

ANNA PODSTAWKA

MACIEJ SZUKIEWICZ I JEGO WIZJA TEATRU

Maciej Szukiewicz człowiekiem teatru był chyba już w łonie matki – twierdził Adam Grzymała-Siedlecki, podkreślając jego skłonność do mimowolnej autokreacji i fizycznego akcentowania stanów psychicznych. „Z sobą samym rozmawiał bodaj dialogami, a każde z nim widzenie pozostawiało wrażenie fragmentu komediowego”¹. Bogactwo świata teatru zgłębiał Szukiewicz na różnych płaszczyznach – jako dramaturg i tłumacz sztuk, doradca reżyserów i dyrektorów w zakresie repertuaru, krytyk i felietonista, autor projektu Muzeum Teatralnego, pomysłodawca widowisk o charakterze parateatralnym, a nawet aktor-amator występujący w uczniowskim spektaklu *Antygony* Sofoklesa, prezentowanym jednak na profesjonalnej scenie krakowskiego Teatru Miejskiego na pl. Szczepańskim. Nieczęsto spotyka się artystów mogących wykazać się równą „chemicznemu poecie”² wszechstronnością zainteresowań. Mimo tak szerokiego obszaru działalności, wedle opinii Grzymały-Siedleckiego:

[...] ten człowiek arcyteatru nie miał sposobności przejawić najważniejszej swojej zdolności: talentu dramaturga, tj. pracownika, który przy danym teatrze nie tylko ustala repertuar, ale i przystosowuje sztuki do możliwości tegoż teatru. Wykształcenie nieprzeciętne, kultura,

Dr ANNA PODSTAWKA – asystentka Katedry Dramatu i Teatru KUL; adres do korespondencji: ul. Smugi 12, 21-002 Jastków; e-mail: anna.podstawka@kul.lublin.pl

¹ *Nie pożegnani*, Kraków 1972, s. 270-271 (pierwodruk pt. *Don Kichot w kontuszu*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1950, nr 355). Pisownia wykorzystanych dalej cytatów niekiedy będzie odbiegać od obowiązujących obecnie norm, co jest wynikiem starania o zachowanie wierności wobec oryginalnych tekstów.

² „Do Pana Macieja Szukiewicza chemicznego poety” – ten żartobliwy przydomek początkującemu literatowi nadał Franciszek Nowicki, poeta i przywódca postępowej młodzieży akademickiej, który należał do grona szkolnych przyjaciół Szukiewicza. Zob. nagłówek listu F. Nowickiego do M. Szukiewicza z 6 V 1893, BJ, rkps 8816 III, k. 49.

łatwość wzięcia się we wszelki możliwy styl i swoboda techniki – jak nikogo bodaj innego kwalifikowały go do tych retuszków, wyprostowywań takiego czy owego w sztuce skrzywienia, zastrzyków dramatyczności etc. Na pewno by sobie wypracował był odrębną kartę w historii teatru³.

Trzeba pamiętać, że Szukiewicz nie ograniczał swej aktywności twórczej wyłącznie do sfery teatralnej, co mogło pośrednio wpłynąć na to, że jego życie potoczyło się w nieco innym kierunku, a nazwisko nie zdołało trwale zapisać się w dziejach polskiej sceny. Urodzony 13 maja 1870 roku w Sztokholmie jako najmłodszy syn Feliksa Szukiewicza, aktywnego uczestnika powstania styczniowego, lata dzieciństwa spędził częściowo w Zakopanem, a następnie w Krakowie, gdzie od roku 1883 uczęszczał do cieszącego się dużą renomą Gimnazjum św. Anny. Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości (1890) podjął studia chemiczne na politechnice niemieckiej w Pradze, które kontynuował we Lwowie, a ostatecznie ukończył na uczelni praskiej. Wróciwszy do Krakowa, zapisał się na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego, a jako przedmiot studiów wybrał historię sztuki. Decyzja ta miała przesądzić o zawodowej pracy przyszłego literata: w 1899 roku otrzymał posadę kustosza Muzeum Narodowego, a parę miesięcy później powierzono mu opiekę nad nowo utworzonym III Oddziałem tegoż Muzeum, nazwanym Domem Matejki. Odtąd Szukiewicz, osiedliwszy się w służbowym mieszkaniu przy ul. Floriańskiej 41, zyskał możliwość codziennego obcowania z pamiątkami po malarzu niemal do ostatnich lat życia:

S kierowała go tam po trochu chęć zapewnienia sobie stałego bytu, ale jeszcze więcej ciągnąca go u Matejki – teatralność. Poza geniuszem malarskim przecież to wszystko jakby scenariusze monumentalnych widowisk, którym tylko dopisywać tekst. A na domiar – z polskich dziejów! Nasz drogi, wzruszająco z teatrem zrośnięty Maciek, pozostając w Domu Matejki, nie wychodził ze swoich złotych snów⁴.

Szukiewicz dzielił swój czas pomiędzy obowiązki pełnione w muzeum, pracę naukowo-badawczą (głównie poświęconą twórczości Matejki) i pedagogiczną (wykładał historię sztuki na Kursach Naukowych dla Kobiet im. A. Baranieckiego, głosił popularne prelekcje o zabytkach Krakowa). Wspomniane zaangażowanie kustosza Domu Matejki w sprawy ochrony narodowych pamiątek nie osłabiło jego inklinacji literackich i teatralnych. Poszukując możliwości zaspokojenia swych pasji artystycznych, jeszcze jako student

³ Dz. cyt., s. 272.

⁴ Tamże, s. 272-273. Szukiewicz pełnił funkcję kustosza do wybuchu drugiej wojny światowej, zmarł w 1943 r.

Uniwersytetu Jagiellońskiego podjął żywą działalność w gronie „cyganerii”, która kładła podwaliny pod nadchodzącą Młodą Polskę⁵. W 1896 roku zaczął korespondować z głośnym już od kilku lat w Czechach Stanisławem Przybyszewskim, którego twórczość poznał za pośrednictwem „Moderní Revue”, a bardziej szczegółowych informacji zasięgnął u berlińskiego wydawcy artysty⁶. Wymiana listów i materiałów literackich, datująca się od maja tegoż roku, upływała w atmosferze życzliwości i wzajemnego zainteresowania. Krakowski literat napisał o Przybyszewskim wyczerpujący esej, który ukazał się w cyklu prezentującym sylwetki osobowości ze świata artystycznego w trzech kolejnych numerach „Przeglądu Tygodniowego” oraz na łamach „Dziennika Krakowskiego”⁷.

Interesując się sprawami szeroko pojętej kultury, Szukiewicz wtedy już coraz bardziej świadomie zmierzał w kierunku realizacji młodzieńczych marzeń o pisaniu dla teatru. Należy podkreślić, że jego debiut dramatopisarski (1897) poprzedziły bezpośrednie kontakty z artystami sceny, które ułatwiły mu sformułowanie pierwszych poglądów na zagadnienia związane z organizacją teatru, polityką repertuarową, zadaniami aktorów czy powinnościami dramaturgów. Przekonania te krystalizowały się stopniowo pod wpływem wieloletnich doświadczeń teatralnych i obserwacji funkcjonowania scen zarówno w kraju, jak i za granicą. Podczas kilkuletniego okresu studiów w Pradze mógł Szukiewicz śledzić rozwój czeskiego teatru, spełniającego ważne funkcje kulturotwórcze w zniewolonym państwie. Wtedy też nawiązał pierwsze

⁵ Od połowy lat dziewięćdziesiątych XIX w. Szukiewicz należał do studenckiego Kółka Literackiego, którego członkowie zbierali się raz na tydzień w restauracji Lesisza. W gronie stałych uczestników tych spotkań znajdowali się m.in. Adam Łada-Cybulski, Ryszard Ordyński, Stanisław Sierosławski, Franciszek Pik-Mirandola, Władysław Orkan i Adolf Nowaczyński. „Podczas zebrań tygodniowych wygłaszało się referaty i czytało poematy, nowele, ba, nawet całowieczorowe dramaty – wspominał Nowaczyński. – Ster był w rękach najstarszego ostatniego romantyka, Maćka nad Maćkami Szukiewicza”. Zob. A. N o w a c z y ń s k i, *Wyspiander. Moje wspomnienia*, w: t e n ż e, *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. I, Kraków 1971, s. 419. O działalności Kółka Literackiego pisze też J. A. Malik w monografii *Adolf Nowaczyński. Między modernizmem a pozytywizmem*, Lublin 2002, s. 20-36.

⁶ Pierwsze wieści o Przybyszewskim dotarły do Czech ok. 1894 r., natomiast od października 1895 r. pozyskano go do współpracy z „Moderní Revue”, gdzie drukował swe utwory oraz studia krytyczne z zakresu literatury i sztuki.

⁷ M. S z u k i e w i c z, *Stanisław Przybyszewski. Próbką sylwetki literackiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 14-16; „Dziennik Krakowski” 1897, nr 330-337 [z przerwami]. Tego typu przedsięwzięcia powodowały, że osobą Przybyszewskiego zainteresowało się polskie środowisko artystyczne. Szukiewicz należał do grona inicjatorów pomysłu sprowadzenia autora *Satanas Kinder* do kraju.

kontakty, m.in. z dyrektorem Národního Divadla, Franciszkiem Adolfem Šubertem i jego następcą, Jarosławem Kvapilem, którzy programowo dążyli do stałej współpracy z polskimi ośrodkami teatralnymi. Po powrocie do Krakowa Szukiewicz starał się podtrzymywać łączność z praską sceną, zabiegając o wymianę repertuaru oraz informując w prasie o czeskim życiu artystycznym. Strona czeska o wiele bardziej wówczas interesowała się polskim dramatem niż czyniły to nasze teatry, dlatego wszelkie próby odwrócenia kierunku tych kontaktów spotykały się z życzliwością Czechów.

Teatralną „inicjację” dane było Szukiewiczowi przeżyć w hipnotyzującej atmosferze, jaką w krakowskim życiu artystycznym w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku wytwarzał Tadeusz Pawlikowski. Dyrektor Teatru Miejskiego, nie zważając na ataki recenzentów ani bojkot publiczności, zachęcał młodych artystów do tworzenia dla sceny, służył radą i pomocą, a przede wszystkim – wystawiał ich dzieła. Na łamach „Nowej Reformy” pisał:

Teatra polskie są niestety wszystkie w porównaniu z teatrami innych narodów najbardziej wynarodowione, kosmopolityczne. Aby się otrząść z tego zarzutu, powinny w repertuarze swym oryginalnym polskim sztukom dać przewagę. Aby sztuk takich starczyło, powinni kierownicy scen naszych budzić wszelkimi sposobami ruch dramatopisarski i przychylnie korzystać z każdego, zwłaszcza nowego, objawu⁸.

Pawlikowski stworzył sprzyjające warunki dla wielu debiutów – jemu też zawdzięczał udany start w roli dramatopisarza Maciej Szukiewicz. Kierownika Teatru Miejskiego i początkującego literata połączyła wspólna pasja teatralna, stanowiąca doskonale podłoże pod rodzącą się wówczas przyjaźń. Można przypuszczać, że wspomniane przez Szukiewicza noce, które obaj „przegadali do rana przy pachnącej mocce”, poświęcane były również na dyskusje o teatrze⁹. Pawlikowski w ciągu trzech ostatnich sezonów swej dykcji w Krakowie przyjął do wystawienia pierwsze sztuki debiutanta; zadbał przy tym o staranną oprawę sceniczną, nierzadko osobiście angażując się do czuwania nad ich przygotowaniem¹⁰. Jednocześnie miał w osobie Szukiewicza czynnego doradcę i pomocnika, chętnie spełniającego funkcję

⁸ „Nowa Reforma” 1886, nr 43.

⁹ M. S z u k i e w i c z, *Wspomnienia*, BJ, sygn. 8807 II, k. 9-17; na okładce maszynopisu informacja: Kraków 1943.

¹⁰ Na scenie Teatru Miejskiego ocenie publiczności i krytyki poddane zostały kolejno trzy sztuki Szukiewicza: *Śnieg* (1 i 4 V 1897), *Utuda* (prem. 16 IV 1898, grano 5 razy) i *Kwiat pleśni* (16 i 21 III 1899). Z tej próby zwycięsko wyszła tylko realistyczna *Utuda*, na podstawie której wysoko oceniano dramatyczny talent jej autora, wróżąc mu obiecującą przyszłość teatralną. Reżyserią wszystkich wymienionych inscenizacji zajmował się Pawlikowski.

realizatora wszelkich zamówień dramaturgicznych. Potwierdził to Adam Grzymała-Siedlecki, kierujący krakowską sceną w latach 1916-1918:

Trzeba było poprawić czyjś język nie dość sceniczny, Maciej Szukiewicz uczynił to *expedite*. Trzeba było poczynić skreślenia czy wzmocnić efekt delikatnym uzupełnieniem autora – Maciek zrobi to z jak największym powodzeniem. Nadchodzi jakaś uroczystość, jakaś rocznica czy coś podobnego – Maciek w ciągu doby napisze okolicznościowy wiersz¹¹.

Szukiewicz, żywo interesujący się współczesną literaturą, często wyrażał swoją opinię w sprawach repertuarowych. Pawlikowski wielokrotnie powierzał mu lekturę sztuk i wstępną ocenę, czy nadają się do wystawienia. To on podobno miał zwrócić uwagę dyrektora na *Hanusię* Hauptmanna (krakowska prem. 27 II 1895), wysoko cenił głośne wtedy dzieła Ibsena czy Hamsuna. Mając wiele sympatii dla Czechów, Szukiewicz zajął się tłumaczeniem godnych uwagi – jego zdaniem – osiągnięć czeskiej dramaturgii, z myślą o wprowadzaniu jej na polskie sceny. Przekładami dla teatru trudniło się wówczas wielu znanych artystów (m.in. Zapolska, Kasprowicz, Rydel, Perzyński) oraz krytyków (Ehrenberg, Prokesch). Nie zawsze jednak przykładano należytej wagi do jakości polskich wersji językowych, a na afiszach rzadko umieszczano nazwisko tłumacza. W 1916 roku Szukiewicz w swojej analizie stanu teatru krakowskiego stwierdził, że przynajmniej 80% obcych sztuk granych w ciągu ostatnich dziesięcioleci należałoby poprawić. „Nie wolno – postulował – dla ogólnej ekonomiki przemysłowej tworzyć dla doraźnych potrzeb teatru doraźnych tłumaczeń, które nie mają trwałej wartości”¹².

Pierwszym tłumaczeniem, którego podjął się młody dramatopisarz, był wydrukowany w monachijskiej prasie dramat Przybyszewskiego *Das grosse Glück* – chociaż mocno zaangażował się w tę pracę, a potem nakłonił autora do wzięcia udziału w konkursie „Kuriera Warszawskiego”, to jednak jej rezultaty okazały się dla niego mało korzystne. Wbrew oczekiwaniom tłumacza, *Dla szczęścia* (tak bowiem brzmiał polski tytuł utworu) nie zostało nawet zakwalifikowane przez jurorów do wspólnej lektury, co Przybyszewski miał potem interpretować jako dowód na słabą jakość przekładu¹³.

¹¹ Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy. Z upoważnienia Autora i według Jego wskazówek do druku przygotował Alfred Woycicki, Kraków 1971, s. 295.

¹² *Teatr krakowski*, [maj 1916], BJ, rkps 8804 II, k. 95.

¹³ Rękopis *Dla szczęścia* w tłumaczeniu Szukiewicza znajduje się w IS PAN, Archiwum M. Rulikowskiego, sygn. 95(6). Należy dodać, że Przybyszewski bez zastrzeżeń zaakceptował przekład Szukiewicza (prosił nawet o zwrócenie uwagi na budowę zdań i ewentualne wygładzenie usterek językowych), dopiero później – prawdopodobnie rozgoryczony niepowodzeniem sztuki – zgłosił uwagi co do jego jakości. Wówczas już kontakty między artystami uległy

Znacznie więcej Szukiewicz działał jako translator literatury czeskiej. W roku 1898 Pawlikowski wystawił dwie przełożone przez niego sztuki: *Winę* Jarosława Hilberta i jednoaktówkę Karola Pippicha *Publiczne życie*. Żaden z tych dramatów nie odznaczał się szczególnymi walorami artystycznymi, a jeden z recenzentów za główną zaletę *Winy* uznał gładki, potoczny i swobodny dialog, co tłumacz mógł poczytać za swoją zasługę¹⁴. W tym samym roku Szukiewicz w imieniu dyrektora Teatru Miejskiego zwrócił się do Šuberta z prośbą o egzemplarz *Dramy čtyř chudých stěn* i pozwolenie na wystawienie sztuki w Krakowie równocześnie z premierą praską. Uzyskawszy zgodę autora, przetłumaczył utwór i rozpoczął pertraktacje w urzędzie cenzury. Nie było to proste, bowiem dzieło Šuberta, podejmujące problemy walki narodowej i społecznej czeskich górników, nie zostało dopuszczone na scenę Národního Divadla. *Dramat lepianki* miał zatem swoją prapremierę w Polsce, lecz dopiero w 1902 roku w krakowskim Teatrze Ludowym¹⁵. Nie zrażając się przeszkodami, stojącymi na drodze do scenicznej realizacji tekstów, Szukiewicz tłumaczył kolejne: słaby melodramat K.F. Svobody *Różne drogi (Směry života)* dla sceny lwowskiej (1902) i komedię J. Kvapila *Obłoki (Oblaka)*, wystawioną w Poznaniu (1907).

Sporo zachowanej dokumentacji wiąże się z przekładem sztuki *Latarka (Lucerna)* Alojzego Jiráska, ciesząca się sporym powodzeniem podczas praskiej premiery w 1905 roku. Kilkanaście miesięcy później, w październiku 1906 roku, Szukiewicz skontaktował się z Jiráskiem, wyrażając chęć przetłumaczenia dramatu¹⁶. Autoryzowany przekład na język polski powstał dość szybko, natomiast nie przyniosły spodziewanych efektów liczne próby umieszczenia sztuki w teatrze. Początkowo *Latarka* miała być grana we Lwowie, co jednak nie nastąpiło, mimo że Pawlikowski zakupił tłumaczenie (prawdopodobnie w grę weszły jakieś osobiste nieporozumienia między przyjaciółmi). Starania o sceniczną realizację sztuki Jiráska wznowił Szukiewicz w roku 1918 – bez skutku, a następnie w 1926, zwracając się tym razem jednocześnie do teatrów warszawskich i lwowskich¹⁷. Próba wystawienia

pewnemu ochłodzeniu, a bezpośrednie zetknięcie po przyjeździe Przybyszewskiego do Krakowa doprowadziło do ich całkowitego zerwania.

¹⁴ b. [A. B e a u p r é], *Z teatru*, „Czas” 1898, nr 94.

¹⁵ Zob. M. B o b r o w n i c k a, *Wiadomości i uwagi o listach Polaków do Franciszka Adolfa Šuberta*, „Slavia Occidentalis” 23(1963), s. 271-280.

¹⁶ Zob. J. Ś l i z i ņ s k i, *Z korespondencji Alojzego Jiráska z Polakami*, Wrocław 1955.

¹⁷ Korespondencja z tego okresu potwierdza, że pisał w tej sprawie do Jana Lorentowicza, kierującego Teatrem Narodowym, Arnolda Szyfmana, dyrektora Teatru Polskiego i Małego oraz

Latarki na kilku scenach naraz skończyła się niepowodzeniem – dyrektorzy, dowiadując się o tych pertraktacjach, wycofywali się z poczynionych obietnic. Na decyzję Szyfmana mogła wpłynąć dodatkowa okoliczność – mianowicie nieco wcześniej surowo ocenił przysłaną mu przez Szukiewicza *Maję*, w tej sytuacji zapewne nie miał zaufania do rekomendowanego przez jej autora tekstu *Latarki*¹⁸.

W 1913 roku stanowisko kierownika krakowskiego teatru ponownie otrzymał Pawlikowski, z czym wiązało się odnowienie współpracy z Szukiewiczem. Tak jak przed kilkunastu laty, dyrektor wielokrotnie korzystał z jego głosu doradczego w kwestiach dotyczących organizacji teatru, wręczając mu sztuki do zaopiniowania bądź konsultując z nim bieżący repertuar. Na prośbę Pawlikowskiego Szukiewicz dokonał wówczas tłumaczenia *W szponach życia* Knuta Hamsuna, początkowo retuszując tekst egzemplarza teatralnego otrzymanego z Kijowa, a w rezultacie przekładając go na nowo według nienaganego pod względem językowym przekładu niemieckiego. W tym czasie przetłumaczył też jedną z psychologicznych sztuk Roberto Bracco *I Fantasmi* (*Majaki*), graną w Teatrze im. Słowackiego w sezonie 1913/1914.

Ponadto Szukiewicz skrócił i przystosował do wymagań sceny fantastyczno-religijny dramat Don José Zorilli *Don Juan*, spolszczony przez Antoniego Langego, czyniąc to na prośbę Jerzego Leszczyńskiego, który miał zamiar kreować tytułową rolę w tej sztuce w teatrze krakowskim za dyrekcji Adama Grzymały-Siedleckiego. Kilka lat później rozpoczął również pracę nad przekładem tragedii Christiana Dietricha Grabbego *Don Juan i Faust*, lecz nie zdołał jej ukończyć¹⁹. Spośród licznych prac translatorskich artysty najczęściej gościła na scenach popularna farsa Franza Arnolda i Ernsta Bacha *Unter Geschäftsaufsicht* (*Pod zarządkiem przymusowym*), od 1929 roku wielokrotnie wystawiana m.in. w Krakowie, Poznaniu, Lwowie, Wilnie, Warszawie. Dla

Józefa Jedlicza, kierownika literackiego lwowskich Teatrów Miejskich. Por. *Korespondencja Macieja Szukiewicza z lat 1889-1940*, BJ, rkps 8813-8818 III.

¹⁸ Sztuka Jiráskowa musiała czekać na swoją polską premierę blisko pół wieku, lecz przekład Szukiewicza nigdy nie rozbrzmiał na scenie. Po raz pierwszy *Latarkę* zagrano 18 IV 1953 r. w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie w tłumaczeniu Wandy Karczewskiej. Egzemplarz teatralny autoryzowanego przekładu Szukiewicza znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, rkps 8793 III.

¹⁹ Zob. D. J. Z o r i l l a, *Don Juan. Dramat fantastyczno-religijny. Przekład Antoniego Langego*, skrócił i do wymagań sceny przygotował M. Szukiewicz, BJ, rkps 8785 II (wg A. L a n g e, *Przekłady*, t. I: *Poeci hiszpańscy*, Warszawa 1914); *Don Juan i Faust. Trag. w 4 aktach W. [!] D. Grabego [!]. Przekład Macieja Szukiewicza rozpoczęty*, BJ, rkps 8786 II.

potrzeb krakowskiego Teatru Ludowego w 1901 roku Szukiewicz przełożył tragedię Jamesa i Wilsona Barreta *The Sign of the Cross*²⁰. Po pierwszej wojnie światowej swoje zainteresowania translatorskie skierował też na oryginalne, a mało znane u nas osiągnięcia dramaturgii jugosłowiańskiej, deklarując chęć włączenia się w pracę nad tłumaczeniem i wprowadzaniem tych utworów na rodzime sceny²¹.

Kustosz Domu Matejki z dużą uwagą obserwował zawsze działalność instytucji teatralnych. Brał udział w dyskusjach poświęconych planom rozwojowym krakowskiego Teatru Ludowego, uczestnicząc m.in. w zebraniu dziennikarzy i artystów zaproszonych przez Towarzystwo Oświaty Ludowej, które odbyło się 19 października 1903 roku²². Szczególnie emocjonalny stosunek miał jednak Szukiewicz do teatru przy placu Świętego Ducha, którego częstym bywałcem, a potem i współpracownikiem stał się właściwie od pierwszych lat jego istnienia. Poruszały go zarówno wszelkie zmiany personalne na stanowiskach kierowniczych czy prowadzona przez kolejnych dyrektorów polityka repertuarowa, jak i zagadnienia dotyczące technicznych warunków gmachu. W swym wspomnieniowym cyklu często wracał do spraw, o których z zapalem dyskutowano w gronie młodych artystów:

Gdy starzy szli utartym torem, młódź tymczasem
Kierowała się zgoła odmiennym kompasem.
Dość tych „szmir”, z których nigdy nic się nie wylini!
Nam potrzeba teatru, teatru świątyni,
W której Duch, zwodząc z Czasem zwycięskie zapasy,
Ujawnia nieśmiertelność tradycji i rasy²³.

W cytowanym fragmencie *Wspomnień* odzywa się echo polemik z początku XX stulecia, dotyczących idei teatru narodowego – teatru wyrastającego

²⁰ Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765-1965. Premiery. Druki. Egzemplarze*, praca zbiorowa pod kier. J. Michalika, t. I, Kraków 2001.

²¹ Teofil Trzeciński, który po odejściu Grzymały-Siedleckiego objął dyrekcję Teatru im. J. Słowackiego, utrzymywał intensywne kontakty ze scenami narodowymi w Zagrzebiu i Belgradzie. Sympatie te podzielało krakowskie środowisko literatów – we wrześniu 1918 r. grupa autorów wystosowała pismo do Komisji Teatralnej, domagając się wprowadzenia „słowiańskich” tekstów do repertuaru polskich teatrów. W gronie twórców, popierających ideę tłumaczenia jugosłowiańskiej dramaturgii, obok Szukiewicza znaleźli się m.in. Konczyński, Orkan, Rostworowski i Przerwa-Tetmajer. Zob. D. P o s k u t a - W ł o d e k, *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914-1945*, Kraków 2001, s. 118.

²² Zob. sprawozdanie w „Czasie” 1903, nr 239. Przedmiotem rozmów były głównie sprawy repertuarowe i projekt wzniesienia nowego budynku.

²³ *Wspomnienia*, k. 125-132.

na gruncie rodzimej kultury, głoszącego prawdę oraz sięgającego po problemy, którymi żył i żyje naród²⁴. Gorący apel Szukiewicza bezpośrednio łączył się z batalią o oddanie dyrekcji Teatru Miejskiego Wyspiańskiemu, jaka rozgorzała w krakowskim środowisku artystycznym po upływie sześciolatniego okresu dzierżawienia tejże placówki przez Józefa Kotarbińskiego. Już 15 kwietnia 1905 roku „Czas” zamieścił artykuł *W sprawie dzierżawy teatru krakowskiego* podpisany przez dziesięciu artystów, postulujących powierzenie sceny człowiekowi, „któryby autorom dramatycznym dawał ręką, że utwory ich będą oceniane, obsadzone i reżyserowane należycie i grane przy pomocy skompletowanego i zestrojonego personelu oraz wystawy uwzględniającej w dekoracjach i kostiumach wymagany przez daną sztukę styl”²⁵. Ponieważ uznano, iż dotychczasowa dyrekcja wymaganiom tym nie potrafiła sprostać, żądano powołania na to stanowisko Wyspiańskiego. Jednocześnie autorzy odmawiali powierzenia swoich utworów do wystawiania osobie, która nie spełniłaby wymaganych przez nich warunków. Po kilkumiesięcznych rozgrywkach kierownictwo Teatru Miejskiego objął Ludwik Solski, zaś Szukiewicz – mimo zażyłości łączącej go z nowym dyrektorem, oraz żywność dla jego osiągnięć artystycznych szacunku – z nutą gorczy skonstatował, że większość pisarzy szybko zapomniała o podpisanym oświadczeniu.

Kustosz Domu Matejki bardzo uważnie śledził poczynania kolejnych dyrektorów krakowskiej sceny. W maju 1916 roku dokonał szczegółowej analizy warunków technicznych i organizacji pracy teatru oraz podsumował osiągnięcia dotychczasowych kierowników placówki. Od wielu lat obserwował rozwój teatru przy placu Świętego Ducha, zarówno z perspektywy wiernego widza, jak i od strony kulis – doskonale orientował się zatem w problemach, z jakimi na co dzień borykali się jego pracownicy. Dokument prawdopodobnie nigdy nie został oficjalnie ogłoszony, chociaż zawierał realne propozycje rozwiązania podstawowych bolączek krakowskiej sceny²⁶. Możliwe jednak, że w okresie organizacyjnej i ekonomicznej destabilizacji życia teatralnego podczas lat wojny trudno było o zaangażowanie się w projektowane reformy.

²⁴ Postulaty te pochodzą z okolicznościowego artykułu ogłoszonego przez Tadeusza Micińskiego, w którym teatr określony został mianem świątyni narodowego ducha. Zob. T. M i c i ń s k i, *Teatr-Świątynia*, „Słowo Polskie” 1905, nr 207.

²⁵ Zob. *W sprawie dzierżawy teatru krakowskiego*, „Czas” 15 IV 1905. Pismo podpisali: S. Brzozowski, W. Feldman, T. Miciński, W. Orkan, Z. Parvi, S. Przybyszewski, L. Rydel, M. Szukiewicz, G. Zapolska-Janowska i J. Żuławski.

²⁶ S z u k i e w i c z, *Teatr krakowski*, k. 1-119 oraz dołączone plany sceny teatru (5), k. 120-124.

Znaczną część rozprawy Szukiewicz poświęcił kwestiom budynku teatralnego, rozpatrując je zarówno pod względem wymogów technicznych, stawianych przez repertuar oraz publiczność, jak i analizując zagadnienia administracyjno-finansowe. Uważał przy tym, że teatr należec powinien do instytucji kulturalno-artystycznych, które, pociągając za sobą realne wydatki, przynoszą wiele bezcennych, choć nieuchwytnych empirycznie korzyści. Rzecz znamieną, kustosz Domu Matejki w charakterystyczny dla siebie sposób potrafił łączyć postawę idealisty, przedkładającego ambitny repertuar i doskonałą trupę nad finansowe profity, ze stanowiskiem realisty, zestawiającego szczegółowe wyliczenia opłacalności prowadzenia instytucji.

Chwaląc wzorowo zaprojektowaną salę widowiskową, Szukiewicz głęboko ubolewał nad licznymi niedostatkami urządzeń scenicznych. W związku z tym zwracał uwagę na konieczność rozbudowy całego gmachu, uzasadniając ją zbyt małą powierzchnią płytkiej sceny, ciasnotą panującą na zapleczu, niewystarczającą ilością garderób dla aktorów, brakiem odpowiednich pomieszczeń na rekwizyty i dekoracje. Z żalem odrzucił zbyt trudny w realizacji pomysł powiększenia zaplecza poprzez budowę podziemnych pomieszczeń pod Plantami i placem Świętego Ducha, zastępując go planem połączenia głównego gmachu z budynkiem malarni na wysokości pierwszego piętra. Arkadowe przejście między budynkami – zdaniem projektodawcy – pomieściłoby teatralne dekoracje, kancelarie dyrektora i administracji, bibliotekę z czytelnią, poczekalnię dla statystów oraz mieszkanie dozorca gmachu. Dodatkową korzyścią z owych zmian architektonicznych byłoby nadanie teatrowi bardziej wyważonych proporcji.

Szukiewicz zdawał sobie sprawę, że nie posiada stosownych uprawnień do wysuwania konkretnych projektów budowlanych, ale jako historyk sztuki wykazywał znajomość estetycznych walorów architektury, a wykształcenie techniczne i stałe bywanie za kulisami dawało mu świadomość wszelkich mankamentów budynku. Co istotne, jednocześnie mógł wypowiadać się z perspektywy dramatopisarza, oglądającego własne dzieła realizowane na tejże scenie²⁷. Jako autor kilku sztuk wyłamujących się z konwencji sceny pudełkowej, wymagających zastosowania wielu specjalnych efektów, wysuwał konieczność zmodernizowania przestarzałych nieco urządzeń scenicznych. Choć podzielał przekonanie, iż świat przedstawiony w teatrze jest artystyczną iluzją, to jednak – jego zdaniem – dobry spektakl powinien dążyć do wyklu-

²⁷ Przed 1916 r. w Teatrze Miejskim wystawiono pięć sztuk Szukiewicza: *Śnieg, Uludę, Kwiat pleśni, Dwa światy i Po szarym dniu... słońce*.

czania konwenansu, odzwierciedlając podstawowe elementy natury. Oczyma wyobraźni widział na scenie wodne kaskady, zjawiska nadnaturalne wywoływane przy pomocy lustrzanych tafli i starannie zaprojektowanej gry światła. Wnikliwe wskazówki, których nie szczędził z myślą o codziennej praktyce teatralnej, stanowią najlepsze potwierdzenie jego fascynacji magią sceny. W projektach wywoływania zjaw Szukiewicz dowiódł znajomości tajemnic fantasmagorii (popularnych w drugiej połowie XIX w.), opartych na sztuczkiach optycznych z wykorzystaniem światła wapiennego i szklanych powierzchni²⁸. Wiele impulsów do snucia tego typu planów dawało artyście także pilne śledzenie najnowszych osiągnięć europejskiego teatru. Ogromne wrażenie wywarły na nim zwłaszcza wyważone z matematyczną precyzją zmiany oświetlenia, jakie wprowadzali twórcy MChAT-u:

Wprost idealną pod tym względem instalację widziałem w Moskwie w „Chudożestwiennym teatrze” Stanisławskiego na *Niebieskim ptaku* Maeterlincka. Mam wyjątkowo wrażliwy wzrok i znam dokładnie techniczne arkana teatru, ale czegoś równie doskonałego, jak instalacja świetlna u Stanisławskiego nie wyobrażałem sobie. Wprawiła mię ona w zachwyt i zdumienie. Również widownia w „Chudożestwiennym teatrze” ma przepysznie pomyślaną instalację światła; nie gaśnie ono od razu gdy kurtyna idzie w górę ani nie rozpala się całą swą mocą gdy kurtyna opada. Przejście z pełnego blasku w ciemność jest łagodne bo stopniowe; rzecz dla nerwowców niesłychanie pożądana i miła²⁹.

²⁸ „Ukazywanie się nie biorących w akcji udziału osób, zwłaszcza zjawisk nadnaturalnych (cień Banka, duch Hamleta-ojca w scenie syna z matką itp.) można przy pomocy odpowiedniej inscenizacji skutecznie środkami optycznymi z pomocą zwierciadeł. Zwierciadłem takim jest każda lustrzana szyba postawiona nieco skosem do widza na tle absolutnie czarnym. Jeśli pod sceną, częściej na poziomie podłogi scenicznej, ustawimy aktora odgrywającego ducha na tle również czarnym, chłonnym światło, ale w kostiumie silnie to światło odbijającym i silnie oświetlonym, wówczas obraz jego odbity w szybie dochodzi do naszego oka nierealnym, ale nadzwyczaj wyrazistym odbiciem i przez nagłe jawienie się i znikanie lub na odwrót, powolne zarysowywanie się, a następnie roztapianie (rzecz osiągalna światłem) wywołuje wrażenie nadnaturalnego zjawu. Otóż gdyby nawet teatr nasz zdobył się na takie zwierciadło szybowe (które musi być choćby dla kąta nachylenia na stałe zamontowane, a więc i kosztowne), to nie mógłby go zastosować do rzucania obrazu spod sceny, bo nie ma takiego otworu, [jest miejsce] do rzucania z boku z wielkim tylko trudem, spowodowanym ciasnotą”. S z u k i e w i c z, *Teatr krakowski*, k. 15-17. (więcej o efektach świetlnych pisze Piotr Mitzner w książce *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Warszawa 1987).

²⁹ Tamże, k. 24-25. Inscenizacja *Niebieskiego ptaka*, sztuki Maeterlincka napisanej w 1908 r. specjalnie dla MChAT-u, stała się głośnym wydarzeniem teatralnym. Stanisławski pracował dwa lata nad tym spektaklem, skomponował wiele interesujących efektów świetlnych, użył latarni magicznej i projekcji filmowej, co w całości złożyło się na odrealnioną wizję powiewnej płynności. Fascynacja możliwościami światła w teatralnej praktyce znajdowała wówczas odzwierciedlenie w licznych eksperymentach teatru modernistycznego. Można zary-

Interesujący kontekst dla poglądów dramaturga mogą też stworzyć uwagi Franciszka Siedleckiego, który nie zawahał się uznać oświetlenia za najważniejszy element w obrazie scenicznym:

Ono swymi czarodziejskimi właściwościami umożliwia zmianę obrazu w czasie – powoduje ruch w natężeniu światła. Staje się więc wykładnikiem nastroju uczuciowego – wyrazem stanów psychicznych – duszą pejzażu, ujętego w linie decyzji artystycznej. Zmiana położenia źródła światła uprzyściplnia realizację najfantastyczniejszych wytworów wyobraźni; projekcja obrazu świetlnego na czyste zasłony wskazuje nowe drogi dla dekoracji teatralnej³⁰.

Niezrealizowanym marzeniem Szukiewicza był pomysł urządzenia sceny rotacyjnej, dzięki której możliwe stałoby się dokonywanie niezbędnych zmian miejsc akcji bez uciążliwych, długotrwałych antraktów. Praktyczną stroną jego ambitnych projektów zajął się dekorator Teatru im. Słowackiego, Zygmunt Wierciak, przygotowując cztery szkice dotyczące ewentualnych przeobrażeń wewnątrz budynku, m.in. systemu sceny „zesuwalnej” na trzy zmiany, urządzenia sceny rotacyjnej i horyzontalnej. Naczelnym celem wysuwanych przez Szukiewicza propozycji miało być z jednej strony

[...] poinformowanie z dala od teatru stojącej publiczności, która ma wymagania ogromne i nieraz przesadne, gdzie leży granica wymagań technicznych, jakie teatrowi krakowskiemu stawiać można; z drugiej o zreasumowanie i przypomnienie zarządowi Gminy, że to lub tamto zmienić się da i zmienić należy oraz gdzie leżą zasadnicze chyby, których więcej już razy popełniać nie wolno³¹.

Dokonawszy obszernej analizy działalności krakowskiej sceny, Szukiewicz rozpoczął starania zmierzające do zrealizowania projektu łączącego jego zainteresowania teatrologiczne i historyczne. Od pewnego już czasu nosił się z zamiarem stworzenia muzeum teatralnego, wreszcie jesienią 1916 roku zwrócił się do przebywającego w Wiedniu Stanisława Koźmiana, prosząc go o wskazanie odpowiednich lektur i osób, posiadających stosowne materiały. W odpowiedzi otrzymał polecenie przestudiowania książki jego autorstwa pt. *Rzeczy teatralne* oraz studium Zygmunta Przybylskiego *Z rozwoju polskiego*

zykować przypuszczenie, że Szukiewicz oglądał lub słyszał o ciekawych od strony świetlnej pokazach instytutu Dalcrose’a w Hellerau; ponadto artyście z pewnością nieobce były wystąpienia europejskich reformatorów teatru, które dostarczały mu inspiracji podczas kształtowania się wizji jego własnych dramatów.

³⁰ *O sztuce scenicznej*, „Świat” 1910, nr 38; przedruk w: *Myśl teatralna Młodej Polski*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966, s. 332.

³¹ S z u k i e w i c z, *Teatr krakowski*, k. 49.

teatru³² wraz z życzliwym zapewnieniem poparcia dla planowanego projektu³³. Pomysł zorganizowania muzeum stopniowo zaczął przybierać coraz bardziej realne kształty. Po raz pierwszy Szukiewicz przedstawił go publicznie na posiedzeniu Komisji Teatralnej zwołanym przez Grzymałę-Siedleckiego w sprawie obchodów 25-lecia Teatru im. J. Słowackiego. Zebrani zgłosili rozmaite wnioski: Trzciniński domagał się zmodernizowania technicznych urządzeń sceny, Rydel wspominał o potrzebie powołania szkoły dramatycznej, Szukiewicz natomiast poruszył kwestię muzeum teatralnego. Swoją projekt opublikował na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w 1917 roku, dodatkowo zlecając wykonanie kilkuset broszurowych odbitek, które rozesłał wśród literatów, ludzi sceny i decydentów teatralnych³⁴. W kilka miesięcy później ogłosił w „Czasie” pismo otrzymane od Koźmiana, zawierające poparcie dla pomysłu. „Upamiętnienie rocznicy otwarcia w Krakowie teatru Słowackiego założeniem muzeum teatralnego byłoby kulturalnym, użytecznym czynem w umysłowej polskiej dziedzinie” – podsumował swoje wywody były kierownik krakowskiej sceny³⁵.

Szukiewicz przyznał, że inspiracji do podjęcia rozmyślań nad muzealnym obiektem przysporzył mu teatr Wyspiańskiego, dlatego postanowił nazwać go imieniem wybitnego artysty. Załączek przyszłych zbiorów miała stanowić bogata dokumentacja z przedstawień przygotowanych według projektów samego autora, dzięki czemu w przyszłości mógłby powstać kanon inscenizacyjny arcydramatów Wyspiańskiego. Zastanawiać jednakże może fakt, iż Szukiewicz dosyć późno docenił poetyckie walory i nowatorstwo formy tej dramaturgii, a za życia artysty odnosił się do niej z pewną rezerwą. Choć obaj pisarze uczęszczali niegdyś do jednego gimnazjum, to jednak nigdy nie łączyła ich serdeczna zażyłość. Szukiewicz wspominał wprawdzie o kilku dłuższych rozmowach oraz zupełnie nieudanym portrecie, jaki Wyspiański wykonał mu jeszcze przed premierą *Wesela* w kawiarni Ferdynanda Turlińskiego zwanej „Paonem”, ale jednocześnie zaznaczał: „mimo żeśmy byli na „ty”, oddzielał

³² Zygmunt Przybylski – wychowanek Koźmiana, autor popularnych komedii, dyrektor teatrów lwowskich i warszawskich, w 1898 r. opublikował książkę *Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffmann*, która powstała przy dużym współudziale Koźmiana.

³³ Zob. listy S. Koźmiana do M. Szukiewicza z 1 XI 1916-9 IV 1918, BJ, rkps 8815 III, k. 51-56.

³⁴ *Muzeum Teatralne im. S. Wyspiańskiego. Projekt*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 330, 333-334 i odb.

³⁵ S. K o ź m i a n, *O muzeum teatralne w Krakowie*, „Czas” 1918, nr 157; przedruk w: *Wybór pism*, oprac. J. Got, t. I, Kraków 1959, s. 251-256.

nas stale dystans, wykluczający zagłębienie sobie do dusz”³⁶. Dlatego podjęty przez niego gorący apel o ocalenie wyjątkowych inscenizacji według autor­skiego zamysłu może świadczyć o rozpoczętym procesie recepcji myśli Wyspiańskiego; choć sporo czasu jeszcze upłynęło, nim zgłębił genialne dzieła autora *Legendy* na tyle, by określić go mianem „bezprzykładnie czułego nastrojowca”³⁷.

Kustosz Domu Matejki marzył o muzeum, które tętniłoby życiem, a zarazem łączyło „archiwum sztuki z artystyczną kuźnią”. Wśród jego podstawowych zadań wymieniał gromadzenie dokumentacji z przedstawień zarówno utworów polskich autorów, jak i realizacji sztuk twórców obcojęzycznych, np. Szekspira, Maeterlincka, Ibsena, Zorilli:

Każda wybitna sztuka zatem miałaby w muzeum historię swej inscenizacji popartą dokumentami: kiedy ją dyrekcji złożono? kiedy odbyła się pierwsza próba czytana? z autorem czy bez? czy i kto dokonał „określenia” egzemplarza? ile odbyto prób? kiedy była premiera? kto reżyserował? kto grał? w jakich dekoracjach? jeśli w starych – z jakiej sztuki dawnej się zapożyczono? jeśli w nowych – kto je projektował i kto i gdzie wykonał?³⁸

Istotnym elementem zbiorów miały być kostiumy – sfotografowane w ważniejszych scenach, a z wyjątkowych inscenizacji zachowane. Należało również dokonać zapisu pozycji aktorów w scenach z wybranych fragmentów sztuki oraz utrwalić na zdjęciach ich pozy i gesty. W ostatnim rozdziale „protokołu” powinny znaleźć się opinie publiczności w postaci recenzji o grze aktorskiej i literackich krytyk utworu. Sporządzanie tak szczegółowej dokumentacji Szukiewicz zalecał szczególnie w przypadku inscenizacji wybitnych, wycho-

³⁶ Z zapowiadzanego wystawienia „*Achilleidy*”, „Głos Narodu” 10 XII 1928.

³⁷ Zob. t e n ǝ e, *Na marginesie referatu teatralnego. Wyspiański – wizjonerem?*, „Głos Narodu” 1926, nr 276. Szukiewicz swą wstrzeźliwość sądów w stosunku do dramaturgii Wyspiańskiego usprawiedliwiał również niedostatkami wykształcenia historycznoliterackiego, z czym łączyła się świadomość braku kompetencji upoważniających do stosowania metod analitycznych, jakimi władać powinien gruntownie przygotowany badacz literatury. Niewykluczone, że w przełamaniu pierwotnej rezerwy Szukiewicza spory udział miał Adam Łada-Cybulski, który wytrwale przekonywał przyjaciela o konieczności docenienia dzieła Wyspiańskiego. Jeszcze w latach trzydziestych zachęcał go do lektury własnych szkiców: „Zrób to dla swej duszy, przeczytaj i przemyśl zebrane przeze mnie fakty, na Rzeczywistość tylko patrząc i w serce własne, a o piszącym zapomniawszy, który tu jest zgoła niczym. – Jeden tylko się ma obowiązek: *salvare animam suam*, a w Polsce to jedynie możliwe: probież Myśl Jego i Dzieło. Gdy się miało to szczęście nad szczęściami, że się na niego żywymi patrzyło oczyma i gdy się jak Ty (konstatuję) umarłym nie jest, nie wolno – słyszysz Bracie – nie wolno umierać inaczej jak w tej Prawdzie”. List A. Łady-Cybulskiego do M. Szukiewicza, b. d., BJ, rkps 8813 III, k. 122-124.

³⁸ T e n ǝ e, *Muzeum Teatralne im. S. Wyspiańskiego*, s. 6-7.

dząc z założenia, że szkoda pracy i środków dla uwieczniania sztuk o znikomej wartości artystycznej.

Projektodawca muzeum proponował też stworzenie literackiego gabinetu teatralnego, dzięki któremu aktorzy mieliby możliwość poznawania całokształtu sztuki scenicznej z pomocą starannie dobranych zbiorów bibliotecznych. Gabinet, prócz wprowadzania pracowników sceny w świat przeszłości i wytworów kultury, miałby też chronić prawa autorskie, a tym samym spełniałby dodatkową rolę agencji teatralnej. Sprawne funkcjonowanie placówki zapewniałaby opieka katedry historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego bądź Akademii Sztuk Pięknych. Marzenia Szukiewicza posunęły się na tyle daleko, że pomyślał nawet o założeniu niewielkiej drukarni dla własnych potrzeb muzeum.

Podstawowe trudności, opóźniające realizację tych ambitnych planów, wiązały się z brakiem miejsca na przyszłe zbiory. Autor projektu proponował zagospodarowanie korytarzy pierwszego piętra gmachu teatralnego na ekspozycje muzealne, natomiast na gabinet literacki i archiwum przewidywał lokal w rzeczywistości miejskiej zwany „pod Krzyżem”³⁹. Inicjatywa Szukiewicza, aczkolwiek spotykała się z aprobatą krakowskiego środowiska artystycznego, nie zdołała uświetnić jubileuszu Teatru im. J. Słowackiego. Huczne obchody 25-lecia sceny odbyły się 20 października 1918 roku pod patronatem nowo mianowanego dyrektora, Teofila Trzcińskiego. Dopiero w 1920 roku, w ślad za ogłoszonym przed trzema laty przez Szukiewicza projektem, Trzciński zgłosił chęć stworzenia muzeum. Jednak kierownicze obowiązki, które absorbowwały większość jego uwagi, sprawiły, że nie był w stanie wywiązać się z tego zadania. Szukiewicz nie ustawał jednak w próbach wprowadzania w życie swoich planów – po raz kolejny przedstawił je Komisji Teatralnej w 1924 roku, znów bez powodzenia⁴⁰. Ale już w dwa lata później na łamach „Głosu Narodu” ogłoszono:

Po długich kołatanjach do władz miejskich projekt p. Szukiewicza wstępuje obecnie na realne tory, czego dowodem wstawienie do budżetu gminy m. Krakowa na r. 1926 kwoty 1.500 zł na cele organizacji Muzeum⁴¹.

³⁹ Budynek zwany „Domem pod Krzyżem” mieści się przy ul. Szpitalnej 21; w 1936 r. decyzją Rady Miejskiej przeznaczono go na siedzibę przyszłego Muzeum Historycznego m. Krakowa, a w 1969 r. utworzono tam jeden z jego oddziałów: Muzeum Teatralne im. S. Wyspiańskiego. Zob. M. P a l k a, *Muzeum Teatralne im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie*, „Pamiętnik Teatralny” 1991, z. 2.

⁴⁰ Zob. P o s k u t a - W ł o d e k, dz. cyt., s. 109.

⁴¹ „Głos Narodu” 1926, nr 80. W tym czasie artysta rozpoczął też starania o zbiory dla

Uzasadnione wątpliwości mogła wzbudzać tylko mało atrakcyjna lokalizacja placówki – dla części eksponatów proponowano pomieszczenia w pasażach na piętrze budynku teatru przy placu Świętego Ducha, a ponadto Szukiewicz gotów był odstąpić dwie sale w oficynach Domu Matejki. Wedle projektodawcy, muzeum miało przede wszystkim stać się miejscem skupiającym pamiątki narodowej kultury i podtrzymującym pamięć o teatrze. Jako praktyk sceny miał on świadomość ulotności sztuki teatralnej, dlatego za wszelką cenę pragnął ocalić od zapomnienia przynajmniej drobną część najwybitniejszych osiągnięć. W ten sposób przecierał szlaki przyszłym dokumentalistom, liczył bowiem na to, że muzeum mogłoby się z czasem przekształcić w prężny instytut wiedzy teatralnej.

Wśród rozlicznych zajęć Szukiewicza poczesne miejsce zajmowała zawsze praca dziennikarska. Jeszcze jako młody adept sztuki dramaturgicznej ze skupieniem wczytywał się w teatralne felietony, aby – jak twierdził – „na nich zaprawiać swe oko do trafnej oceny scenicznej perspektywy a umysł do wnikania w literackie i artystyczne walory tekstu i gry aktorskiej”⁴². W tym celu szczególnie analizował krytyki cytowane przez Estreichera w cyklu *Teatra w Polsce*, podziwiając sumienność rozbioru tekstu sztuk, jakiego potrafili dokonywać „krytycy-dyletanci” w połowie XIX wieku⁴³. Szukiewicz pilnie też studiował współczesne recenzje publikowane w „Czasie” przez Ignacego Rosnera, Konstantego M. Górskiego i Tadeusza Pawlikowskiego, z zainteresowaniem sięgał po „Przegląd Polski” dla jego kroniki teatralnej prowadzonej przez Feliksa Konecznego, który spoglądał na teatr okiem publicysty i uczonego:

Wówczas nie marzyła mi się jeszcze praca dramaturgiczna, nie uczyłem się owych felietonów na pamięć i ledwo strzępy ich utkwiły mi w niej i trwają dotąd, ale po latach trzydziestu mam dziś to podświadome uczucie, że jeżeli rozumiem jako-tako teatr i jako-tako panuję nad jego arkanami, to zawdzięczam to owym właśnie krytykom⁴⁴.

muzeum, m.in. w marcu 1926 r. zwrócił się do żony Władysława Romana z prośbą o przekazanie pamiątek po zmarłym w 1905 r. wybitnym aktorze.

⁴² *Dokoła teatru*, „Głos Narodu” 18 XII 1918.

⁴³ Ciekawe źródło informacji o lekturach Szukiewicza stanowią sporządzone przez niego notatki, do których należą m.in. zachowane wypisy z *Teatrów w Polsce* Estreichera, *Schillera w Polsce* Szyjkowskiego oraz tłumaczenie fragmentów dzieła Schillera *Teatr – wychowawcą*, BJ, rkps 8804 II, k. 125-168.

⁴⁴ S z u k i e w i c z, *Dokoła teatru*.

Doświadczenia zdobywane przez lata w dziedzinie sztuki teatralnej umożliwiały artyście spojrzenie pełne dystansu w stosunku do ówczesnej krytyki, a w rezultacie prowadziły do stwierdzenia, że wymagającemu widzowi nie daje ona żadnego punktu oparcia. „Od lat pytam siebie, kolegów i aktorów, zali odnoszą z recenzji jakąkolwiek korzyść i stale otrzymuję dziwnie zgodną odpowiedź: absolutnie żadnej” – twierdził w 1918 roku na łamach „Głosu Narodu”, zamieszczając niedwuznaczną aluzję pod adresem warszawskiego środowiska „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. „Sztuka nie znosi gołosłownej krytyki, a teatr upada pod dotknięciem krytyką taką ośmielonych, ordynaryjnych łap”⁴⁵. Wśród negatywnych wzorów wymieniał także poczynania Władysława Prokescha, który:

[...] stworzywszy sobie czczych frazesów słownik
Klecił z nich swe recenzje, na pozór udatne,
A długie, jak wąż morski, bo od wiersza płatne⁴⁶.

Można zatem przypuszczać, że znaczne obniżenie ogólnego poziomu powojennej krytyki znalazło się wśród powodów, dla których Szukiewicz zdecydował się zająć regularnym uprawianiem działalności recenzenckiej. Od sezonu 1926/27 mógł poświęcać wzmogoną uwagę funkcjonowaniu krakowskich scen, a w szczególności Teatru im. J. Słowackiego, z racji objęcia referatu teatralnego w „Głosie Narodu”, katolicko-narodowym dzienniku, który od kilku lat przyjmował jego artykuły o rozmaitej treści. Stanowisko to przejął po Rostworowskim, zamieszczającym artykuły w dziale literatury, teatru i polityki. „Można zmiany tej szczerze powinszować jego czytelnikom: po świetnych recenzjach dra Świątka dział teatralny „Głosu Narodu” nieco podupadł: p. Karol Hubert więcej zazwyczaj w sprawozdaniach pisał o sobie niż o omawianym dziele...” – stwierdził Szczepan Jeleński w liście gratulacyjnym⁴⁷.

⁴⁵ Tamże. Szukiewicz skrytykował lekceważące i nieuzasadnione argumentami recenzje pisywane zwłaszcza pod adresem utworów nie najwyższych lotów, jego felieton wywołał polemiczną odpowiedź ze strony Mariana Szykowskiego, który poczuł się osobiście dotknięty wymienionymi zarzutami. Zob. M. S z y j k o w s k i, *Dookoła teatru. P. Szukiewiczowi w odpowiedzi*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1918, nr 258.

⁴⁶ M. S z u k i e w i c z, *Fraszki*, BJ, sygn. 8787 III, k. 62-64 [maszynopis datowany: 1943].

⁴⁷ List Sz. Jeleńskiego do M. Szukiewicza z 12 IX 1926, BJ, rkps 8814 III, k. 94. Opinia Jeleńskiego nie była bezpodstawa, ponieważ recenzje Rostworowskiego w gruncie rzeczy były bardziej literackie niż teatralne.

Szukiewicz objął nową funkcję z radością, którą tłumili nieco obawy, czy sprosta ambitnemu zadaniu, by kontynuować dzieło Boya, Irzykowskiego i innych cenionych przez niego krytyków. Jego wcześniejsze doświadczenia na tym polu i umiejętność sprawnego posługiwania się piórem pozwalały żywić nadzieję, że uda mu się stworzyć wartościową dla czytelników rubrykę. Swą działalność sprawozdawczą poprzedził dwuczęściowym felietonem *W przededniu nowego sezonu teatralnego*, w którym sformułował powinności krytyka wobec teatru, wyraził własne oczekiwania repertuarowe i stosunek do sztuki aktorskiej. Szukiewicz zdawał sobie sprawę z rozlicznych trudności, jakie w ostatnich latach nękały teatr (spadek frekwencji, ograniczenia dotacji z budżetu kasy miejskiej), mimo to optymistycznie twierdził, że „i przy skrzypiących osiach wózek dobrze potoczyć się może, byle miał w kołach dobre szprychy, tęgo u dyszla napięte orczyki i rezolutnego woźnicę”⁴⁸. Nowy recenzent „Głosu Narodu” niezwykle poważnie traktował swe obowiązki, wyrastające z przekonania, iż skomplikowany i otoczony aurą tajemnicy świat sceny potrzebuje odpowiedzialnego pośrednika, który umiałby go objaśnić zwykłemu odbiorcy:

W jego poniekąd mocy leży psychiczną chłonność przeciętnego widza wzmóc i pogłębić. To jest jego posłannictwo i jego racja bytu. Cały bowiem problem teatru i umiejętnego w nim obcowania zasada się na zdolności wchłonięcia coraz to innej, coraz pełniejszej, coraz piękniejszej, mądrzejszej i szlachetniejszej wizji świata i życia. Krytyk pojmujący tak swe zadanie pomaga w osiągnięciu podświadomego, ale zawsze głównego celu, dla którego widz do teatru przychodzi, dla powiększenia i zwielokrotnienia jego życia⁴⁹.

W tym kontekście zrozumiała staje się bezkompromisowa postawa Szukiewicza, konsekwentnie zwalczającego niebezpieczną tendencję teatrów do poprzestawania na najniższym poziomie aspiracji oraz braku starań o wymagającą publiczność. Artysta uważał, że bycie pośrednikiem między autorem i słuchaczem, sceną i widownią nie wyczerpuje roli i zadań recenzenta. Wyjątkowy takt i empatię musi on wykazać w stosunku do aktora: „dotykając go, trzeba mieć delikatną rękę chirurga”, ponieważ „nie wolno strącać aktora z osiągniętej już przezeń wyżyny, a tym bardziej nie przemyślaną pochwałą przypiąć mu przedwcześnie skrzydła, które mogą i z czasem muszą okazać się urojeniem”⁵⁰. Faktem jest, że w swoich recenzjach sporo miejsca poświęcał analizie gry aktorskiej, nie szczędząc słów uznania artystom, jeśli na

⁴⁸ *W przeddzień nowego sezonu teatralnego* (2), „Głos Narodu” 1926, nr 211.

⁴⁹ *W przededniu nowego sezonu teatralnego* (1), „Głos Narodu” 1926, nr 208.

⁵⁰ Tamże.

takowe zasłużyli. Ostro ganił wszelkie przejawy nienaturalnego tonu i nieszczerzej afektacji, a najwyżej cenił osiągnięcia będące efektem wyrównanej gry zespołowej i psychologicznej analizy roli, zwracał uwagę na pozawerbalne środki ekspresji i nienaganną dykcję. Warto pamiętać, iż Szukiewicz swoje poglądy ukształtował na podstawie metod, jakie stosował w pracy z aktorem Pawlikowski. Często obcując z dyrektorem krakowskiej sceny nabrał głębokiego szacunku dla jego artystycznej intuicji, którą przejawiał on w stosunku do aktorów. Jako częsty gość za kulisami mógł bez wahania stwierdzić:

Wartość i dobroć teatru zależy przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, od ludzi, którzy w nim pracują, – ludzi o szczególnej organizacji psychicznej. Natura ich jest poniekąd pasożytnicza; intelektualna ich strona tkwi korzeniem w duszy poetów, zewnętrzno-fizyczna karmi się – drogą obserwacji – „habitusem” bliźnich od żebraka i matolka począwszy na królach i herosach skończywszy zależnie od tego, czym im kazał być autor⁵¹.

Uprawiających sztukę aktorską dzielił Szukiewicz na dwie grupy. Określenie „drewno” przeznaczał dla rzemieślników recytujących tekst, obdarzonych znikomym zasobem uczucia i wyobraźni, odpornych na poddanie się emocjom. Przeciwwstawiał im tzw. aktorów intuicyjnych, czyli takich, którzy dają się ponieść nierealnym przeżyciom na scenie, wykorzystując przy tym setki własnych obserwacji, jak na kliszy fotograficznej utrwalonych w pamięci, zlewając je w logiczną całość scenicznej kreacji. Owa „intuicyjność” aktora to „niekontrolowana wrażliwość i zdolność reprodukcji stanów czuciowych z jednej, z drugiej strony intelekt, na którym opiera się wszystko to, czego aktor może się «wyuczyć», w sobie «wypracować»”⁵². Jako długoletni bywalec teatralny Szukiewicz nie mógł pominąć faktu wzrastającej pozycji społecznej aktorów, wielokrotnie podkreślając, że zawód ten pociąga za sobą nieustanny rozwój przez obcowanie z literaturą i ożywiającymi ją ideami, a ciągłe dokształcanie staje się wewnętrzną koniecznością każdego artysty. Dlatego gorąco apelował o organizowanie bibliotek przy teatrach, zgłaszał też potrzebę powołania szkoły dramatycznej, kształcącej adeptów sztuki aktorskiej. Zaangażowanie Szukiewicza w sprawy szkolnictwa teatralnego nasiliło się tuż po odzyskaniu niepodległości – jesienią 1919 roku objął stanowisko wykładowcy historii teatru i stylów na utworzonym wówczas w Krakowie pod patronatem teatrów miejskich Dwuletnim Kursie Dramatycznym⁵³.

⁵¹ *Teatr krakowski*, k. 63.

⁵² Tamże, k. 66.

⁵³ Kurs rozpoczął działalność jesienią 1919 r. pod kierownictwem Józefa Wiśniowskiego, we wrześniu 1922 r. został przemianowany na Miejską Szkołę Dramatyczną, która istniała do

Nowy dramat sprzyjał eksponowaniu indywidualności aktorskich, całkowicie rozbijając tradycję *emploi*. Szukiewicz, podkreślając znaczenie wbudowania w rolę własnych doświadczeń i wzbogacania jej cechami osobowości artysty, zwracał uwagę na całkowitą bezużyteczność klasyfikowania aktorów według ich aparycji na bohaterów, amantów czy naiwne – i w tym wypadku owocowała współpraca z Pawlikowskim, który przy obsadzie ról kierował się bardziej warunkami głosowymi i predyspozycjami psychicznymi aktora niż jego wyglądem. Trzeba jednak zastrzec, że Szukiewicz nie bagatelizował znaczenia „rubaszego czerepu”, jak mawiał o fizjonomii artystów, twierdząc nie bez racji, iż cechy fizyczne nadmiernie rozwinięte w jednym kierunku mogą znacznie ograniczać jego używalność, „to też wielki los wygrał ten aktor, który ma twarz jak gąbkę a ciało z kauczuku [...], może charakteryzacją i giętkością ciała zrobić z siebie wszystko co zechce”⁵⁴.

Obserwując funkcjonowanie teatru od strony kulisy, artysta doskonale orientował się, jak ogromnego wysiłku od jego pracowników wymaga przygotowywanie cotygodniowych premier. Nie wahał się zatem wysunąć postulatu zredukowania ilości granych sztuk, co – jego zdaniem – przynieść by mogło wymierne korzyści w postaci polepszenia jakości przedstawień. Tym samym podjął próbę zreformowania widza, uważając, że przede wszystkim „zaapelować trzeba do publiczności walorami artystycznymi, sprawić, by garneła się do teatru nie dla nowej fabuły jeno dla rozkoszy współprzeżywania z aktorem jego scenicznej kreacji, ceniła sztuk aktora co najmniej tyle, co sensację intrygi w sztuce”⁵⁵.

Szukiewicz krytykował zwyczaj stałego posługiwania się dublurą, często stosowany w teatrach bez wyraźnej konieczności. W procederze tym widział zagrożenie zwłaszcza dla początkujących aktorów, którzy mogli tracić na ciągłym konfrontowaniu ich gry z artystami o większym doświadczeniu bądź też podejmować ryzykowną próbę odmiennej interpretacji roli wyłącznie w celu odróżnienia się od poprzednika. Aby temu zapobiec, proponował wprowadzenie w niedzielne przedpołudnia popularnych koncertów z jednoaktową „wkładką sceniczną” w środku, w której młodzi adepci sceny mogliby zdobywać swe pierwsze aktorskie szlify. Dodatkową korzyścią tego projektu byłaby możliwość szerszego wykorzystywania sztuk jednoaktowych, „mart-

1933 r. Szukiewicz był wykładowcą w latach 1919-1922. Zob. Z. W i l s k i, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811-1944*, Wrocław 1978, s. 159-161, 237.

⁵⁴ *Teatr krakowski*, k. 68.

⁵⁵ Tamże, k. 82-83.

wych pozycji” repertuarowych – jak je określał (notabene Szukiewicz też miał w swoim dorobku kilka takich tekstów)⁵⁶. Młodym artystom zalecał ponadto lekturę *Sztuki żywego słowa* Juliusza Tennera:

Ona przekona ich, że ludzka mowa i głos jest najdoskonalszym instrumentem muzycznym i że w należyтым, jeśli nie wirtuozowskim opanowaniu go, leży połowa zwycięstwa teatru nad podkopującym byt jego kinem⁵⁷.

Za Tennerem powtarzał, iż sztuka aktorska jest twórczością artystyczną, toteż musi harmonijnie współdziałać z reżyserią, muzyką, choreografią. Rola powinna być poddana władzy intelektu, a zarazem wytworzona przez wzruszenie. Aktor, w celu wywołania w widzu nastroju, musi oddziaływać przede wszystkim żywym słowem, wydobyć z niego jak największą ekspresję. Ważnym krokiem do zrealizowania ostatniego postulatów mogłoby być skierowanie poszukiwań repertuarowych ku klasyce. „Tylko wielki repertuar wymagający kryształowego wygłoszenia może zmusić, a więc nauczyć aktora dykcji” – pisał Szukiewicz, nade wszystko zalecając wystawianie dramatów Słowackiego, Norwida, Faleńskiego, Szekspira, Calderona, Schillera, Goethego, komedii Fredry i Moliera⁵⁸. Przypominał też artystom o potrzebie poświęcania wzmożonej uwagi scenicznym partnerom oraz żywego reagowania na toczący się dialog, o czym często – skupieni na własnej grze – zdawali się zapominać.

Zastanawiający wydaje się fakt, iż w licznych wypowiedziach Szukiewicza na temat teatru sporadycznie pojawiają się zagadnienia reżyserii. Wprawdzie pisując recenzje zwykle oceniał on wkład pracy osoby przygotowującej przedstawienie, lecz nie wychodził przy tym poza dość zdawkowe, konwencjonalne stwierdzenia. W obszernej analizie teatru krakowskiego wiele uwagi poświęcił metodzie gry aktorskiej, zadaniom profesjonalnego dyrektora, sprawom repertuaru i scenografii, całkowicie lekceważąc stanowisko reżysera. Trudno uwierzyć, że Szukiewicz nie podjął wówczas tematu, który w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku angażował wiele piór. Dokładna analiza jego poglądów na sprawy teatru dowodzi jednak, iż brak wyraźnych opinii dotyczących zagadnień reżyserii i inscenizacji jest pozorny, wynika bowiem głównie z faktu

⁵⁶ *O dublerach w teatrze słów kilkoro i tyleż o jednoaktówkach*, „Głos Narodu” 1926, nr 241.

⁵⁷ „Głos Narodu” 1927, nr 43. Szukiewicz popełnił pomyłkę w tytule, Tenner był autorem książki *Estetyka żywego słowa* i studium ogłoszonego w „Krytyce” w 1904 r. pt. *O twórczości scenicznej*.

⁵⁸ *Teatr krakowski*, k. 100.

łączenia funkcji dyrektora i reżysera. Szukiewicz stworzył wizję idealnego kierownika, spełniającego analogiczną rolę jak dyrygent wielkiej orkiestry, typowego człowieka teatru (używając określenia Craiga), nieustannie obcującego z artystami psychologa ludzkich dusz, dzięki czemu to on właśnie „[...] ma w swej głowie *quasi*-partyturę, którą posługuje się zarówno przy obsadzie ról jak i kładzeniu reżyserskiego retuszu nad ensemblem”⁵⁹. Wśród licznych kompetencji dyrektora artysta wymieniał panowanie nad wątkiem sztuki teatralnej, zupełną swobodę w angażowaniu aktora, a następnie obsadzaniu go w sztukach i ustalaniu gaży, świadome dobieranie pozycji repertuarowych i czuwanie nad pracą zespołu. Takim dyrektorem – wedle opinii Szukiewicza – bywał Pawlikowski, predyspozycje do rzetelnego wywiązywania się z tej funkcji dostrzegał również u Wyspiańskiego, ceniąc zwłaszcza jego umiejętności i talent w zakresie inscenizacji przedstawień⁶⁰.

Mimo poczynionych na wstępie obserwacji na temat głębokiej przynależności Szukiewicza do epoki młodopolskiej i duchowego dojrzewania artysty wśród głoszonych wówczas ideałów, należy podkreślić, że zawsze starał się on kroczyć własną drogą, nie pozwalając sobie narzucić poglądów, do których nie był w pełni przekonany. W dużej mierze potwierdzić to mogły przytoczone wyżej jego spostrzeżenia na temat funkcji literatury, a zwłaszcza koncepcja teatru. „Wbrew hasłu Młodej Polski «sztuka dla sztuki» interesowała mnie zawsze literatura dydaktyczna, [...] rzetelny obrok duchowy [...]” – przyznawał otwarcie w projekcie wskrzeszenia średniowiecznego misterium dla ludu⁶¹. Zarazem ściśle zjednoczony z kulturą przełomu wieków, Szukiewicz w swoich licznych publikacjach akcentował zwłaszcza społeczne i wychowawcze funkcje placówek teatralnych, składając nań zaszczytny obowiązek

⁵⁹ Tamże, k. 70.

⁶⁰ Podsumowując w 1916 r. kadencje poszczególnych kierowników krakowskiej sceny, Szukiewicz największe zastrzeżenia zgłosił pod adresem działalności Lucjana Rydla. Na tle osiągnięć Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego kilkumiesięczne rządy ówczesnego dyrektora nie wypadły zbyt korzystnie. Szukiewicz, choć cenił Rydla jako poetę i dramaturga, krytykował jego politykę, zwłaszcza brak własnego programu artystycznego, obniżenie tantiem autorskich z 10% do 5% od dochodu brutto, chybione obsadzanie ról aktorskich, dopuszczanie na scenę nieumiejętnie „przykrojonych” pod względem inscenizacyjnym i literackim sztuk, a częścią winy za taki stan obarczał doradcę Rydla, Tadeusza Konczyńskiego. Szukiewicz twierdził, że niezdecydowanie dyrektora doprowadzało do zbyt daleko posuniętej ingerencji urzędników miejskich w sprawę teatru. Jako okoliczność łagodzącą wskazywał zarazem fakt, iż tak odpowiedzialne stanowisko zaskoczyło Rydla, nie przygotowanego do borykania się z trudnościami w okresie dla teatru przejściowym. Zob. tamże, k. 108.

⁶¹ *Wskrzeszmy Misterium Maryjskie w Kalwarii Zebrzydowskiej. (Projekt widowiska religijnego)*, „Tęcza” 1937, nr 9, s. 21.

rozbudzania narodowej świadomości, popierania rodzimej twórczości, wyrobienia nawyku posługiwania się czystą polszczyzną. Od upadku powstania styczniowego teatr, obok kościoła, miał stać się jedynym miejscem, gdzie można było publicznie słyszeć język polski. Wprawdzie na terenie Galicji sytuacja taka nie miała miejsca, ale tym bardziej oczekiwano tam od instytucji teatralnych służby narodowi, wymagając zarówno wzorowej polszczyzny, jak i rodzimych dramatów, które nie miały prawa wstępu na sceny Królestwa Polskiego ani zaboru pruskiego. Teatr bywał niejednokrotnie jedyną ostoją zagrożonej polskości, utrzymywał poczucie narodowej jedności, zapewniał niezbędną dawkę kultury i sztuki. Odzyskanie niepodległości nie musiało oznaczać rezygnacji ze społecznej roli teatru. W wystosowanym w 1919 roku *Liście otwartym do Braci w Melpomenie* Szukiewicz uświadamiał aktorom ciężący na nich obowiązek pielęgnowania ojczystego języka w celu oczyszczenia go z naleciałości wynaradawiającej szkoły zaborców, bowiem „niedbałości wymowy profanują ołtarz żywego słowa, którym jest i powinna być scena; one też prowadzą nieuchronnie do wypaczenia tekstu, a z nim i myśli”⁶². Pisarz był głęboko przeświadczony o tym, że każda instytucja teatralna może i powinna z powodzeniem spełniać rolę praktycznej akademii wzorowego i pięknego języka.

Obdarzony umiejętnością wnikliwej obserwacji i sporą dozą intuicji artystycznej, Szukiewicz przewidywał, iż zmiana sytuacji narodowej po odzyskaniu niepodległości niebawem pociągnie za sobą wiele istotnych przewartościowań w sferze literatury i sztuki. Już w pisanej w maju 1916 roku analizie teatru krakowskiego sygnalizował obecność pierwszych symptomów w różnych dziedzinach życia, świadczących o tym, „że rasowo i kulturalnie zaczynamy dojrzewać, że rządzenie się impulsami i wyobraźnią słabnie w nas, a pierwiastki rozumowo-refleksyjne z wolna dochodzą do głosu”⁶³. Naturalną konsekwencją owej sytuacji – kontynuował Szukiewicz – będzie stopniowe przejście literatury na plan realistyczny, wskutek czego

przestanie być naszym patriotycznym i pseudo-życiem i stanie się – jak u innych narodów – jedynie wykładnikiem umysłowych i uczuciowych zasobów. Ta zmiana wyczuwalna już w umysłach i sercach dzisiejszego pokolenia strąci literaturę z piedestału „władczyni” narodu, a w rekompensacie za tę degradację przyniesie rozkwit jej formalnej strony. Należy oczekiwać, że forma – w najszerszym znaczeniu tego wyrazu – dojdzie w niej do głosu. Nie znaczy to, aby i d e a miała zniknąć dla s ł o w a jeno znaczy, że słowo (w ogóle

⁶² *Narodowy obowiązek. List otwarty do Braci w Melpomenie*, [1919], BJ, sygn. 79853 II.

⁶³ *Teatr krakowski*, k. 91.

forma) będzie ceniona n a r ó w n i z ideą (kultura sztuki polega na doskonaleniu się formy!)⁶⁴.

Jak wiadomo, przewidywania Szukiewicza miały wkrótce znaleźć swe odzwierciedlenie w zjawiskach literackich i to w formie znacznie wykraczającej poza jego wyobrażenia. Mimo świadomości nieuniknionego nadejścia zmian, wciąż wierny wizji teatru z lat swej młodości, sceptycznie obserwował pojawianie się nowatorskich eksperymentów. Rozbrzmiewające wówczas hasła „czystej formy” na scenie czy „teatralizacji teatru” traktował jako przelotną modę, „wyrosłą na niemocie filmu i zonglerstwie ambitnych, a bezceremonialnych reżyserów”⁶⁵. Krytykę tę można odczytywać jako aluzję do polityki repertuarowej Trzczińskiego, który wprowadził na początku lat dwudziestych na krakowską scenę awangardowe sztuki Witkacego, Jewreinowa czy Pirandella.

Szukiewicz w swych recenzjach zwykle przyjmował punkt widzenia dramaturga, skupiając się na przeprowadzaniu gruntownych analiz literackich. Sam zresztą przyznawał: „Mam zwyczaj przed premierą zaznajamiać się ze sztuką, ażeby sądu swego nie opierać na jednorazowym jej wysłuchaniu, a nadto – dla własnego ćwiczenia – móc skonfrontować intencje autora z ich sceniczną realizacją”⁶⁶. Recenzent baczna uwagę zwracał na technikę pisania oraz teatralne walory dramatu. Jako autor kilkunastu sztuk, z których większość miał okazję oglądać w teatrze, czuł się kompetentną osobą do wydawania opinii na temat konstrukcji postaci, ukształtowania dialogu czy sceniczności utworu. W przypadku sztuk obcych nigdy nie pomijał nazwiska tłumacza, zwykle też zamieszczał ocenę jakości przekładu (praktyka ta wynikała niewątpliwie z własnych doświadczeń w pracy translatorskiej).

Szukiewicz wiele miejsca poświęcał zagadnieniom repertuarowym. Doskonale wiedział, że teatr nie jest w stanie zakreślić sztywnych ram programowych, by z żelazną konsekwencją je potem realizować. Był zwolennikiem urozmaiconego repertuaru, pod warunkiem, że ta różnorodność pozycji nie koliduje z przestrzeganiem pewnej stałej linii artystycznej. Wysoko stawiał zatem eklektyczne próby skojarzenia dobrej literatury z perfekcyjnym wyko-

⁶⁴ Tamże, k. 92.

⁶⁵ „Dzięki tak opacznym pojęciom o teatrze, stał się on – na szczęście nie ze wszystkim jeszcze – mechanicznym zestawieniem „ciekawych” sytuacji na sensacyjnym w sylwecie lub barwie tle, zamiast być, czym w swej istocie jest i pozostanie: rozsnutą na plastycznej kanwie grą psychiczną i tylko nią!” – twierdzi Szukiewicz w pierwszej części felietonu *W przededniu nowego sezonu teatralnego*.

⁶⁶ *Z Teatru im. Słowackiego*, „Głos Narodu” 15 VI 1927.

naniem aktorskim, podparte staranną reżyserią i oprawą muzyczno-plastyczną⁶⁷. Artysta, choć cenił osiągnięcia światowej dramaturgii i często świadomie nawiązywał w swej twórczości do najlepszych wzorów, dał się poznać jako gorący orędownik rodzimej sztuki scenicznej. Z całym przekonaniem twierdził:

Świetnym zagranem Szekspira czy Calderona, Ibsena czy Pirandella, Gogola czy wreszcie Flersa, można olśnić swoich, a zaimponować obcym, ale, jak najwspanialszą imitacją Gobelinów Leburn'a czy repliką markieterii Boull'a nie stworzy się *gout français*, tak olśniewającą nawet inscenizacją obcych utworów nie zbuduje się polskiej sceny i polskiego dramatu. Świat jest taki, że przyznaje prawo bytu tym tylko narodom, które do jego dorobku z własnym przystępują aportem⁶⁸.

Wedle Szukiewicza, do najbardziej dojrzałych osiągnięć, które z powodzeniem Polska może wnieść do ogólnoludzkiej kultury, należy romantyczny dramat Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida, teatr Wyspiańskiego oraz Micińskiego (choć co do tego ostatniego miał pewne wątpliwości). Trzeba tylko znaleźć mu odpowiednie formy inscenizacyjne, nade wszystko dbając o zachowanie całej jego żarliwości, miłości ojczyzny, „nadobłoczności” i mistycyzmu oraz nieuchwytnego, transcendentalnego piękna. Te czynniki, decydujące o oryginalności i niepowtarzalności naszej dramaturgii, potęgują jej atrakcyjność poza granicami kraju⁶⁹.

Artysta ostro atakował wszelkie przejawy scenicznej tandety – od bulwarowych komedii po bezwartościowe farsy zalewające teatry, które zadowalały gusta niewyrobionej widowni. Potępiał zwłaszcza bezmyślne wprowadzanie słabych sztuk obcych, który to proceder – jego zdaniem – hamował wstęp rodzimych utworów na deski sceniczne. Szukiewicz miał pewne podstawy do wydawania powyższych sądów – nieraz osobiście zetknął się z odmową włączenia własnych dramatów do repertuarów, w których często dominowały pozycje o znikomej wartości artystycznej, ale zaspokajające oczekiwania spragnionej rozrywki publiczności. Wciąż niewielu było dyrektorów, którzy promowali polską twórczość, walcząc o jej uznanie wbrew opinii tłumu.

⁶⁷ *W przeddzień nowego sezonu teatralnego* (2).

⁶⁸ *Na marginesie referatu teatralnego. O dramat polski*, „Głos Narodu” 1926, nr 269. Walka o ochronę rodzimej dramaturgii nie zawsze spotykała się z właściwym zrozumieniem ze strony artystycznego środowiska. Szukiewiczowi niejednokrotnie zarzucano, iż nie przyjmując do wiadomości istotnych przemian, jakie nastąpiły w dziedzinie repertuaru w ciągu ostatnich kilkunastu lat, z uporem domaga się pierwszeństwa dla twórczości, nie zawsze stojącej na najwyższym poziomie, za to będącej dziełem polskich pisarzy.

⁶⁹ Tamże.

„Ostatnim dyrektorem, który miał ambicję wprowadzania na światło nowych talentów literackich, był śp. Tadeusz Pawlikowski. Po nim nikt o nich nie dba, nikt prócz... protekcji” – narzekał dramatopisarz⁷⁰.

Stanisław Koźmian napisał, że nie publiczność ma teatr, na jaki zasługuje, ale to teatr ma publiczność, na jaką sobie zasłużył⁷¹. Rozwijając tę myśl, w jednym z felietonów Szukiewicz podkreślał, iż „publiczność teatralną trzeba sobie wychować”⁷², a przedsięwzięcie to najlepszy efekt przyniosłoby wtedy, gdyby teatry więcej dbały o wartościowy repertuar dla najmłodszych widzów. Nie krył swego rozgoryczenia, kiedy spotykał się z lekceważącym stosunkiem Polaków do arcydzieł narodowej literatury; dlatego szczególnie radowały go momenty, w których dostrzegano naszą dramaturgię na forum światowym. Sam również zabiegał o to, aby jego sztuki rozbrzmiały na zagranicznych scenach, a ponadto starał się o nawiązywanie międzynarodowych kontaktów teatralnych⁷³. Miał też rozległe stosunki w polskim środowisku artystycznym – łączyła go znajomość, a często nawet serdeczna przyjaźń z wieloma aktorami, literatami, dyrektorami teatrów, co potwierdza bogaty zbiór adresowanej do niego korespondencji.

W ciągu wieloletniej działalności krytycznej artysta zyskał sobie zarówno grono wiernych czytelników, jak i atakujących jego poglądy przeciwników⁷⁴. Jego recenzje ceniono przede wszystkim za fachowość oraz rzetelną analizę literacką, natomiast krytykowano często nadmierną zawilgość i kwiecistość stylu oraz subiektywność spojrzenia na sprawy teatru. Prywatny, wspomnieniowy ton, na jaki Szukiewicz czasem sobie pozwalał, nie stanowił ewenementu wśród ówczesnej krytyki teatralnej, typowy był zwłaszcza dla recen-

⁷⁰ „Głos Narodu” 1927, nr 120.

⁷¹ *O muzeum teatralne w Krakowie*.

⁷² *Z Teatru Popularnego „Nowości”*, „Głos Narodu” 1927, nr 78.

⁷³ Oprócz wspomnianych znajomości z Czechami, Szukiewicz korespondował m.in. z dyrektorem Teatru Narodowego w Helsingforsie, Eino Kalimą. W połowie maja 1927 r. Kalima gościł w Polsce, doszło wówczas do spotkania artystów w Krakowie.

⁷⁴ W 1928 r. miała miejsce głośna scysja z redakcją „Nowego Dziennika”. Zapoczątkowała ją zamieszczona 13 czerwca na łamach „Głosu Narodu” krytyczna, choć umiarkowana w tonie, recenzja *Bronx Expressu* Osipa Dymowa, w której Szukiewicz wypowiedział się na temat niestosowności utworu na deskach Teatru im. Słowackiego. Jego słowa spotkały się z ostrą reakcją Mojżesza Kanfera, który opublikował obraźliwy felieton pt. *P. Maciej Szukiewicz – dostał ataku szału* („Nowy Dziennik” 15 VI 1928), obrzucając autora niewybrednymi obelgami. Szukiewicz skierował sprawę do sądu, by po długotrwałym procesie otrzymać od redakcji „Nowego Dziennika” odszkodowanie za obrazę osobistą w kwocie 1000 zł. Kanfer nie zaprzestał jednak polemizowania z poglądami Szukiewicza, m.in. publikując artykuł *Pretensje p. Szukiewicza do teatru polskiego* („Nowy Dziennik” 1937, nr 126).

zentów, którzy swą działalność uprawiali z perspektywy długoletniego widza i sympatyka teatru. Miejsce na snucie osobistych dygresji i ogólnych uwag o „życiu” artysta zwykle zresztą rezerwował w cyklu *Na marginesie referatu teatralnego*, którego formuła nie zobowiązywała go do ścisłego trzymania się roli sprawozdawcy. Choć jego poglądy wzniewały nieraz dyskusje na łamach międzywojennej prasy, to jednak można było już zauważyć pierwsze symptomy tendencji bagatelizowania stanowiska pisarza, który najlepsze lata twórcze miał wówczas dawno za sobą. Mimo to wciąż jeszcze był cenionym współpracownikiem sceny, doskonale zorientowanym w powikłanych stosunkach panujących w teatrach byłej Galicji.

Jako autor od wielu lat związany z Teatrem im. J. Słowackiego, pozostający w bliskich kontaktach z wieloma artystami, przeżywający w nim swoje pierwsze triumfy i porażki sceniczne, Szukiewicz boleśnie odczuł głośnie w całym kraju nieporozumienia dotyczące konkursu dramatycznego, ogłoszonego w 1928 roku przez dyrekcję, który miał się odbyć pod patronatem Prezydium miasta Krakowa. Wśród przyczyn skandalu należy wymienić złamanie tajności obrad i manipulacje członków jury związane z przydzieleniem nagród. Można przypuszczać, że w pokażnej liczbie 82 nadesłanych sztuk znalazł się też *Barabbasz*, historyczny dramat autorstwa Szukiewicza, co dodatkowo wpłynęło na jego rozgoryczenie, spowodowane kontrowersyjnymi metodami rozstrzygnięcia konkursu. „Na to wszystko patrzyłem z bliska, nie zabierałem jednak głosu, bo jako recenzent „Głosu Narodu” miałem usta zamknięte” – stwierdził kustosz Domu Matejki, odsłaniając część faktów dotyczących owych niezbyt chlubnych w dziejach krakowskiego teatru wydarzeń⁷⁵.

W 1929 roku zapowiadała się kolejna zmiana na stanowisku dyrektora krakowskiej sceny; prowadzeniem jednego z najlepszych polskich teatrów zainteresowało się kilkunastu chętnych, a dwóch spośród nich zasięgało równocześnie porad Szukiewicza, na bieżąco śledzącego całą rozgrywkę z racji pełnionej funkcji referenta teatralnego. W lutym 1929 roku Jerzy Leszczyński

⁷⁵ Sąd konkursowy przyznał pierwsze miejsce *Niespodziance* Rostworowskiego, drugie – *Wiośnie narodów w cichym zakątku* Nowaczyńskiego i – równorzędne – Goetlowi za *Samuela Zborowskiego*. Z myślą o przyszłych badaczach historii polskiego teatru Szukiewicz zgromadził prawie kompletną dokumentację burzliwych dyskusji prowadzonych na łamach prasy na przełomie lat 1928/29, sam jednak nie wypowiadał się publicznie na ten temat, dopiero z perspektywy czasu miał orzec, że całą sprawę konkursu trudno nazwać inaczej jak jednym wielkim łajdactwem. Zob. „*Recenzje teatralne*”. *Teka wycinków prasowych Macieja Szukiewicza*, BJ, rkps 8812 IV, k. 55-62. Zbiór artykułów poprzedza pismo Szukiewicza, wprowadzające w zagadnienia konkursu.

upoważnił krakowskiego literata do przedstawienia swej kandydatury na dyrektora Teatru im. Słowackiego, prosząc o wszelkie informacje na temat przebiegu sprawy, jednak w marcu zdecydował się na rezygnację z tych zamiarów⁷⁶. Rady Szukiewicza zasięgał również były kierownik teatru w Toruniu, Mieczysław Szpakiewicz. W jednym z listów obiecywał nawet, że „w razie pomyślnego zakończenia tej sprawy, osoba Wielce Szanownego Pana zmuszona byłaby połączyć się ze mną ściślejszymi węzłami pracy”⁷⁷. W tym czasie silne związki, które łączyły Szukiewicza z Teatrem im. Słowackiego przez kilkadziesiąt lat, znacznie się rozluźniły. Artysta rzadziej był na premierach, mniej interesował się losami placówki kierowanej na początku lat trzydziestych kolejno przez Trzczińskiego i Osterwę. Warto też zauważyć, że od roku 1920 żaden z dramatów Szukiewicza nie zagościł na krakowskiej scenie, w końcu artysta przestał nawet zabiegać o ich wystawianie. 19 września 1935 roku w liście do Edwarda Kozikowskiego pisał:

Mamy tu nowego dyrektora teatru, który może go wysoko postawić, o ile trupa dopisze [...]. Dla mnie ze zmianą kierownictwa nie łączą się żadne widoki, to jedno chyba zyskam, że będę był w teatrze, do którego za Osterwy zupełnie nie chodziłem, bo to był teatr z nieprawdziwego zdarzenia⁷⁸.

W ten oto sposób Szukiewicz podsumował trzyletnie rządy jednego z najwybitniejszych polskich twórców teatralnych. Tak surowa ocena zapewne wynikała z faktu, że Osterwa nie poświęcał Teatrowi im. Słowackiego wszystkich swoich sił, traktując ten okres swej dyrekcji jako krótki epizod w karierze, do czego mogły zniechęcać go też ograniczenia ze strony członków Komisji Teatralnej i akademicka poprawność, jaka opanowała krakowską scenę. Pytany o plany literackie w połowie lat trzydziestych kustosz Domu Matejki przyznał, że chętnie wydałby obfity zbiór swoich recenzji – niegdyś

⁷⁶ Zob. listy J. Leszczyńskiego do M. Szukiewicza z 15 I 1929 i 13 III 1929, BJ, rkps 8815 III, k. 82-90.

⁷⁷ Zob. listy M. Szpakiewicza do M. Szukiewicza z 19 I 1929 i b. d., BJ, rkps 8817 III, k. 63-75. Plany te okazały się przedwczesne, bowiem dyrekcję teatru po ustąpieniu Zygmunta Nowakowskiego od sezonu 1929/30 po raz drugi objął Trzcziński, a po trzyletnim okresie jego rządów powierzono ją Osterwie.

⁷⁸ List M. Szukiewicza do E. Kozikowskiego z 19 IX 1935, przedruk w: E. K o z i k o w s k i, *Od Prusa do Gojawiczyńskiej*, Kraków 1969, s. 105. Jedną z przyczyn takiego stanu mogła być głośna scysja, do której doszło z założycielem Reduty przy okazji wystawienia *Nocy św. Mikołaja* w 1927 r. w Wilnie bez porozumienia z autorem. Wspomnianym przez Szukiewicza następcą Osterwy został Karol Frycz, człowiek o dużej skromności i wszechstronnym wykształceniu artystycznym.

chętnie czytanych – w formie książkowej. Zamiaru tego nie zdołał zrealizować, jednakże skrupulatnie gromadził wycinki z „Głosu Narodu”, które wklejał do specjalnych zeszytów, opatrując je datami ukazania się artykułu oraz oryginalnymi komentarzami. Dzięki tej dbałości o własną twórczość udało mu się zebrać około setki felietonów i recenzji, regularnie publikowanych od września 1926 do końca 1928 roku⁷⁹.

Bogate doświadczenia teatralne Szukiewicza z pewnością miały swój znaczący wpływ na charakter jego dramatycznego dorobku. Wielokrotnie już cytowany Grzymała-Siedlecki zauważył, że „Szukiewicz był przykładem majstra, który swoją produkcję dostosowuje do organizmu i sekretów teatru; nie było ważniejszej partii w jego dramatach, którą by nie teatr zapładniał”⁸⁰. Artysta cechował się dużym wyczuciem sceny, inspiracji często dostarczali mu konkretni aktorzy bądź oglądane w teatrze efekty, dla których wykorzystania szukał potem okazji. Był typem intelektualisty, a jego utwory (szczególnie te dojrzałe) powstawały bardziej w rezultacie wnikliwych analiz niż poetyckiego natchnienia. Dzięki stosowanej technice tworzenia zbliżał się nieco do charakteru dramaturgii Tadeusza Rittnera, co najbardziej widoczne jest w psychologiczno-obyczajowych sztukach o tematyce współczesnej. Rękopisy tekstów Szukiewicza zawierają często szczegółowe wskazówki inscenizacyjne, szkice rysunkowe z planem miejsca akcji, wnikliwe uwagi przeznaczone dla aktorów, co pozwala stwierdzić, jak sam autor chciał widzieć je na scenie. Pisarz – wierny przekonaniu, iż dramat w pełni rozwija swe walory w światłach sceny – tworzył przede wszystkim z myślą o teatrze, choć nie stronił też od publikowania swych dramatów.

Trzeba podkreślić, że możliwość pełnej realizacji własnych ambicji artystycznych Szukiewicz zawsze łączył z pracą dla teatru. Jego silne więzy ze sceną, datujące się od czasu bliskiej współpracy z Pawlikowskim, doprowadziły do zrodzenia się myśli o samodzielnym poprowadzeniu placówki. Sprzyjająca okazja nadarzyła się w grudniu 1920 roku, kiedy Michał Tarasiewicz zgłosił swoją dymisję ze stanowiska dyrektora lwowskiej sceny miejskiej. Należy dodać, iż poziom teatru we Lwowie daleki był wówczas od ideału – wydarzenia historyczne z lat 1918-1921, odzyskanie niepodległości, walki

⁷⁹ Zob. Recenzje oraz inne artykuły teatralne publikowane na łamach „Głosu Narodu”. Sezon teatralny 1926/27, BJ, sygn. 66831 II; Recenzje i artykuły teatralne publikowane na łamach „Głosu Narodu” w sezonie teatralnym 1927/28 oraz wycinki recenzji i felietonów o sztukach granych w teatrach krakowskich w okresie: wrzesień – grudzień 1928 drukowane w „Głosie Narodu”, t. I-II, Kraków 1928, BJ, sygn. 387276 II.

⁸⁰ G r z y m a ł a - S i e d l e c k i, *Nie pożegnani*, s. 271.

o ustalenie granic na wschodzie, wojna polsko-bolszewicka, spowodowały wiele niekorzystnych zmian w życiu miasta. Choć stan lwowskiego teatru w odrodzonej Polsce nie przedstawiał się najlepiej, z początkiem 1921 roku do konkursu na dyrektora stanęło sześciu kandydatów; obok krakowskiego literata o stanowisko ubiegali się także: Karol Adwentowicz, Henryk Cepnik, Ludwik Czarnowski, Zygmunt Kawecki i Czesław Zaremba⁸¹. Według napomknięcia Janusza Warneckiego, Szukiewicz niebawem zrezygnował, ponieważ nie mógł objąć teatru niezwłocznie, tj. od 1 kwietnia, jak żądała gmina⁸². Ponowną próbę zrealizowania swego planu podjął dopiero w roku 1937 po rezygnacji Wilama Horzycy z dyrekcji Teatrów Miejskich we Lwowie, ale znów bez powodzenia, bowiem spośród wielu chętnych ostatecznie wybrano wspomnianego aktora i reżysera, Janusza Warneckiego⁸³.

Kustosz Domu Matejki należał do tego typu twórców, którzy nieustannie odczuwają wewnętrzną potrzebę duchowego rozwoju, a przy tym nigdy nie poprzestają na najniższym poziomie aspiracji, poszukując coraz to nowych wyzwań twórczych. Jak wiadomo, artystyczne zainteresowania Macieja Szukiewicza rozwijały się w wielu kierunkach, jednak większość podejmowanych przez niego przedsięwzięć ściśle wiązała się ze światem teatru i szeroko pojmowanej sztuki. Wiele z jego pomysłów całymi latami pozostawało w bliżej niesprecyzowanej sferze marzeń, niektóre przybrały formę realnych koncepcji, lecz – mimo usilnych starań autora – nigdy nie doczekały się realizacji. Na przypomnienie zasługują dwa projekty widowisk o charakterze parateatralnym, które stanowią nieodłączną część scenicznego dorobku Szukiewicza, w istotny sposób uzupełniając jego poglądy na sztukę teatralną i jej rolę w społeczeństwie.

Artysta już od wczesnej młodości snuł plany zorganizowania imponującego spektaklu, odbywającego się w malowniczych warunkach plenerowych. Inspiracji miało mu niebawem dostarczyć długo dyskutowane w kręgach kulturalnych zamierzenie sprowadzenia prochów Juliusza Słowackiego do ojczyzny. Już w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku z inicjatywy krakowskiej młodzieży akademickiej podjęto wstępne działania, polegające na gromadzeniu niezbędnych funduszy oraz wyborze lokalizacji grobowca. Wobec rozmaitych

⁸¹ Zob. S. H a ł a b u d a, *Między Hellerem a Schillerem – dwanaście lat teatru lwowskiego w odrodzonej Polsce*, w: *Teatr Polski we Lwowie*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1997, s. 168-171.

⁸² J. W a r n e c k i, *Najdłuższy mój monolog*, Warszawa 1971, s. 171.

⁸³ Zob. S. M a r c z a k - O b o r s k i, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.

propozycji dotyczących usytuowania prochów wieszca, rozstrzygnięcie tej kwestii przysporzyło sporych problemów. Obserwując toczące się dyskusje, Szukiewicz zaprojektował szczegółowy program uroczystości, jakie – jego zdaniem – powinny towarzyszyć chwili powrotu wielkiego artysty z zesłania. Podczas jednej z tatrzańskich wędrówek zwrócił uwagę na niewielką wyspę, znajdującą się na Czarnym Stawie, którą plastycznie opisał:

Wokół niej tęcze kryształowej wody, metaliczne połyski pawich piór i stłumione falą rumieńce różowego na dnie granitu – tuż przy wodzie wianek ze złotych kozłowców i zwieszające się, a cudne w liniach ramiona kosodrzewu. Otóż ten granitowy, wodą ze-wsząd oblany monolit jest gotowym sarkofagiem Słowackiego. Łączy w sobie prostotę, powagę i wdzięk⁸⁴.

Szukiewicz postarał się o wiele przemyślanych argumentów popierających ów projekt:

Racje, które za tym miejscem i za takim sarkofagiem przemawiają, wysnuć można z dzieł i psychologii poety. Z naszej wielkiej trójcy Słowacki odczuł najpiękniej góry (*W Szwajcarii*); on też jedyny z tej trójcy stworzył poemat rozgrywający się na tle Tatr (*Eolion*). Był on w całym swym życiu samotnym. Dajmy mu tę dumną, orlą samotność i po śmierci⁸⁵.

Pomysł Szukiewicza spotkał się z aprobatą ogółu zainteresowanych, lecz wobec późniejszej decyzji pochowania Słowackiego w podziemiach katedry na Wawelu stracił swoją rację bytu. O zaangażowaniu artysty w tę sprawę świadczy ponowne podjęcie tematu, bowiem – jak pisał – zrodzony „podczas bezsennych nocy lub snami owianych wałęsań się po Tatrach, szkic [...] przetwarzając się z wolna w podmalowany już wyraźnie obraz”⁸⁶. W ten sposób zaprojektował „cały obrzęd pogrzebowy jako próbę historyczno-naukowej rekonstrukcji oraz wspaniałe, na renesansowy sposób pojęte triumfo”⁸⁷. Uroczysty akt sprowadzenia Słowackiego do ojczyzny Szukiewicz pragnął przekształcić w zbiorowy czyn narodu, wyraz radości z odzyskanej swobody działania. „Niech wszyscy wchłoną z prochów wieszca utajoną w nich iskrę wieczności i rozplomienią się nią na długie lata” – nawoływał z entuzjazmem, roztaczając barwną wizję powrotu poety drogą morską, a następnie

⁸⁴ M. S z u k i e w i c z, *Jakim powinien być grób i pogrzeb Słowackiego?*, Kraków 1909, s. 10.

⁸⁵ Tamże, s. 11.

⁸⁶ T e n ż e, *Król Duch powraca na ojczyzny łono*, Kraków 1927, s. 5.

⁸⁷ Tamże, s. 6.

wędrówkę z portu w Gdyni, podczas której cały naród mógłby powitać go z należnymi honorami⁸⁸. Trzeba przyznać, że tego rodzaju projekt, opracowany w szczegółach, mógł zrodzić się tylko w umyśle człowieka głęboko wierzącego w magiczną moc oddziaływania teatralnych widowisk.

Niezrealizowanym marzeniem Szukiewicza okazał się także powzięty w czasach młodości zamiar stworzenia misterium wzorowanego na tradycjach średniowiecznych form teatralnych. Niewątpliwie częściowo był on skutkiem zaangażowania artysty w sprawy teatru ludowego, na przełomie stuleci nie tylko poddawane teoretycznym dyskusjom, ale też konkretnym próbom organizacyjnym. Pomysły, przydatne podczas krystalizowania się tego przedsięwzięcia, Szukiewicz czerpał z rozmaitych źródeł, nie omijając dzieł sztuki, znanych motywów literackich czy dawnych legend. Niebagatelny wpływ mogła wywrzeć popularna w Europie sztuka Hoffmannsthal'a *Jedermann* (1912), oparta na XV-wiecznym angielskim moralitecie (grana też w Teatrze im. Słowackiego w 1925 r. pt. *Kto bądź* w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego). Tematu do napisania scenariusza widowiska, wtopionego w liturgię i obrzędowość kościelną, kustosz Domu Matejki poszukiwał w opracowaniach naukowych, wczytując się w *Acta sanctorum Bollandistorum*, studiując religijną dramaturgię okresu hiszpańskiego odrodzenia, a w szczególności zbiorowe wydanie niemieckie *Autos sacramentales* Calderona. Artyście zależało na znalezieniu postaci nasuwającej skojarzenia z typem średniowiecznego Everymana, postaci zdolnej naocznie powiązać ziemię z niebem. Wieloletnie poszukiwania atrakcyjnego dla widza tematu, mocno osadzonego w rodzimej kulturze i nawiązującego do utrwalonych przez tradycję uroczystości religijnych, a zarazem nie wyeksploatowanego w literaturze, zwińczył zwrot w stronę obrzędów odprawianych ku czci Matki Boskiej. W ogłoszonym w 1937 roku na łamach poznańskiego miesięcznika „Tęcza” projekcie widowiska pt. *Wskrześmy Misterium Maryjskie w Kalwarii Zebrzydowskiej* Szukiewicz opisując wyczerpująco genezę pomysłu wyjaśnił powody swej decyzji:

Od *Bogurodzico Dziewico* i ryngrafów z Madonną rycerstwa polskiego, poprzez obronę Częstochowy, śluby Jana Kazimierza, odsiecz wiedeńską, pieśń modlitewną Konfederatów barskich i bitewne chorągwie kosynierów raclawickich aż do ustanowienia w wyzwolonej już Ojczyźnie święta M. Boskiej Królowej Korony Polskiej, snuje się przez nasze dzieje korna i pełna miłości adoracja Bożej Rodzicielki i może ona i powinna znaleźć swój wyraz w misterium Maryjskim⁸⁹.

⁸⁸ Tamże, s. 12.

⁸⁹ M. S z u k i e w i c z, *Wskrześmy Misterium Maryjskie*, s. 25; zob. też: *Materiały Macieja Szukiewicza do artykułu pt. „Wskrześmy Misterium Maryjne w Kalwarii Zebrzydowskiej. Projekt widowiska teatralnego”*, BJ, rkps 8800 II.

Idealnym wprost miejscem dla rodzącego się w wyobraźni widowiska wydał się Szukiewiczowi, ufundowany w pierwszej połowie XVII wieku przez Mikołaja Zebrzydowskiego, klasztor oo. Bernardynów, który słynął z uroczystości ku czci N. M. Panny. Malowniczo ukształtowane „dróżki” Kalwarii Zebrzydowskiej, wytyczone według układu jerozolimskiej drogi krzyżowej, natchnęły go ideą stworzenia widowiska na wolnym powietrzu na wzór pasyjnych obrzędów organizowanych w Oberammergau. Spośród licznych scen-obrazów podpowiadanych przez wyobraźnię, Szukiewicz wybrał siedem radosnych epizodów z życia Matki Boskiej, ponieważ brak dokładnie wyznaczonych wokół nich schematów pozwalał mu na dużą dozę swobody twórczej. Interesujące go zestawy motywów, dotyczących „siedmiu radości N. M. Panny”, odnalazł w malarstwie religijnym van Eycka z Gandawy i Hansa Memlinga – ich dzieła stały się punktem wyjścia dla układu nabożeństwa obchodzonego na „drózkach” Góry Kalwarii. W skład widowiska miały zatem wchodzić kolejno: zwiastowanie, nawiedzenie, narodziny i hołd Trzech Króli, odnalezienie w świątyni, wesele w Kanie Galilejskiej, przybycie apostołów na moment zaśnięcia Matki Boskiej, wniebowzięcie. Pełny tekst otrzymał jedynie pierwszy z wymienionych obrazów misterium, sporo wskazówek technicznych zawiera scena wniebowzięcia, przewidująca nagromadzenie efektów specjalnych, zaś treści pozostałych można się domyślać wyłącznie na podstawie Nowego Testamentu. Wynikało to zapewne z przekonania autora, iż napisanie samego tekstu należy do najłatwiejszych zadań całego przedsięwzięcia, a główna trudność wskrzeszenia misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej polega na opanowaniu zadrzewionego terenu, utrzymaniu porządku wśród tłumu pielgrzymów, zainstalowaniu nagłośnienia oraz starannym wyreżyserowaniu całości.

Najpoważniejszych kłopotów przysporzyły jednak zabiegi mające na celu zgromadzenie niezbędnych środków pieniężnych, przez które w końcu nie doszło do sfinalizowania projektu. Szukiewicz w tym względzie liczył na wsparcie oo. bernardynów, lecz nie byli oni w stanie zaproponować mu pomocy finansowej⁹⁰. Mając świadomość wszystkich trudności, pisarz wpadł na pomysł, aby rozpocząć od przygotowania pierwszej części widowiska, a potem co roku dodawać następną, dzięki czemu po siedmiu latach pielgrzymi mogliby uczestniczyć w całym obrzędzie. Najwięcej zrozumienia doświad-

⁹⁰ Zob. korespondencję do Szukiewicza: list ks. K. Prażmowskiego do M. Szukiewicza z 9 XII 1936, BJ, rkps 8816 III, k. 95; list kustosa oo. Bernardynów klasztoru w Kalwarii Zebrzydowskiej z 14 VI 1937, BJ, rkps 8814 III, k. 110; list T. Klimy do M. Szukiewicza z 19 IV 1937, BJ, rkps 8814 III, k. 111-112.

czył wówczas ze strony Teofila Trzecińskiego, który zgłosił chęć współpracy reżyserskiej podczas realizacji projektu. „W Kalwarii raz będąc – pisał – oglądałem nawet dokładnie dziedziniec przed kościołem, właśnie pod kątem widzenia zagrania jakiegoś misterium”⁹¹. Natomiast Karol Ludwik Koniński sugerował, by koncepcję widowiska Maryjnego przedstawić Jędrzejowi Cierniakowi, którego fascynował teatr zrodzony z kultury ludowej, teatr wiejski monumentalny, pojmowany w sensie zbiorowego, podniosłego świętowania.

Gdyby owe zabiegi i starania miały miejsce 30 lat wcześniej – stwierdziła Leokadia Pośpiechowa – wówczas sprawa wzbudziłaby może zainteresowanie i inicjator mógłby liczyć na poparcie. Wtedy zwłaszcza, gdy tak gorąco i powszechnie dyskutowano u nas nad formami oraz repertuarem teatru ludowego, i kiedy na ten temat wypowiadali się wybitni pisarze, działacze kulturalni i znawcy teatru⁹².

Nasuwa się tu refleksja, że Szukiewicz w wielu przypadkach napotykał nieprzewidywane przeszkody podczas żmudnej drogi zmierzającej w kierunku realizowania swych zamysłów. Porażką zakończyły się nie tylko wspomniane wyżej projekty widowisk parateatralnych, również losy sceniczne niektórych dramatów pokazują, że często trafiały one do repertuarów w mało sprzyjających dla nich momentach. Dzieje krytycznej i teatralnej recepcji dramatycznej twórczości Szukiewicza, podobnie jak wiele innych kwestii dotyczących bogatej spuścizny pierwszego kustosa Domu Matejki, to zagadnienia wymagające poświęcenia osobnych studiów⁹³. W tym miejscu warto

⁹¹ List T. Trzecińskiego do M. Szukiewicza z 6 XII 1937, BJ, rkps 8817 III, k. 154. Zainteresowanie Trzecińskiego wynikało z jego artystycznych preferencji w kierunku widowisk plenerowych, warto tu wspomnieć zarówno o olbrzymim powodzeniu *Odprawy posłów greckich*, wystawionej na dziedzińcu wawelskim w 1927 roku, jak i planowanych spektaklach *Uczty Baltazara* Calderona. Można zatem zaryzykować przypuszczenie, że Maryjne misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej w inscenizacji tak wybitnego reżysera miałoby sporą szansę na sukces.

⁹² L. P o ś p i e c h o w a, *Polskie Oberammergau czyli próba wskrzeszenia misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej przez Macieja Szukiewicza*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Filologia polska” 1978, z. XVI, s. 102. Ponieważ artykuł zawiera szczegółowe omówienie zagadnienia, uzasadnione wydaje się ograniczenie do głównych kwestii projektu Szukiewicza.

⁹³ Dotychczasowy stan badań twórczości krakowskiego artysty może rodzić uzasadnione obiekcje. Wiedzy na temat jego dorobku dostarczają krótkie wzmianki w syntezach historyczno-literackich, drobne artykuły i recenzje na łamach periodyków, które ukazywały się przeważnie za życia autora. Dopiero w połowie lat sześćdziesiątych powstały dwa pionierskie studia, które można traktować jako punkt wyjścia do dalszych badań: R. Taborskiego w książce: *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 102-110 i A. Okońskiej w zbiorowej pracy: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, seria V, t. II, Warszawa 1967, s. 243-267. Na wspomnienie

natomiast odnotować, że zwieńczeniem wieloletnich doświadczeń scenicznych artysty miał być pamiętnik zatytułowany *Com widział i przeżył w teatrze*, praca ta jednak pozostała w sferze bliżej niesprecyzowanych planów. Sporo ze swych wrażeń teatralnych Szukiewicz przelał na karty spisywanych w 1943 roku *Wspomnień* i *Fraszek*, stanowiących humorystyczny zapis rozmaitych wydarzeń, których był uczestnikiem bądź świadkiem. W kilkudziesięciu wierszowanych utworach nakreślił on barwne osobowości młodopolskiego świata artystycznego, uprzywilejowane miejsce przeznaczywszy przy tym ludziom teatru. Sam Szukiewicz, już przez swoich współczesnych zakwalifikowany do grona pomniejszych pisarzy, „którzy nie wpływając stanowczo na losy właściwej twórczości dramatycznej wnosili coś bodaj w jej atmosferę sceniczną”⁹⁴, tym razem przybrał maskę kronikarza. W pełni świadomy znikomości swej dawnej roli ministranta u ołtarza, „przy którym Młoda Polska msze swe odprawiała”, mógł trzeźwo skonstatować:

[...] nie mnie być wieszczym dla narodu zniczem,
Los mój być co najwyżej drugim Kitowiczem
I notować drobiazgi, fraszki, nawet bajki
Z których czas wiecznotrwałe ułoży mozaiki⁹⁵.

MACIEJ SZUKIEWICZ AND HIS VISION OF THE THEATRE

S u m m a r y

Maciej Szukiewicz (1870-1943), one of the forerunners of modernism in Cracow, a man of considerable literary talent, interested and successfully working in different areas, was not able to secure his place in the history of Polish culture of the turn of the 19th century. He studied chemistry and history of art, and he worked as a museologist (for many years he was the custodian of the National Museum and of the Matejko's Home), but he also was a pedagogue, a critic, a translator, an editor, a researcher and a writer. At the same time he was close to the theatre whose glow formed his personality from his earliest years.

zasługują też nieliczne prace magisterskie, które podejmowały różne aspekty twórczości Szukiewicza, ich mankamentem jest jednak bardzo ograniczony zasięg czytelniczego funkcjonowania.

⁹⁴ A. P o t o c k i, *Polska literatura współczesna, cz. 2: Kult jednostki 1890-1910*, Warszawa 1912, s. 131.

⁹⁵ S z u k i e w i c z, *Wspomnienia*, k. 114.

Szukiewicz learned about the world of the theatre on various planes: as a dramatist and translator (especially of Czech plays), as an advisor to theatre directors and managers in the field of the repertoire, a critic and author of articles, the designer of the Stanisław Wyspiański Theatrical Museum, the inventor of para-theatrical spectacles. Analysis of his numerous statements shows that he had precise views of the questions connected with organization of the theatre, the repertoire policy, the tasks of the actors or duties of the stage managers. Close contacts with many actors, following the achievements of contemporary European dramaturgy, keen observation of the way theatres in Poland and abroad functioned – are some of Szukiewicz's experiences that gradually formed his own vision of the theatre.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Maciej Szukiewicz, teatr przełomu XIX i XX w., Młoda Polska, dwudziestolecie międzywojenne, krytyka teatralna.

Key words: Maciej Szukiewicz, theatre of the break of the 19th century, Young Poland period, interwar period, theatrical criticism.