

GRZEGORZ IGLIŃSKI

(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

TEATRALNE AMBICJE I NIESPEŁNIONE OCZEKIWANIA

REC.: Anna Podstawka, *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2006, ss. 400, nlb. 2.

OBSZERNA I SZCZEGÓŁOWA monografia Anny Podstawki *Dramaturgia Macieja Szukiewicza* została przygotowana na podstawie rozprawy doktorskiej autorki. Stara się pokazać całość spuścizny dramaturgicznej pisarza, zarówno wydanej drukiem, jak i pozostającej do dziś w postaci rękopiśmiennej. Badaczka przyjęła bardzo szeroką

16 Zob. tamże, s. 71.

17 Tamże.

perspektywę: w pierwszej części pracy zsynchronizowała twórczość Szukiewicza z jego biografią, próbując wpisać pisarza w kulturę Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego; w drugiej części rozpatruje dokonania twórcy w intertekstualnym obszarze wielu prądów i poetyk, co prowadzi w praktyce do umieszczania tekstu w dialogu z innymi tekstami; wreszcie w trzeciej części przygląda się dziełom z pragmatycznego punktu widzenia, badając sytuację odbioru, recepcję krytyczną i teatralną. W ten sposób niezwykle wszechstronnie prezentuje twórczość Szukiewicza, analizując różne jej aspekty.

Część pierwsza monografii przybliży nie tylko biografię pisarza, ale również – z uwagi na temat całej pracy – jego wizję teatru, słusznie podkreślając, że mimo różnorodnej działalności Szukiewicz był bardzo mocno zaangażowany właśnie w sprawy teatralne. Wyrażał swoją opinię w kwestiach repertuarowych, będąc doradcą dyrektorów i reżyserów, wypowiadał się na temat organizacji teatru, a nawet jego urządzeń technicznych, pragnął stworzyć Muzeum Teatralne, spełniał się w roli felietonisty i recenzenta teatralnego, ujawniając między innymi swoje poglądy na sztukę aktorską i zadania dramaturgów, sam projektował widowiska o charakterze parateatralnym. Wymieniamy tutaj te rozliczne zajęcia Szukiewicza, aby pokazać, jak wiele trudu musiała włożyć autorka monografii w zebranie i uporządkowanie materiałów dokumentujących działalność tego twórcy, a następnie omówić osobno każdą z form tej aktywności.

Niemniej najciekawszą, zarazem też najobszerniejszą część pracy stanowią analizy i interpretacje poszczególnych dramatów Szukiewicza. Badaczka zrezygnowała z układu chronologicznego na rzecz tematyczno-konstrukcyjnego, kierując się nie czasem powstania dzieł, ale wspólną problematyką utworów i porównywalną ich stylistyką. Wyodrębniła w związku z tym trzy grupy tekstów: poetyckie dramaty baśniowe, sztuki o tematyce współczesnej (rozpięte między naturalizmem a symboliką i oparte na modelu realistycznym), dramaty historyczno-obyczajowe. Układ ten ma swoje uzasadnienie w chęci uniknięcia ciągłych powrotów do poruszanych już zagadnień, a jednocześnie nie przeszkadza w pokazaniu procesu ewoluowania dramaturgii Szukiewicza.

W grupie tekstów baśniowych badaczka dopatrzyła się kompilacji trzech typów baśniowości: poetyckiej, pararealistyczno-ludowej i mitologicznej (związanej z magią i rytuałami). Utwory te przedstawia w dwojaki sposób – w jednym z rozdziałów przybliży każdy z nich z osobna, od strony tematycznej i strukturalnej (większość bowiem sztuk to dzieła nieznanne), doprowadzając też do ich interpretacji, w następnym z kolei rozdziale patrzy na nie z perspektywy antropologicznej, co oznacza również przesłedzenie powtarzających się motywów, a tym samym dalszą interpretację tekstów. Badaczka pogodziła zatem ze sobą dwa różne podejścia badawcze, chcąc zapewne dać pełniejszy obraz analizowanych dramatów. Po wstępnych i jak najbardziej zasadnych wyjaśnieniach terminologicznych związanych z problematyką genologiczną omówione zostały następujące dramaty: *Śnieg. Baśń ludowa w 1 akcie* (wyst. 1897), *Kwiat pleśni. Nokturn starego zamczyska w 1 akcie* (wyst. 1899), *Dwa światy. Prolog*

w 1 akcie (*Spotkanie*, wyst. 1902), *Odyss w gościnie*. *Sztuka w 3 aktach* (wyst. 1919), *Arf. Poemat w 4 aktach* (prwdr. 1902), *Popieluch*. *Baśń sceniczna w 5 aktach z prologiem* (prwdr. całości 1932), *Noc św. Mikołaja*. *Baśń w 3 aktach a 5 odsłonach* (wyst. 1920). Utwory te na tyle się różnią, iż ich oddzielna charakterystyka nie dziwi. Jest tu folklor rodzimy (*Śnieg*), nastrojowy symbolizm (*Kwiat pleśni*), mitologia antyczna (*Dwa światy*, *Odyss w gościnie*), narodowa alegoria (*Arf*, *Popieluch*), pouczający utwór dla najmłodszych (*Noc św. Mikołaja*). Następnie jednak badaczka szuka cech wspólnych, skupiając się najpierw na strukturze ontycznej człowieka i dowodząc optymistycznej wizji rzeczywistości prezentowanej przez Szukiewicza, jego wiary w człowieka. Zauważa, iż światopogląd pisarza był skrajnie dualistyczny, zakładał istnienie przeciwstawnych biegunów dobra i zła, czyli ducha i materii. W świecie jego baśniowych dramatów ludzkość jest zhierarchizowana: najniżej stoją ci, którzy kierują się zaspokajaniem najprostszych potrzeb materialnych; ich przeciwieństwo stanowią osoby, które przecucie istnienia doskonałego bytu opierają na kategoriach zmysłowych; jeszcze wyżej znajdują się ludzie, którzy intuicyjnie kierują się w stronę transcendencji; szczyt zaś zajmują jednostki wybrane (o naturze artysty), zdolne do osiągnięcia duchowej doskonałości. Hierarchia ta przejawia się w konstrukcji postaci scenicznych.

Nie porzucając antropologicznej perspektywy, badaczka przechodzi następnie do analizy ważniejszych motywów twórczości Szukiewicza. W oddzielnych sekcjach omówione zostały: 1) cierpienie (w aspekcie miłosnym i eschatologicznym); 2) śmierć (jako „wyraz zniszczalności człowieka” i jako „czyste wyzwolenie”); 3) wędrówka (bez wyraźnie ustalonego celu, próba samorealizacji, zaspokojenia ambicji, uzyskania wewnętrznej harmonii, osiągnięcie doskonałości, dążenie do absolutu); 4) motywy solarne (w wymiarze społecznym, narodowowyzwoleńczym, ambicjonalnym, pesymistyczno-katastroficznym, witalistyczno-prokreacyjnym); 5) motywy oniryczne (w funkcji słowno-inkrustacyjnej, nastrojowej, kreacyjnej, regeneracyjnej; sen jako narzędzie w walce – sen długotrwały; sen jako obszar zmagania dobra ze złem, ducha z materią; sen jako obietnica wiecznego spoczynku, forma ucieczki od życia na jawie; sen jako eksterioryzacja przeżyć bohatera – projekcja *ego*; sen proroczy). Na zakończenie tej części pracy autorka monografii dokonuje jeszcze charakterystyki baśniowych bohaterów wprowadzonych przez pisarza. Wymienia następujące typy: 1) bohater główny będący silną indywidualnością: prometejski przywódca, zbawca ludzkości, szlachetny władca, artysta; 2) antagonistą głównego bohatera – uosobienie zła; 3) ukochana głównego bohatera i jej szatańskie przeciwieństwo; 4) typ mądrego starca, pustelnika, przewodnika pomagającego głównemu bohaterowi; 5) dziecko o wyjątkowej mocy; 6) postaci fantastyczne (smoki, boginki, diabliki itp.), życzliwe głównemu bohaterowi lub przeszkadzające mu; 7) postaci o nieustalonym jednoznacznie statusie ontologicznym (kreacje sobowótrowe – emanacje duszy, materializacje ukrytych pragnień, lustrzane odbicia).

Budowa drugiego rozdziału tej części pracy jest bardzo podobna do kształtu rozdziału pierwszego. Utwory Szukiewicza są badane na szerokim tle dramatyczno-teatralnym, obnażając zależność pisarza od ówczesnych konwencji i trendów. Przyglądając się

sztukom Szukiewicza o tematyce współczesnej, badaczka zauważa cechujący je synkretyzm stylistyczny, utrudniający wyznaczenie estetycznych granic między trzema konwencjami – realizmem, naturalizmem i symbolizmem. Omawiając teksty, pokazuje ich związek z każdą z nich. Do tej grupy zaklasyfikowała następujące dramaty: *Ułuda. Fragment dramatyczny w 3 aktach (Odkupienie, wyst. 1898)*, *Po szarym dniu... słońce. Sztuka w 4 aktach (Przedwiośnie, wyst. 1913)*, *Na wymowie. Dramat z życia ludu w 4 aktach (Maryna, Na wycugu, wyst. 1907)*, *Zawód. Sztuka w 3 aktach (wyst. 1918)*, *Maja. Sztuka w 4 aktach (prwdr. 1934)*, *Seans. Dramat w 1 akcie* (tekst niewystawiany i niedrukowany), *Swawole Kupidyna. Krotchwila w 3 aktach* (tekst niewystawiany i niedrukowany). Każdy z utworów jest najpierw osobno omawiany pod kątem swojej problematyki, czasem przebiegu fabularnego, ale też zastosowanych konwencji gatunkowo-stylistycznych. Znajdujemy tutaj typową dla epoki Młodej Polski tematykę artystowską, czyli konflikt twórca – społeczeństwo (*Ułuda* i jej kontynuacja *Po szarym dniu... słońce*), nieczęsto poruszany w literaturze tamtych czasów problem dojrzewania płciowego dzieci (*Po szarym dniu... słońce*), chłopską tragedię (*Na wymowie*), rewizję ruchu feministycznego, emancypacji i tradycyjnego modelu rodziny (*Zawód*), utopijne idee uszczęśliwienia ludzkości powiązane z tradycją staroindyjską (*Maja*), modę na okultyzm i spirytyzm (*Seans*), komedię o relacjach damsko-męskich z podtekstem erotycznym (*Swawole Kupidyna*). Dalsze rozważania przynoszą bardziej szczegółowe interpretacje problemów występujących w wymienionych dziełach, przy czym – tak jak to było w części pierwszej – ponownie ujawnia się perspektywa antropologiczna. Poprzednio autorka monografii zaznaczała już w tytule rozdziału II części pierwszej, że mowa będzie o „egzystencjalnych odniesieniach”. I teraz, na wstępie rozdziału II części drugiej również deklaruje chęć wkroczenia „w obszar zagadnień natury egzystencjalnej”. Określenia „antropologiczny” i „egzystencjalny” niebezpiecznie zbliżają się do siebie, prowokując do ich utożsamienia. Wydaje się, że badaczka powinna je precyzyjniej wyjaśnić we wstępie pracy, gdyż nie oznaczają one przecież tego samego.

O ile poprzednio pojawiła się analiza kluczowych motywów, o tyle teraz dominuje opis problematyki sygnalizowanej już przy prezentacji poszczególnych sztuk. Na jej układzie zaważyła hierarchia ważności lub częstotliwości występowania – zagadnienia omawiane są począwszy od najważniejszych. Układają się zatem następująco: 1) „człowiek nowoczesny”, naznaczony determinizmem i słabością: typ artysty „nerwowca”, typ idealisty; 2) konflikty uczuciowe: niedobry związek, zawiedziona miłość, miłość fatalna, miłość ofiarna, „miłosna imaginacja”, erotyka idealistyczna; 3) środowisko rodzinne: konflikty międzypokoleniowe, stosunki małżeńskie; 4) dramat dojrzewania: seksualna inicjacja, moralna deprawacja; 5) dramat wolności: przełamywanie norm społeczno-obyczajowych przez kobiety, ideologiczne zniewolenie, idea samokreacji prowadząca do osamotnienia, środki finansowe jako przeszkoda i zarazem warunek realizacji życiowych planów; 6) człowiek wędrowiec: funkcja przestrzeni i jej wpływu na bohatera, motyw ucieczki, brak prawdziwego domu, dom jako życiowa pułapka. Jeden z najistotniejszych wniosków tego rozdziału sprowadza

się do obserwacji, że prezentowane w dramatach Szukiewicza indywidualne przypadki czy tragedie osiągają status uniwersalnych prawd o wymiarze społeczno-obyczajowym. Konflikt małżeński lub rodzinny zachodzący w zamkniętym kręgu środowiskowym ujawnia „stan społecznego makrokosmosu”.

Ostatni rozdział „dramaturgicznej” części pracy dotyczy sztuk historyczno-obyczajowych. Znalazły się one na końcu prawdopodobnie dlatego, że ten rodzaj dramatopisarstwa Szukiewicza jest najskromniejszy ilościowo. Podobnie jak w rozdziałach poprzednich, tutaj również rozważania podzielone zostały na dwa większe podrozdziały, z których każdy poprzedzają refleksje wstępne czy uwagi porządkujące jakies zjawiska: w jednym jest to tradycja dramatu historycznego, a w drugim – świadomość historyczna i jej źródła. Do dramatów historyczno-obyczajowych badaczka zaliczyła następujące utwory: *Glejt. Dramat w 4 aktach (Podrzutek, List żelazny, wyst. 1904)*, *Barabasz. Sztuka historyczno-obyczajowa w 4 aktach* (prwdr. 1933), *Na przelomie. Sztuka w 4 aktach* (wyst. 1930). Jej zdaniem, utwory te potwierdzają trudność w ustaleniu jednorodnego modelu poetyki dramaturgii Szukiewicza, co zresztą udaje się następnie dowieść. Ponownie, jak we wcześniejszych rozdziałach, badaczka przedstawia w pierwszym podrozdziale po kolei (w osobnych sekcjach) każdą ze sztuk pod kątem treści i idei przewodniej. W *Glejcie* widzi „neoromantyczną «tragedię kontuszową»”, podkreślając nawiązanie do wątku funkcjonującego w *Pamiętkach Soplicy* Henryka Rzewuskiego. *Barabasz*, którego akcja również umieszczona została w XVII wieku, stanowi jednak dialog wojennej przeszłości z powojenną współczesnością (w czym można widzieć aluzję do wydarzeń mających miejsce w XX wieku), skoncentrowany na ponadczasowym problemie degradacji wartości moralnych „w społeczeństwie poddanym wojennej deprawacji”. O ile w poprzednim dramacie osią konstrukcyjną była tajemnica pochodzenia głównego bohatera, mogąca zmienić całe jego życie, o tyle teraz osią tą jest problematyka winy i kary, „ujęta na szerokim tle współzależności pomiędzy przekraczaniem prawa a ponoszonymi tego konsekwencjami”. Dramat *Na przelomie* odnosi się do wydarzeń związanych już wprost z pierwszą wojną światową, będąc – według badaczki – bliski metodzie kronikarskiej. Po raz kolejny dostrzeżona zostaje u Szukiewicza – właściwa również między innymi dramaturgii Tadeusza Konczyńskiego – skłonność do ukazywania w scenicznym mikrokosmosie procesów o uniwersalnym znaczeniu. W tym konkretnym przypadku na przykładzie losów bohaterów poznajemy mechanizmy dziejowe. Postępujący podział wewnątrz rodziny koresponduje z procesem rozkładu zachodzącym w całym społeczeństwie – napięte stosunki między trzema braćmi, z których każdy osiedlił się w innym zaborze, prezentują porozbiorowy stan polskiego terytorium, a może lepiej stan ducha, mentalność, nieporozumienia, wzajemne uprzedzenia, brak zgody narodowej. Skłania to autorkę monografii do próby osadzenia dramatu w kontekście sztuk gloryfikujących postawy patriotyczne. Zauważa ona też zepchnięcie wojny poza scenę, pokazywanie jej oddziaływania „z perspektywy wybranych postaci”.

Drugi podrozdział dotyczący dramatów historyczno-obyczajowych przynosi rozwinięcie zagadnień wspomnianych w podrozdziale pierwszym. Ich porządek

zapewne również wynika ze stopnia ważności – tak jak w poprzednich rozdziałach tej części monografii. Znajdujemy tutaj takie ogniwa problemowe, jak: 1) wizja historii: wezwanie do traktowania przeszłości jako medium pozwalającego zrozumieć współczesność, analogie między epokami, świadczące o ciągłości dziejów i niezmienności mechanizmów historii, wydarzenia historyczne jako pretekst do zgłębiania natury ludzkiej, dotarcia do ukrytych prawidłości wywołujących przemiany polityczne; 2) dylematy moralne: odnajdywanie w działalności człowieka przejawów determinizmu historycznego i zarazem wolnego kształtowania przyszłości – jednostka jako przedmiot i podmiot historii, okoliczności narzucone i prawo wyboru; 3) problem tożsamości narodowej: sprzeciw wobec wynarodowienia a uległość dla doraźnych korzyści, ukrywanie prawdziwego oblicza i ujawnianie go; 4) znaczenie rekwizytów (funkcja informacyjna – dopełnianie wiedzy o bohaterze; funkcja dramatyczna – uzyskanie znamiona symbolu, wykładnika ideowego utworu, znaku determinującego losy postaci, zastępowanie słowa, wywieranie wpływu na przebieg wydarzeń, podtrzymywanie szkieletu konstrukcyjnego sztuki, zwielokrotnienie sensów). Ponieważ podrozdział ten (ogniwo o dylematach moralnych) wyraźnie akcentuje, że „autor z uporem podejmuje problematykę natury egzystencjalnej”, powraca pytanie o rozumienie określenia „egzystencjalny”, które może sugerować „egzystencjalizm” w znaczeniu kierunku filozoficznego, a tym samym związek Szukiewicza z myślą na przykład Sorena Kierkegaarda (zwłaszcza że takiego związku badaczka dopatruje się w przypadku dramatu *Arf*). Kontekst ten nigdzie w książce nie został rozbudowany.

Ostatnia, trzecia część monografii stanowi powrót do sztuk prezentowanych według podziału tematycznego w części drugiej, tylko że teraz są one rozpatrywane od strony recepcji krytycznej i teatralnej w czasach ich wystawiania bądź publikacji. Układ pozostał ten sam. A zatem w pierwszym rozdziale omawiana jest recepcja dramatów baśniowych – i od razu daje się zauważyć zaleta tego ujęcia. Otóż śledząc dzieje sceniczne tekstów Szukiewicza, badaczka jednocześnie daje wyobrażenie o ówczesnym życiu teatralnym, upodobaniach repertuarowych, przeprowadzanych konkursach dramatopisarskich, trudnościach czy umiejętnościach inscenizacyjnych poszczególnych reżyserów. Jest to napisane w taki sposób, że ulega się złudzeniu, jakby autorka w tym życiu teatralnym uczestniczyła, co świadczy o bardzo dobrym rozeznanii w warunkach, w jakich funkcjonował teatr pod koniec XIX i na początku XX wieku.

Z przeglądu recenzji przedstawień sztuk jednoaktowych Szukiewicza: *Śnieg*, *Kwiat pleśni* i *Dwa światy* wynika, że nie zostały one najlepiej odebrane. Dwóm pierwszym utworom zarzucano manieryczność, uleganie modzie i obcym wzorcom, niezrozumiałość symbolikę. Natomiast *Dwa światy* potraktowano jako tekst okolicznościowy, bez większego znaczenia (powstał dla uczczenia dwudziestopięciolecia Towarzystwa Techników Polskich). W tym rozdziale, jak i w kolejnych, badaczka nie pominęła też losów i odbioru sztuk, które nie doczekały się nigdy inscenizacji, wyjaśniając przyczyny takich przypadków. Z grupy dramatów baśniowych są to *Arfi Popieluch* – dzieła wydane drukiem i oceniane przez krytykę pozytywnie. Wystawienie *Odyssa w gościnie* (sześciokrotne) obnażyło tylko niedostatki tekstu, ujawniło między innymi nieaktu-

alność wpisanych weń aluzji, czarno-białe postacie, artystyczną nieszczerość. Najlepiej wypadła w teatrze *Noc św. Mikołaja*, która chociaż również nie odznaczała się wyjątkowymi walorami artystycznymi, to jednak zdobyła sporą popularność i była wystawiana w wielu różnych miastach. Zdaniem badaczki, właśnie tę sztukę spośród bogatego dorobku Szukiewicza teatry najpełniej wykorzystały, co może tłumaczyć fakt ówczesnego zapotrzebowania na utwory dramaturgiczne dla najmłodszych.

Do najczęściej grywanych dramatów pisarza należała też *Ułuda*, ale to utwór z grupy dzieł o tematyce współczesnej, o których mówi rozdział drugi omawianej części monografii. Zgodzić wypada się z badaczką, że sztuki takie – utrzymane jeszcze zwykle w realistycznej konwencji – miały na ogół lepsze przyjęcie wśród publiczności niż dramaty posługujące się niejasną symboliką. *Ułuda* trafiła w swój czas – czas sporów pokoleniowych i środowiskowych, stąd dostrzegano w niej szczerą wypowiedź, chociaż recenzenci mieli też swoje zastrzeżenia. Badaczka zauważyła rzecz ciekawą, otóż poza Janem Kasprowiczem nikt z recenzentów nie zauważył w *Ułudzie* krytyki modernistycznego stylu życia czy idei sztuki modernistycznej. Kontynuację *Ułudy*, dramat *Po szarym dniu... słońce*, wystawiono tylko w Krakowie i zagrano jedynie cztery razy. Czy zatem rzeczywiście należy mówić – jak czyni to badaczka – że spektakl odniósł sukces? Oprócz zalet (wątek dorastania), krytyka podkreślała „nie-liczenie się z perspektywą teatralną” oraz obecność środków właściwych epice.

Ten sam zarzut spotkał dramat *Na wymowie*, wystawiany pod różnymi tytułami. Podzielił on los pozostałych zapomnianych dzieł pisarza, mając nieudane i udane przedstawienia, chociaż – według autorki monografii – nie jest wcale słabszy od części wystawianych wtedy sztuk innych twórców, zachowujących zbliżoną konwencję i podejmujących podobne wątki. Swoich realizacji teatralnych doczekał się także *Zawód*, spotykając się z lepszym lub gorszym przyjęciem, wywołując zróżnicowane opinie, a nawet kontrowersje, jednak – jak to bywa czasem z utworami o tematyce współczesnej – podjęty w nim problem szybko uznano za zdezaktualizowany.

Niemniej cztery powyższe dramaty w większości wypadków podobały się widowni. Gorzej było z trzema kolejnymi sztukami (*Maja*, *Seans*, *Swawole Kupidyna*), z których żadnej nigdy nie wystawiono, a tylko jedną z nich udało się Szukiewiczowi ogłosić drukiem. Wśród powodów wskazanych przez badaczkę za najważniejszy uznać chyba należy czas powstania dzieł – napisane w latach międzywojennych mogły być odbierane jako epigońska twórczość młodopolskiego w gruncie rzeczy pisarza.

Sceniczne losy sztuk o tematyce historycznej, omawiane w trzecim rozdziale ostatniej części monografii, miały według badaczki inny przebieg, bo utwory te debiutowały na scenie lwowskiej. Przytaczane fakty dowodzą jednak kłopotów Szukiewicza również na polu tego rodzaju dramaturgii. Badaczka wyjaśnia, iż sztuki o tematyce historyczno-narodowej zwykle cieszyły się niezmiennym powodzeniem u widowni, co sugeruje, że Szukiewicz podporządkował się wymogom dramaturgii popularnej, chociaż nie zrezygnował z pewnych ambicji. Wobec *Glejt*u, przedstawianego pod różnymi tytułami, wysuwano poważne zastrzeżenia, ale też dostrzegano jego zalety i pisano o pozytywnym przyjęciu przez publiczność. Jednak w samym Lwowie

pokazano go tylko dwa razy (liczba przedstawień na innych scenach zapewne również nie była oszałamiająca). *Na przełomie* spotkało się z jeszcze bardziej sprzecznymi ocenami, ale dotyczącymi nie inscenizacji, którą chwalono za wysoki poziom, ale konstrukcji utworu, jego założeń ideologicznych oraz wierności wobec wojennych realiów. Próbując te rozbieżności wytłumaczyć, badaczka stawia tezę, iż Szukiewicz chciał pogodzić ambitne zamierzenie (pokazania na przykładzie losów konkretnej rodziny kwintesencji polskiej drogi do wyzwolenia) z oczekiwaniami przeciętnego widza. Podejrzewa więc, że to „brak jasno określonego adresata” stanowi powód, dla którego dramat wystawiono tylko we Lwowie jedynie trzy razy, pomimo dobrego przyjęcia przez publiczność. Nie można przekonania tego wykluczyć, choć musiały być jeszcze inne powody. Ostatnia sztuka historyczna Szukiewicza, *Barabbasz*, nie doczekała się inscenizacji, chociaż pisarz wydał ją drukiem i otrzymywał pozytywne recenzje. Zdaniem badaczki, przesądziły względy finansowe, bowiem dramat ten był dość kłopotliwy dla sceny.

Postępujący w okresie dwudziestolecia międzywojennego zanik związku dramaturgii pisarza z teatrem próbuje badaczka wytłumaczyć ekspansją młodszego pokolenia twórców i ich nową wizją sztuki, gustami publiczności, modą na „dramat książkowy”. Dokonany przez nią przegląd recepcji całego dorobku dramatopisarskiego Szukiewicza sugeruje jednak przede wszystkim, że nie były to dzieła doskonałe. Autorka monografii zdaje sobie zresztą z tego sprawę. Daleka jest mimo to od deprecjowania twórczości pisarza, dowodząc, że chociaż czerpał on z wielu wzorów obcych, to niektóre z wczesnych jego utworów mają charakter prekursorski na rodzimym gruncie. Twórca ten miał skłonność „do eksperymentowania przy jednoczesnym poszanowaniu tradycji”, przekraczał konwencje i respektował wymogi sceny. Nie można mu zatem zarzucić całkowitego braku indywidualności. Co więcej, badaczka próbuje udowodnić, iż duża część ocen współczesnych jemu krytyków, przejętych też przez późniejszych badaczy, odbiega od rzeczywistej wartości osiągnięć dramaturga. Przyznać trzeba, że swoją pracą Anna Podstawka uzupełniła istotną lukę w badaniach nad dramaturgią młodopolską i międzywojenną, upominając się o artystę zapomnianego i mniejszej rangi, którego dzieła nie należą do ponadczasowych, ale współtworzą mimo wszystko nasze dziedzictwo kulturowe. Monografię wzbogaca kalendarium inscenizacji dramatów Szukiewicza i cenna bibliografia.



ABSTRACT

DRAMA AMBITIONS AND UNFULFILLED EXPECTATIONS

REVIEW OF: ANNA PODSTAWKA, *MACIEJ SZUKIEWICZ'S DRAMATURGY*, LUBLIN 2006

The reviews introduces and surveys Anna Podstawka's *Maciej Szukiewicz's Dramaturgy* (Lublin 2006). The book comprehensively presents Szukiewicz's plays, while analysing their various aspects. In the first part Szukiewicz's dramaturgy is synchronized with his biography, inscribed in the context of the Young Poland and the interwar period culture; in the second part, the writer's accomplishments are reconsidered in the context of various currents and poetics, which

leads to placing one text in the dialogue with other texts; finally in the third part, the same plays are characterized from the pragmatic point of view, while the critical and theatre criticism is examined. Thoroughly presenting Szukiewicz's dramas, the publication brings their new, more reliable evaluation filling the gap in existing research literature.

KEYWORDS

Maciej Szukiewicz, drama, theatre, biography,
reception, staging, Anna Podstawka

