntownikiem, a który zna każdą nutkę „Miotelek”, Bartelsa i każdą biwakową pieśń ukochanych przez Or-Ota raszyńskich i grochowskich ułanów. Or-Ota tak te piosenki wzruszyły, że czuje potrzebę jeśli nie wypicia natychmiast bruderszaftu z Schillerem, to co najmniej wielokrotnego wycalowania się z nim z dubeltówki, zarazem jednak sumienie nie pozwala mu na takie uczuciowe wylewy wobec człowieka, który, jak plotka głosi, ma na sumieniu nie przebaczone z punktu widzenia patriotycznego kondemnatki. Pieśniarz Xięcia Józefa i Starej Warszawy nie jest człowiekiem, który by potrafił ukryć, co ma na sercu,

albo płać się w dyplomatyczne kręta, wyczekuje więc chwili, kiedy Schiller wstaje od pianina, chwytą go za obie ręce i potrząsając nimi i patrząc mu w oczy dziecinnie załzawionym wzrokiem, który zdaje się błagać o odpowiedź pozwalającą mu oddać się bez żadnych przeszkód rozkoszy nowej przyjaźni, pyta po prostu:

— Ale Polskę kochacie, prawda?

Fragment wspomnienia Jana Lechonia „Lulek” (zob. „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 1, s. 149).

W okupacyjnej kawiarni

Przy wejściu życzliwie go pozdrawiają podający teraz pałta w szatni jego byli uczniowie z Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, a pełniące funkcję kelnerek dawne uczennice z przyjaznymi uśmiechami wskazują mu najwygodniejszy z wolnych stolików. Przysiadamy się do jego stolika, lecz trudno nawiązać dłuższą rozmowę, wszyscy czekają, aż skończy pić kawę. Wtedy ciągną go do fortepianu. Wielu ludzi godzinami czeka w „Sztuce”, aby posłuchać Schillera.

Schiller gra. Także nuci słowa starych piosenek, które teraz nabierają nowego wyrazu, nie dając zapomnieć o rzeczywistości. Może pod wrażeniem mojego przybycia do Warszawy zaczyna dziś od „Powrotu żołnierza”:

Z dalekiej wracał żołnierz wojny.

— Już zmierzcha się...

Szukał gospody gdzieś spokojnej

— Bór w białym śnie...

Znalazł ją na rozstaju dróg.

Żołnierzu, skąd prowadzi Bóg?

— Wicher dmie...

Beztroska piosenka o malarzu, któremu się farba z pędzla leje, staje się pieśnią buntu, gdy Schiller uderza ostatnie akordy:

Panie malarzu, o co cię proszę,

Wymaluj-że mi, co w sercu noszę:

Naszą Warszawę, w niej dużo słońca,

I wielki jubel, jubel bez końca!

Słuchacze dopominają się o „Oleandry”. Schiller zmienia tekst i śpiewa w czasie przeszłym:

Piękny był Wisły brzeg,

Gdzie snuły się andry,

Ale najpiękniejsze, ale najpiękniejsze

Były Oleandry...

I znów ostatnia strofka uderza jak wezwanie:

Złoci się Wisły brzeg,
Szumią Oleandry,
Słońce nad Krakowem,
Słońce nad Krakowem,
Hej wstawajcie andry!

Ze wspomnień Wacława Zagórskiego („Wolność w niewoli”, 1971, s. 92).

W oświęcimskim baraku

Były to mniej więcej dwa miesiące po jego przybyciu do obozu, a więc koniec maja 1941 roku. Przebywałem wówczas na bloku II-gim na sztubie zwanej inżynierską, ponieważ większość jej „lokatorów” stanowiła duża grupa inżynierów z mościckich zakładów chemicznych. Z inicjatywy jednego z nich, Tunka Krzetuskiego (najbardziej artystyczna dusza spośród inżynierów), postanowiono zaprosić Schillera i Jaracza na pogawędkę. Z racji znajomości odegrałem rolę pośrednika. Przyszli obaj w niedzielę po południu. Były to jedyne godziny wolne od pracy.

Rozmowa nie od razu zaczęła się kleić. Dopiero Jaracz sam zaproponował: Powiem wam coś z Mickiewicza. Chwila namysłu — i zaczął recytować strofy Epilogu „Pana Tadeusza”. Właściwie nie była to recytacja. Nie wstał nawet. Siedział na zydlu, zwalisty, mimo obozowego wymizerowania, po chłopsku jakoś wspierając się dłońmi o kolana. Tekst mówił powoli, niegłośnie.

Jak słuchała go gromada dorosłych ludzi? Nie podejmuję się tego powiedzieć, choć wspomnienie tej chwili dziś nawet ściska za gardło. Po co zresztą mówić o łzach, skoro naprawdę płynęły?

Gdy przebrzmiały słowa o wianku „droższym niż laur Kapitolu”, było bardzo cicho. Nikt się z miejsca nie ruszył, nikt się nie odzywał. I wtedy ciszę nagle przerwał głęboki bas Schillera który z uśmiechem zwrócił się wprost do mnie:

— Panie Bolesławie pan przecież podobno — polonista...

— No tak. Polonista.

— Przeczekajmy polonistę. Pamięta pan to: „pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie”? — Zakładam, że „Wiesława” Pan czytał...

— No jakżeby inaczej.

— Ale co to jest ta „pieśń o Justynie” — Niepewnie się uśmiechając, przemilczałem to pytanie. Istotnie nie umiałem na to odpowiedzieć.

— Widzę już, że pan nie wie. No to ja panu zaśpiewam. Głębokim, ciepłym basem zaśpiewał tę pieśń o Justynie. Rozjaśniły się uśmiechem wszystkie twarze. Takie to było nieoczekiwane i cudowne prawie. W oświęcimskiej sztubie

rozbrzmiewała piękna stara piosenka. Potem pan Leon śpiewał inne piosenki, ze swej przepaścistej teki polskich śpiewów wydobyte.

Bolesław Lewicki „Wspomnienia więźnia oświęcimskiego nr 810” („Pamiętnik Teatralny”, 1955, z. 3—4).

Podczas powstania warszawskiego

Bufety zsunięte pod ścianę: na środku wedłowskiego sklepu — fortepian, a przy fortepianie Leon Schiller otoczony aktorami. Odbывa się próba grup estradowych „Teatru Żołnierza”.

Codziennie po zapadnięciu zmroku, kiedy przycichną wal-ki, artyści idą do pierwszych linii, niosąc żołnierzom uśmiech piosenki, monologu, skeczu. Występy odbywają się w ocalałych mieszkaniach, w piwnicach, w na wpół rozwalonych szopach, garażach — gdzie popadnie. Niekiedy alarm bojowy podrywa widownię — trzeba przerwać koncert na kilka godzin albo i zupełnie. Bractwo żołnierskie zawsze wita aktorów z ogromną radością. Każdy wypadek potwierdza potrzebę i pożytek tej akcji.

I szedł dworzanin drogą,
tupnął na owce nogą —
to dzień, dzień, to noc, noc,
to bieda, to hoc, hooc —
tupnął na owce nogą.

*

Ciężkie pociski z dział kolejowych usiłują obniżyć doskonały punkt obserwacyjny — budynek „Prudentialu”. Po kwadransie cały plac Napoleona — kocioł kotłującej się szaroburej mgły, nie widać, trafili, nie?

Uciekła enkiem,
zatknęła drzwi drewnikiem,
. noc, noc,
to bieda
. . . drzwi drewnikiem

Nawet „Janusz”, zniecierpliwiony, że mu przeszkadzają, zgarnął papiery i zszedł do piwnicy.

Kładę rękę na ramieniu Schillera:

— Coraz mniej słychać, panie Leonie.

Spojrzał trochę nieprzytomnie, ociera pot z czoła.

— Hm, tak — palce na policzku. — No, cóż. Trafiać nas mogą w każdym miejscu. A my już kończymy. Proszę — do aktorów — ostatnia strofa.

Dobił się do niej, dobił,
zaraz jej krzywdę zrobił —
to dzień, dzień, to noc, noc,
to bieda, to hoc, hooc...

Aleksander Maliszewski „Na przekór nocy”, Warszawa
1967, fragmenty ze str. 333—336.

Kurdesze w Nieborowie

Było jeszcze dość czasu do zaczęcia pracy, gdy Schiller wszedł do białej sali, na pierwszym piętrze, z wielkimi oknami wpuszczonymi do ogrodu. I wtedy właśnie zapytałem go, czy zna melodię „Kurdesza”. Już po chwili wiedziałem, że to wypadło niezręcznie: Zapytać autora „Kramu z piosenkami”, czy zna melodię najslawniejszej piosenki biesiadnej wieku XVIII? Ale Schiller uśmiechnął się pogodnie i usiadł do fortepianu. Podsunąłem mu tekst, bo właśnie miałem w ręku zdobyte z niemalym trudem i wielką satysfakcją fotokopie pierwodruku „Kurdesza nad kurdeszami” z roku 1780, z Biblioteki Gdańskiej. Ale Schiller odsunął reprodukcje, których waloru bibliograficznego zdawał się nie doceniać. Tekst i melodia żyły swobodnie, bez obciążenia erudycji w jego pamięci. Akompaniując do starych słów Bohomolca, które roztoczyły naraz zapach dawności tak łatwo uchwytny w Nieborowie, Schiller podśpiewywał wesoło swoim głębokim basem:

Każ przynieść wina, mój Grzegorzu miły,
Bodaj się troski nigdy nam nie śniły.
Niech i Anulka zasiądzie tu z nami,
Kurdesz, kurdesz nad kurdeszami.

Wspomniałem coś o Grzegorzu Łyszkiewicz, Prezydencie Starej Warszawy, owym Grzegorzu miłym z pierwszej strofy „Kurdesza”. To jego żona — Anulka. Schiller znał wybornie sytuację kulturalną „Kurdesza” — przynajmniej w tym skrócie, jaki przynosi artykuł o „Kurdeszu” Zygmunta Glogera w „Encyklopedii staropolskiej” (gdzie mógł znaleźć łatwo także tekst muzyczny piosenki). Wtedy wspomniałem, że przygotowuję właśnie obszerniejsze studium monograficzne o starym toaście. Schiller skinął swoją wielką głową z przyjemną, ożywoną aprobatą. Jego palce jeszcze grały „kurdesze”, a już pamięć literacka pracowała. I Schiller zaczął mi dorzucać poprzez szeroki, gładki blat fortepianu w Nieborowie coraz to nowe szczegóły historyczne, świadczące o popularności „Kurdesza” w kilku epokach i kilku środowiskach. Łowiłem też informacje myśląc z niepokojem, jak niekompletna, mimo wszelkich zabiegów i poszukiwań antykwarycznych, jest nasza wiedza o przeszłości.

— A to Pan zna? — huczał Schiller nad klawiaturą i cytował zapomniany gruntownie wodewil Adolfa Walewskiego

„Górą Radziwiłł” z roku 1899. — Tam śpiewają „Kurdesza”!
— A to Pan pamięta? — wołał po chwili, przypominając z repertuaru Zielonego Balonika w Krakowie cięte „kurdesze” wymierzone przeciw Witoldowi Noskowskiemu.

O jednym tylko nie poinformował mnie ani słowem: o własnych inscenizacjach „Kurdesza nad kurdeszami”, które wprowadzał na scenę parokrotnie w swoich wielkich rekonstrukcjach piosenki narodowej, od roku 1924 (jak to później udało mi się ustalić, z pamięci towarzyszy jego życia i pracy).

Schiller siedział jeszcze przy fortepianie.

— A to Pan poznaje? — rzucał przez czarny blat i nucił: „Ozdobo twarz, wasy pokrętne”.

— To dla was, kolego Krasicki — śpiewał uroczystą kantatę „Święta miłości kochanej ojczyzny”.

— To także historia literatury! — mówił przekornie i zaczynał wesoło: „Chciało się Zosi jagódek”.

Biała sala w Nieborowie szumiała tak godzinę od wszystkich głosów wieku XVIII, sarmackich i oświeconych. Leon Schiller wywoływał je jak guślarz, uderzając palcem w klawiaturę.

Tadeusz Mikulski „Kurdesze Leona Schillera” („Pamiętnik Teatralny”, 1955, z. 3—4).

W ostatnich miesiącach życia

W roku 1953—54 utworzony został w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej nowy wydział aktorski, poświęcony sztuce estradowej. Obarczony sprawami organizacji tego wydziału, uprosiłem Leona Schillera, ażeby mimo wielorakich zajęć zechciał poświęcić trochę czasu historii piosenki. Któż bowiem obok Niego miał prawo zabierać na ten temat głos? Niestety, zaledwie kilka wykładów (a raczej rozkosznych gawęd i audycji!) mogło się odbyć zanim poważna choroba nie oddaliła go od nas na zawsze...

W tym samym czasie próbowałem w delikatny sposób napomknąć o tym, czy by nie zechciał pomyśleć o choćby najskromniejszym wieczorze dawnej piosenki... — W czym wykonaniu? — zapytał. — No, jeżeli wieczór dawnej piosenki to chyba tylko... Dyrektora. — No, nie... raczej nie żartujmy — uśmiechnął się Schiller. Wtedy zacząłem argumentować, że zrobimy to w jakiejś niewielkiej, kameralnej salce, że tylko dla „swoich” i że... zbliża się data historyczna nieomal — 50 rocznica powstania Zielonego Balonika! Ale „Dyrektor” (tak nazywaliśmy Go) — nie dał się namówić. Czuli się już wtedy bardzo źle.

Kazimierz Rudzki „Bardon żołnierski Leona Schillera” („Pamiętnik Teatralny”, 1955, z. 3—4).

Arkadia Leona Schillera

W teatrze monumentalnym rządziła poetycka misteryjność, hieratyczne gesty i patos, które to słowo w najbardziej podstawowym sensie oznacza cierpienie; tu panowały śmiech,

wesele, rozbawienie i rozradowanie życiem. Schillerowska Arkadia. Utopia muzycznej szczęśliwości, sielankowa kraina, w której ludzie mogą być śmieszni, ale przeważnie są poczciwi i dobrzy, w której złych spotyka kara a niezbyt rzeczywiste konflikty kończą się w glissandach melodii.

Paszportem do Arkadii była teatralność. W żadnej ze swoich inscenizacji nie uprawiał Schiller teatru tak autonomicznego, jak właśnie tutaj. Jego wielkie widowiska dramatyczne służyły poezji, filozofii, polityce — w jakimś sensie starały się przemienić teatr w rzeczywistość, wpłynąć na rzeczywistość poprzez teatr. Tu przeciwnie — wszystko stawało się teatrem, na wszystkim wyciśnięte być musiało teatralne piętno. Szlachcic pojawiający się na scenie pozostawiał za kulisami wszystko, co mogłoby być aluzją do dramatu narodowego, historii, walki klas; szedł krokiem polonezowym w swoim barwnym stroju, śpiewał kurdesze, kurzyło mu się z czupryny, porywał panny w wir tańca; eleganci z dworu króla Stasia zalecali się do pasterek rokokowych, przedmiejskie łyki i andrusy spijali piwo i jeździli na karuzeli, artyści młodzi w pelerynach śpiewali na poddaszu sentymentalne piosenki. Nawet cierpienia i bunt, łagodne, z dobrotliwą ironią wystylizowane, nie mąciły nastroju sielanki, lecz jej służyły.

Edward Csátó „Staroświeczyzna i kabaret artystyczny”, „Teatr”, 1968, nr 12.

„Siła guślarna piosenki”

Myślimy, że pożyteczną rzecz czynimy budząc w sercach radiosłuchaczy uczucia każdemu synowi ziemi przyrodzone, do których tylko przez wstyd fałszywy nie chcemy się przyznać. Uczucia te jakby zaklęcie guślarza łączą nas z dziadami naszymi. Przedłużają życie nasze o całą wieczność i dołączywszy do niej sierocą znośniejszą czynią. Weselej żyć przecież temu, kto wie, iż wszystko co ukochał, co kształt jego duszy wypracowało, pozornie tylko odeń odeszło, i że każdej chwili dawność, której dziedzictwa zapierać się nie warto, może stanąć przed nami jak żywa — ku przestrodze lub ku pociesze. Stare druki, sztychy, rękopisy, dagerotypy, piosenki, jak kuranty pokutujące w zegarach, mają tę siłę guślarną.

Z wystąpienia Schillera przed mikrofonem Polskiego Radia 10 grudnia 1937 r. — wstęp do audycji „Kurant staroświecki” (w: „Teatr ogromny”, Warszawa 1961, s. 427).

Schiller bardzo często współpracował z Polskim Radiem. Był autorem wielu słuchowisk poświęconych dawnej polskiej piosence. M. in. „Dyllans rozśpiewany” (11 XII 1934), „Pieśni poddasza — Kurant staroświecki” (10 XII 1937), „Miotelki warszawskie” (10 VII 1938). Radiofonizował całe cykle pieśni ludowych i obrzędowych, np. „Wiosna polska” (3 V 1928), „Suita wigilijna” (24 XII 1929), „Rok polski” (1 I 1938).



Stanisława Mrozińska

SCHILLEROWSKA INSCENIZACJA „KRAMU Z PIOSENKAMI”

Od wczesnej młodości Leon Schiller był pod urokiem starych pieśni i śpiewek, polskich i francuskich. Stare pieśniarstwo w poetyckiej wyobraźni Schillera przybrało formę „obrazków śpiewających”, które domagają się scenicznego życia.

Zgromadził ich ponad dwieście z myślą o antologii pieśniarstwa polskiego. Zestawiał owe piosenki w grupy tematyczne, układał w porządku historycznym i etnicznym, łączył w poszczególne zespoły według rodzaju i charakteru. Były wśród nich berzeretki z epoki Stanisławowskiej, staropolskie pieśni przy kielichu, zabawne scenki i śpiewki starej Warszawy oraz obrazki z życia zapadłej prowincji; były rubaszne, pełne wigoru śpiewki i pieśni przedmieścia. Były i mało znane piosenki żołnierskie. Nie zbrakło oczywiście i tak bliskich sercu Schillera sentymentalnych i swawolnych „chansons” cyganerii krakowskiej. Powoływał je do życia na scenie dbając o ich atrakcyjność plastyczną na równi z taneczno-wokalną, zapraszając do współpracy najwybitniejszych scenografów.

Tytułami poszczególnych widowisk sygnalizował charakter każdego z nich: „Dawne czasy w piosence, poezji i zwyczajach polskich”; „Pochwała weselości”; „Bandurka”, obrazki śpiewające z teki Leona Schillera; „Kulig”.

Próby realizacji scenicznej piosenek polskich podejmował Schiller parokrotnie przed wojną, wiele piosenek nadawało radio warszawskie. Po kilkunastoletniej przerwie przygotował „Kram z piosenkami”, widowisko śpiewno-taneczne na motywach dawnych pieśni polskich osnute. Zespół wykonawców grupa przypadkowo zebranych, nielicznych aktorów zawodowych, uzupełniona amatorami — w teatrze objazdowym im. Wojciecha Bogusławskiego w Lingen w 1945 roku. Premiera odbyła się 1 grudnia — grano do 14 tegoż miesiąca. Zachowany program utrwalił tytuły piosenek i nazwiska wykonawców.

W Polsce Ludowej po raz pierwszy „Kram z piosenkami” ujrzała widownia łódzka. Schiller wskrzesił to widowisko,

a raczej na nowo opracował, ze słuchaczami Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w 1949 roku. Zespół wykonawców stanowili dyplomanci wydziału aktorskiego (oraz partnerujący im koledzy z młodszego rocznika — ponad dwadzieścia osób — m. in. Henryk Abbe, Bohdan Baer, Krystyna Borowicz, Henryk Bąk, Anna Chmielewska, Irena Dejmek, Stanisław Jasiukiewicz, Antoni Jurasz, Zofia Komorowska, Gustaw Lutkiewicz, Marian Łącz, Bohdana Majda, Roman Michalak, Tadeusz Minc, Bohdan Niewinowski, Wojciech Pilarski, Tadeusz Pluciński, Cyryl Przybył, Włodzimierz Skoczylas, Jadwiga Swirtun, Janina Ukleja, Edward Wichura i in.). Była to przez los uprzywilejowana grupa słuchaczy szkoły teatralnej, którzy rozpoczęli i ukończyli trzyletnie studium w tej samej uczelni, pod tym samym kierownictwem. Koledzy ich, którzy zaczęli wcześniej lub później, zaczęli bądź kończyli, w innych warunkach. „Kram z piosenkami” był dobrym sprawdzianem muzykalności młodych aktorów, ich sprawności ruchowej, wokalne, aktorskiej, inteligencji, wrażliwości, poczucia humoru i artystycznego taktu.

Premiera odbyła się 1 lipca 1949 w Teatrze Wojska Polskiego. Ostatni spektakl 24 tegoż miesiąca. (...)

Poziom przygotowania zawodowego członków zespołu, absolwentów kierowanej przez Schillera szkoły teatralnej, był wyrównany. Atutem każdego z nich — wdzięk autentyczny młodości i świeżość doznań artystycznych tak głębokich, że i po dwudziestu latach udział w Schillerowskim „Kramie” uważają za niezwykłą i piękną przygodę w swojej drodze przez teatr. Tryb prac przygotowawczych różnił się od powszechnie w teatrach stosowanych: próby odbywały się o różnych porach i w różnych miejscach, ze względu na szkolne jeszcze obowiązki członków zespołu i na ich równoczesne zaangażowanie w dwu innych przedstawieniach dyplomowych (nie mówiąc o statystowaniu w spektaklach teatrów objętych dyrekcją Schillera). Warunki te stworzyły stan wyjątkowego napięcia emocjonalnego i wymagały dużego wkładu sił i ofiarności.

W raportach z prób i z przedstawień odnotowano pierwszą próbę w dniu 18 stycznia 1949, w godzinach 10—12. 15 wieczorem, w Teatrze Wojska Polskiego. Pamięć członków zespołu i asystentów Schillera, słuchaczy wydziału reżyserkiego (I. Czaykowska, J. Ukleja) odnotowała inne miejsce i inną porę. Oto w skrócie relacja wielu osób, które późnym wieczorem zeszły się w szkole teatralnej, usytuowanej w pałacu przy ulicy Gdańskiej w Łodzi. Skupili się w dużej, lustrzanej sali z estradą, na której stał fortepian. Schiller zasiadł przed klawiaturą. Młodzież dookoła niego — na krzesłach, stołkach, na podłodze. Według jednych — było to zakończenie wieczoru wigilijnego, który Schiller spędził w lokalu szkoły wraz z tymi, dla których szkoła była miejscem nie tylko nauki i pracy, lecz także życia osobistego

i niemal rodzinnego. Zaczął od koled, przeszedł do pieśni biesiadnych, żołnierskich, lirycznych. Swym miękkiem, ciepłym basem snuł ogniwa niekończącego się łańcucha piosenek, tu i ówdzie wzruszony, tu i ówdzie ubawiony, poddany wspomnieniom.

Być może — jak chcą inni — odbyło się to w jakiś dzień powszedni a raczej wieczorem, gdy po wszystkich zajęciach szkolnych i teatralnych uczestnicy „Kramu z piosenkami” skupili się w owej sali szkolnej. Każdą jednak relację o Schillerze, który jakiejś pamiętnej nocy po raz pierwszy przegrał i prześpiewał piosenki „Kramu”, urzeczony i urzekający, zamyka konkluzja: to było piękne — taki sposób czytania sztuki przyszył jej wykonawcom.

Próby w Teatrze Wojska Polskiego, w Szkole Teatralnej podczas przerw między wykładami, a także podczas wykładów, poszczególne dialogi i scenki, przerabiane w prywatnych mieszkaniach — trwały pół roku. Nieregularnie, z przerwami. Ostatni raport z próby ma numer 68. Była to generalna próba całości widowiska w pełnej oprawie plastycznej i muzycznej, rozpoczęta 30 czerwca wieczorem o godzinie dziewiątej, ukończona o czwartej rano dnia następnego.

Podczas owych prób przygotowano ponad czterdzieści „obrazków śpiewających”, zgrupowanych w ośmiu odsłonach:

- I. Skotopaski nadwiślańskie:
Zośka w ogródku, Tyciuteńki, Bandurka, Pod borem na murawce.
- II. Kulig:
Krakowiak kuligowy, Oracja kuligowa, A kiedyśmy tu przybyli..., Stawaj waszmość za koleją!, Gospodarz nie studnia..., Kurdesz, Piosenka myśliwska o zajęczku, Po szklaneczce do piosneczki, Oświadczyń staropolskie, Biały mazur, Podług dawnego zwyczaju, Waleta.
- III. Kłopot z żołnierzami:
Dames de Varsovie, Oj kot, Czy to kara Pana Boga?, Małgorzatka, Co się stało we dworze, Jedzie żołnierz, Mazur.
- IV. Stara Warszawa:
Na wodach w ogrodzie Saskim, Romans z przeszkodami, Ballada Staromiejska, Jadwiga, A w Warszawie na ulicy...
- V. Parafiańszczyzna:
Dwie ciotunie, Klótnia Mociumdzieja z Mociądziką, Emulacje pisarza prewentowego z panną Marianną, Oda do dziewczeczek, Obrona walca.
- VI. Poddasze:
Hejnał, Kołysanka, Peleryna, Walczak katarynkowy, Eviva l'artel, Kankan.

VII. Przedmieście:

Bielany, Bielany!, Dwie poleczki, Karuzel, Malarz maluje... Oleandry.

VIII. Dzień dzisiejszy:

Krakowiaczek robociarski.

Przygotowano ponadto „Rozmowy przed kurtyną”, które napisał Schiller, przydając owym staroświeckim śpiewom, zebranych z najróżniejszych źródeł, nie tylko „Krakowiaczka robociarskiego”, pióra współczesnego poety (Leona Pasternaka), lecz także komentarz w stylu intermediiów. Wprowadził więc postacie: Handlarza piosenek, Pannę i Dziewczynę. Ich rozmowy przed kurtyną, podczas których Handlarz prezentował Pannie i Dziewczynie swój taneczno-śpiewny towar, zawierały komentarz do świeżo ukazanej scenki i przygotowywały do właściwego przyjęcia następnej.

Panna poszukiwała najmodniejszych przed wojną „szlagierów”, Dziewczyna zaś — piosenek odpowiednich dla zespołów świetlicowych. Ta druga jest wdzięczną odbiorczynią zasobów kramu; Panna zaś rozczerowana, usuwa się na bok, by po obejrzeniu całego widowiska zmienić gruntownie swój stosunek do tego typu twórczości, a nawet i do nowych warunków życia, które taką twórczość aprobuja i upowszechniają. Aprobata i rozpowszechnienie piosenek „Kramu z piosenkami” było przecież gorącym (lecz wówczas, niestety, nie spełnionym) życzeniem jego autora. Uprzedzając ewentualne zarzuty, że jego „Kram z piosenkami” nie będzie dostatecznie zrozumiały dla masowej widowni lat czterdziestych, Schiller spróbował w ten sposób przybliżyć widowski publiczności. Komentarz ten jednak okazał się zbyt rozbudowany i naiwny; rozpraszał uwagę widzów, zamiast ją skupić. Skracany parokrotnie został wreszcie usunięty. Zarzutem zresztą zapobiec nie mógł. Poezja „Kramu z piosenkami” wyrażona muzyką, tańcem, śpiewem i grą aktorską, daleka od przepisów owych lat na sztukę teatralną, okazała się jednak tak bliska widowni, że przełamała z czasem wszelkie opory.(...)

Po roku Schiller inscenizował „Kram z piosenkami” w Teatrze Polskim w Warszawie (na scenie Kameralnej), z udziałem wybitnych aktorów. Do premiery nie doszło. Dopatrzone się nadmiaru staropolszczyzny i schlebienia gustom mieszczańskim w owym przedstawieniu. Dopiero jesienią 1954 — Schiller zmarł w marcu tegoż roku — aktorzy Teatru Polskiego pokazali fragmenty tego spektaklu w ZSRR w czasie gościnnych występów. Odgrywali poszczególne scenki na „koncertach” w zakładach pracy, na uniwersytecie w Moskwie, w WTO — wszędzie gorąco oklaskiwani.

(fragmenty artykułu drukowanego w „Pamiętniku Teatralnym” nr 4/1970, s. 493—500).

Redakcja:

JANUSZ DEGLER

Projekt okładki:

ALEKSANDRA SELL-WALTER

Odpowiedzialny za druk programu:

JANUSZ WOLCZUK

W programie zamieszczono projekty kostiumów
ALEKSANDRY SELL-WALTER

Cena programu 10 zł

Adres Teatru: 58-500 JELENIA GÓRA
Al. Wojska Polskiego 38; tel. 232-74; 232-75
Kasa czynna w godz. 10—13, 17—19; tel. 223-25
Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje
Organizacja Widowni w godz. 9—14; tel. 246-32

JZGraf. zam. 563/75 1.500 12,5x23 cm x 2 A-19/167/75

