

O związkach Włodzimierza Tetmajera z teatrem

Informacje o autorce: dr hab., prof. UJ, teatrologka, Katedra Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, <https://orcid.org/0000-0003-3097-9830>

Information about the author: PhD, Associate Professor at UJ, theatrologist, Chair of Theatre and Drama, Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University (UJ), <https://orcid.org/0000-0003-3097-9830>

Abstrakt: Przedmiotem artykułu jest współpraca Włodzimierza Tetmajera jako kostiumografa i scenografa z teatrem krakowskim, ukazana na tle zasad i konwencji regulujących ówczesne sposoby myślenia o plastyce scenicznej, jak i w powiązaniu z całokształtem jego artystyczno-literackich zainteresowań. Autorka prezentuje kalendarium ustalonych prac scenicznych Tetmajera, przygląda się niektórym z nich, stawiając tezę o ponadprzeciętnym zaangażowaniu malarza w przygotowanie spektakli i zrozumienie scenicznych reguł tworzenia. Jednocześnie wskazuje na fakt, że Tetmajer, wymieniany w 1899 roku razem ze Stanisławem Wyspiańskim jako stały konsultant teatru, nigdy nie odegrał takiej roli w rozwoju scenografii polskiej, jak jego młodszy kolega. Przyczyn takiego stanu rzeczy można poszukiwać w postawie samego malarza i celów, jakie sobie wyznaczył, traktując teatr jako ogniwo pośrednie w szerzej zakrojonych ambicjach i poszukiwaniach artystycznych.

On Włodzimierz Tetmajer's Connections with the Theatre

Abstract: The subject of the article is Włodzimierz Tetmajer's cooperation with the Kraków theatre as a costume and stage designer portrayed against the backdrop of the rules and conventions which regulated the prevailing thought about visual arts in the theatre at the time, as well as in the context of Tetmajer's overall artistic and literary interests. The author presents the chronology of Tetmajer's commissioned stage works, inspects some of them in detail, and formulates an argument about the painter's extraordinary engagement in the process of preparation of theatre performances and understanding of the rules of creating for the stage. At the same

time, she points out that Tetmajer who in 1899 was mentioned as the theatre's permanent art consultant alongside Stanisław Wyspiański never played a role in the development of Polish scenography as crucial as that played by his younger colleague. The reason for this state of affairs might lie in the painter's own attitude and his personal goals, as Tetmajer considered the theatre as an intermediate link within his wider web of artistic ambitions and quests.

Słowa kluczowe: Włodzimierz Tetmajer, Józef Kotarbiński, Stanisław Wyspiański, kostium, dekoracja, projekt dekoracji, malarze w teatrze

Keywords: Włodzimierz Tetmajer, Józef Kotarbiński, Stanisław Wyspiański, stage costume, scenery, theatre set design, painters in the theatre

Na początku stycznia 1897 roku Józef Kotarbiński, aktor sceny krakowskiej (a w przyszłości nowy jej dyrektor), napisał do żony: „Wczoraj po teatrze bardzo mile gawędziłem z Tetmajerem. Jedyne to człowiek i malarz, z którym można gadać przyjemnie, bardzo mi się podoba”¹. Choć wyglądało to na przelotne spotkanie po noworocznym spektaklu², rozmówców łączyło znacznie więcej niż tylko sprzyjająca chwila, towarzyskie usposobienie i talent konwersacyjny. Kotarbiński, ceniony jako aktor, deklamator i pedagog gry, był jednym z najlepiej wykształconych humanistycznie artystów sceny. Zdobył szeroki ogład spraw piśmiennictwa i teatru, ugruntowany w publicystyce i krytyce uprawianej od 30 lat m.in. na łamach „Przeglądu Tygodniowego”, „Gazety Warszawskiej”, „Kuriera Codziennego”, „Kuriera

¹ *Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*. Wybór i oprac. Zofia Jasińska. Warszawa 1978, s. 77 (list datowany 2 stycznia 1897 r.).

² Nie dawano tego dnia (1 stycznia 1897 r.) żadnej nowości, jedynie grywaną od kilku sezonów, pełną efektów widowiskowych „baśń ludową w 5 aktach” *Cud dziewica* Zygmunta Sarneckiego. Spędzenie Nowego Roku w teatrze należało do towarzyskiego zwyczaju i warto podkreślić, że Tetmajer zachowywał go pomimo mieszkania w wiejskim ustroniu w Bronowicach. Zob. Zacińska Maria: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*. Warszawa 1977, s. 146.

Warszawskiego” i „Nowin”³. Kompetencje te spożytkował zresztą w karierze scenicznej, gdy w 1891 roku objął stanowisko głównego reżysera, odpowiedzialnego za dobór repertuaru w Teatrach Warszawskich, i podobną funkcję pełnił od 1893 roku w Krakowie u boku dyrektora Tadeusza Pawlikowskiego⁴, występując jednocześnie na scenie. Można sądzić, że Kotarbiński znalazł we Włodzimierzu Tetmajerze pokrewną duszę i partnera do dyskusji. Konwersował nie tylko z malarzem uznanym już w rodzimych stronach, a także za granicą, aktywnym w środowisku artystycznym miasta, ale z osobą o szerokich twórczych zainteresowaniach, parającą się literaturą i badaniami etnograficznymi⁵. Można podejrzewać, że ich rozmowa „po teatrze” dotyczyła również zagadnień sceny.

Znajomość z Kotarbińskim, zacieśnioną jeszcze w trakcie jego dyrekcji w Krakowie (1899–1905), można uznać za węzłowy punkt na teatralnej drodze Tetmajera. Niniejszy tekst jest próbą odnalezienia, zestawienia i przemyślenia związków malarza ze sceną przełomu XIX i XX wieku. Oznacza to z jednej strony konieczność uporządkowania rozproszonych informacji o charakterze i owocach tej współpracy. Z drugiej – zaangażowanie Tetmajera zyskuje właściwe proporcje dopiero w świetle ówczesnych przemian estetycznych, których narzędziem była w teatrze scenografia i nowa dramaturgia. Choć był czas, że nazwisko Tetmajera stawiano w teatralnym kontekście obok Wyspiańskiego i obaj zdawali się powołani do scenicznej rewolucji plastycznej, rola Tetmajera nie dorównała w tej mierze osiągnięciom Wyspiańskiego. Ukrył się, a może nawet znikł w cieniu autora *Wesela* (i w weselnej postaci Gospodarza). Warto zapytać, dlaczego tak się stało, a przy okazji sprawdzić, czy Tetmajer pozostawił jakieś wyróżniające go tropy, formy, osiągnięcia w swojej twórczości przeznaczonej dla sceny.

Malarz w teatrze

Jak wiele osób ze środowiska inteligencko-ziemiańskiego i artystycznego Włodzimierz Tetmajer od młodości pasjonował się literaturą i teatrem, chodził na przedstawienia lub uczestniczył w parateatralnych widowiskach, balach kostiumowych i fetach artystycznych⁶. „Jestem zresztą wieczorem zbyt zmęczony całodzienną pracą, która mnie zupełnie absorbuje, aby mieć ochotę gdzieś wyjść lub iść do teatru” – pisał z Wiednia około 1882 roku⁷. Wiadomość o abstynencji te-

atralnej tylko potwierdza istnienie kulturalnego nawyku chodzenia na spektakle. Tetmajer nie gardził nawet i rewią, która należała do rozrywek gorszących, a zarazem barwnych i efektownych inscenizacyjnie, a więc interesujących dla malarza. W Paryżu w 1889 roku odkrywał razem z Ferdynandem Hoesickiem cuda Wystawy Światowej i atrakcje Folies Bergère.

„Zasłona się podnosi. Scena, skąpana w srebrzystym sele-dynie elektrycznego światła wyobraża brzeg któregoś z jezior włoskich. Skaliste, mgłą fioletowaną przesłonięte wzgórza w oddali, na pierwszym planie zaś bujna roślinność południa: aloesy, palmy, cytryny, tworzą piękną dekorację.

(...) Tu wbiega na scenę, a wbiega drobniutko przebie-rając nóżkami z trzydzieści dziewczec. Wszystkie w jasnych jedwabnych kostiumach. Kostiumy te: jedne różowe jak zorza, drugie błękitne jak niebo, inne znów fioletowe, niektóre białe lub *crème*, a wszystkie bogato »złotem, srebrem i drogimi kamieniami« wyszywane – grają, poruszając się przed oczyma, jak szkiełka w kalejdoskopie.

(...) Czy mam opowiadać całą treść baletu?... O! nie. Zaznaczę tylko, że kulminacyjnym punktem przedstawienia jest rozbieranie i kolejne wchodzenie wszystkich »kąpiących się« (*les baigneuses*) do wody”⁸.

Charakterystyczne, że przy skąpym i pretekstowym (ironicznym?) potraktowaniu fabuły tej rewiowej produkcji w relacji Hoesicka najważniejszy okazał się opis plastyki i strojów, a rysunki przygotowane przez Tetmajera skupiają się właśnie na tych ostatnich. Uchwycił w szkicu zmysłowy, a przy tym z lekka groteskowy kostium solistki Loli Rouvier (ryc. 1), wyraźnie skupiając się na formie i osobliwości ubioru, a nie tylko na cielesnej postaci wykonawczynie. Fantazja i swoboda, humorystyczna hiperbolizacja, a zarazem barwność i sensualność kostiumów stosowanych w rewii i feerii paryskiej nie pozostały bez wpływu na Tetmajera, gdy kilka lat później przyszło mu ilustrować na scenie rzeczywistość młodopolskich baśni.

Dla tygodnika „Świat” Tetmajer okazjonalnie obrysowywał też rodzimy teatr. Scena z komedii *Grzeszki babuni* Charles’a-Honoré Rémy’ego z udziałem Adolfiny i Haliny Zimajer dowodzi u rysownika wyczucia dynamiki scenicznej i zabawy konwencją (malarz zilustrował moment przyjęcia dekoracyjnej pozy do francuskiego *embrassement*; ryc. 2). W 1891 roku udokumentował szkicem wkopywanie kamienia węgielnego pod nowy gmach Teatru Miejskiego na placu

³ *Encyklopedia teatru polskiego*: Józef Kotarbiński. Hasło oprac. Mariola Szydłowska [online]. [dostęp 16 września 2024]. Dostępny w internecie: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/26730/jozef-kotarbinski>. Tu także pełna bibliografia recenzji, felietonów i książek Kotarbińskiego.

⁴ W 1895 r. w wyniku skandalu obyczajowego, jaki wybuchł wokół romansu dyrektora i aktorki Konstancji Bednarzewskiej, a bezpośrednio, rodzinie dotyczył Kotarbińskiego (żoną Tadeusza Pawlikowskiego była Idalia z Kotarbińskich), jego aktywność na krakowskiej scenie we wspomnianych funkcjach nieco osłabła.

⁵ Jego *Gody i godnie święta czyli okres Świąt Bożego Narodzenia w Krakowskim* miały się ukazać w 1898 r. w trzecim tomie „Materiałów Antropologiczno-Archeologicznych i Etnograficznych” Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie.

⁶ Zob. Dużyk Józef: *Ślawa, panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*. Wyd. 2 poszerz. Kraków 1998, s. 47.

⁷ *Ibidem*, s. 41.

⁸ Hoesick Ferdynand: *Jak w bajce wschodniej. Scherzo z wspomnień paryskich*. „Świat” 1890, nr 5, s. 109–110. Dalszy program tego wieczoru, złożony aż z ośmiu, głównie tanecznych numerów, mniej zainteresował gości z Polski niż architektura i obyczajowość teatryku (wspaniała sala palmowa, foyer w stylu turecko-mauretańskim, bufet, kurtyna oklejona plakatami z ogłoszeniami reklamowymi).

⁹ Pisał wówczas do autora m.in. z pytaniem, jak „wyobraża sobie niektóre typy i o ile one są różne lub podobne do przedstawianych przez aktorów na naszej scenie”, cyt. za: Dużyk Józef: *Ślawa, panie Włodzimierzu...*, s. 100–101.



Ryc. 1. *Lola Rouvier*, rys. Włodzimierz Tetmajer, „Świat” 1890, nr 5, s. 109; w zbiorach ŚBC, sygn. 29841 III



Ryc. 2. *Pani Adolfina Zimayerowa i panna Halina Zimayerówna*, rys. Włodzimierz Tetmajer, „Świat” 1890, nr 3, s. 69; w zbiorach ŚBC, sygn. 29841 III



Ryc. 3. *Wmurowanie kamienia węgielnego pod teatr w Krakowie*, rys. Włodzimierz Tetmajer, „Świat” 1891, nr 12, s. 287; w zbiorach ŚBC, sygn. 29841 III



Ryc. 4. Plakat do *Hanusi* Gerharta Hauptmanna, proj. Włodzimierz Tetmajer; reprodukcja: Michał Jan: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Cz. 1. *Teatr Miejski*, vol. 2. Kraków–Wrocław 1985, s. 337

Świętego Ducha (ryc. 3). Na obrazku uderza jednolity, zbity tłum kapeluszy i parasoli, zabudowa placu w tle, pojedyncza sylwetka mówcy (architekta Zawiejskiego) oraz pustka, napełniona oczekiwaniami przestrzeń powietrzna, z której miał się w przyszłości wyłonić kształt nowego budynku.

W tym samym roku Tetmajer przymierzał się też do ilustrowania komedii Michała Bałuckiego (było to częścią szerszej inicjatywy wydawniczej)⁹.

Drobne zlecenia plastyczne dla czasopism, promujące teatr, przeszły w bezpośrednią współpracę z dyrekcją krakowskiej sceny. Nie było o to trudno, bo środowisko malarzy spotykało się z literatami i aktorami w Paonie, czyli kawiarni teatralnej Jana Turlińskiego (a także w innych lokalach – u Sauera czy Schmidta)¹⁰. W Krakowie zainicjowano też praktykę znaną ze scen artystycznych Paryża, zachęcając zaprzyjaźnionych malarzy do projektowania plakatów¹¹. W ten sposób nowoczesna grafika użytkowa wkraczała w przestrzeń widowisk. W 1895 roku Tetmajer przygotował plakat do sławnej inscenizacji *Hanusi* Gerharta Hauptmanna w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego (premiera 27 lutego 1895 roku; ryc. 4). Bardziej znana jest grafika zapraszająca na wieczór poświęcony *Wnętrzu* Mau-

rice’a Maeterlincka (20 lutego 1899 roku), który zaprojektował Stanisław Wyspiański.

Wszystkie te zajęcia nie wykraczały poza typowe obszary kontaktu i inspiracji między artystami pędzla i ludźmi teatru, nie wyróżniają też szczególnie Tetmajera spośród innych malarzy teatromanów, wciąganych na wielorakie sposoby do przygotowań kostiumów, scenografii, a wreszcie i nowoczesnych materiałów promocyjnych. Aktorzy i reżyserzy od dawna i chętnie zwracali się po konsultacje do mistrzów pędzla uprawiających rozmaite formy gatunkowe: portret, obraz historyczny, pejzaż czy tzw. malarstwo dekoracyjne. Proszono malarzy o udostępnienie wzorców, rycin historycznych i opracowań kostiumograficznych, a więc uciekano się do nich jako erudytych znających sekrety i skarby dawnej ikonografii¹². Poza tym w każdym stałym teatrze zatrudniony był etatowy dekorator, zawodowy malarz posiadający oprócz znajomości samej sztuki pędzla (i często dyplomu szkoły sztuk pięknych) wiedzę o technikach wykonawczych specyficznych dla sceny. Za czasów Tetmajera krakowskim dekoratorem był Jan Spitziar, absolwent Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie i uczeń Jana Matejki. Kompletował on scenografię przeważnie z gotowych elementów zakupionych wcześniej w Wiedniu i zdeponowanych w magazynie bądź skopiowanych z bieżących zagranicznych inscenizacji. Rzadziej malował od podstaw, zdarzało się tak, gdy zasoby seryjnych płócien z warsztatów wiedeńskich okazywały się mało przydatne i mało ścisłe w wiernym odwzorowaniu przeszłości lub etnograficznego kontekstu, przyjmował rady i projekty od rodzimych artystów¹³.

Tetmajer i Wyspiański – niedokończony eksperyment

Choć wielu malarzy współpracowało wcześniej z teatrem krakowskim, a sam Tetmajer miał z nim kontakt już w okresie dyrekcji Pawlikowskiego, to jednak za kadencji Józefa Kotarbińskiego współpraca ta nabrała – przynajmniej nominalnie – oficjalnego charakteru i wagi. Na początku pierwszego sezonu, u schyłku lata 1899 roku, ogłoszono, że konsultantami plastycznymi sceny zgodzili się być Stanisław Wyspiański i Włodzimierz Tetmajer. Za deklaracją

¹⁰ Zob. Waśkowski Antoni: *Znajomi z tamtych czasów. Literaci, malarze, aktorzy 1892–1939*. Kraków 1956, s. 17, 64, 76–85.

¹¹ Dla Théâtre Libre oraz Théâtre d’Art w Paryżu oryginalne plakaty przygotowywali m.in. Henri Toulouse Lautrec czy malarze z grupy nabistów.

¹² To malarze byli też autorami uznanych kompendiów i albumów, np. Matejko Jan: *Ubiory w Polsce 1200–1795*. Kraków 1860; Gerson Wojciech: *Ubiory ludu polskiego*. Warszawa 1855; Eliaż-Radzikowski Walery: *Ubiory w Polsce i u sąsiadów*. T. 1–4. Kraków 1879–1899; idem: *Ubiory ludu w dawnej Polsce*. Kraków 1862; Tetmajer Włodzimierz: *Ubiory ludu polskiego*. Z. 1. *Krakowskie*. Kraków 1904; Z. 2. *Krakowskie*, cz. 2. Kraków 1909.

¹³ Współpracę z malarzami jako konsultantami utrzymywał już w miarę regularnie Stanisław Koźmian. I to jemu jako dyrektorowi Walery Eliaż-Radzikowski zaproponował w 1872 r. podpisanie stałej umowy, w której zobowiązywał się: „do każdej sztuki wymagającej

znawstwa ubiorów z przeszłości dostarczać krojów i dawać rady i tylko za dwa krzesła na każde przedstawienie”, cyt. za: Michał Jan: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*. Kraków 2005, s. 436. Do zawarcia takiego kontraktu nie doszło, ale Eliaż-Radzikowski pozostał w kontakcie ze sceną, projektując kostiumy do pierwszej inscenizacji *Kościuszki pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (26 grudnia 1880 r.). Cenionymi doradcami krakowskich aktorów byli Jan Matejko, Franciszek Żmurko, Juliusz Kossak. Za dyrekcji Pawlikowskiego współpracowano ponadto z Wojciechem Kossakiem, Janem Stanisławskim i Wojciechem Gersonem. „Ich udział nie wpływał na istotniejszą zmianę charakteru wystawy, powoływano ich bowiem przede wszystkim jako znawców realiów epoki, historycznych kostiumów, mundurów. Oni sami nie rościli sobie pretensji do kształtowania całości obrazu scenicznego”, cyt. za: idem: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Cz. 1. *Teatr Miejski*, vol. 2. Kraków–Wrocław 1985, s. 194.

poszły czyny i obaj malarze wspólnie skomponowali żywy obraz na zakończenie inauguracyjnego przedstawienia *Złotej czaszki* Juliusza Słowackiego 26 sierpnia 1899 roku.

Paradoksem jest to, że po wielu latach Kotarbińscy przypisali Tetmajerowi rolę pioniera łączącego dziedziny teatru i malarstwa (i znacząco pominęli udział Wyspiańskiego)¹⁴. Wspominając początki nowej dyrekcji jesienią 1899 roku i premierę *Kordiana* Słowackiego, Lucyna Kotarbińska zanotowała: „Pierwszy raz, jak teatr istnieje, zaproszony jest do współpracy artysta-malarz, Włodzimierz Tetmajer”¹⁵. Zdarzyło się „po raz pierwszy w dziejach polskiej sceny” – to już słowa Józefa Kotarbińskiego – że ten artysta-malarz „udzielał wskazówek przy wystawie sztuki, dawał wzory do umundurowania wojska i współrzędnie z nami pracował”¹⁶.

Nie pierwszy raz malarz współdziałał ze sceną krakowską – takie przypadki, jak wspominałam na początku, były normalną praktyką. Kotarbiński jako dyrektor antycypował jednak pewną rewolucyjną sytuację (która, nawiasem mówiąc, dla niego samego była jeszcze niejasna i niechwytna, a w każdym razie niewykorzystana). Nawet jeśli o tym nie myślał, pewne zmiany dokonały się za jego dyrekcji. Dotychczas rolą malarza w teatrze było zapewnić wiarygodny koloryt historyczny zgodny z epoką, w której rozgrywa się akcja, a nie interpretować dramat jako specyficzną formę widzenia świata. Panowała logika imitacji realiów epoki, mniej zaś interesowało dekoratorów wniknięcie w inscenizacyjne wymogi dramatu jako tworów niepowtarzalnej wyobraźni i integralnego stylu (a zatem i wynikającej stąd organizacji przestrzeni, która byłaby czymś więcej niż oprawą, tłem, tzw. wystawą). Jeśli jednak w 1899 roku zaproszono dwóch niepokornych i oryginalnych malarzy do stałej obecności na scenie w toku przygotowań całego sezonu i poszczególnych widowisk, to potencjalnie mogło to przeobrazić dotychczasowe porządki. Zwłaszcza że obaj ci malarze mieli poważne ambicje literackie, wycucie słowa, byli żywotnie zainteresowani kreacją poetycką, czuli się autorami w tej samej mierze, co plastykami. W ten sposób zarysowała się możliwość stałego dialogu i współkreacji nie tylko w dziedzinie dekoracji i kostiumów, ale też przekładu słowa na obraz, rozwiązywania problemów ruchu i obrazu scenicznego

w zetknięciu z grą aktorską, ustawienia i reżyserii grup w scenach zbiorowych, może nawet kształtowania całości inscenizacji, a nie tylko tła i rekwizytu scenicznego.

Uderzające jest już samo zestawienie w duecie obu artystów jako tych, w których lokowano nadzieje na twórcze interwencje sceniczne. Oczywiście w tamtym okresie (1898–1899) tworzyli przyjacielską, dla niektórych wręcz nierozłączną parę, znaną z wystaw, redakcji „Życia” czy kawiarnianych eskapad do białego rana. „Włodzimierz Tetmajer – najbliższy i serdeczny druh Wyspiańskiego” – jak zapamiętał Antoni Waśkowski¹⁷. Jeśli można wskazać jakiś wspólny im pierwiastek (pomimo ośmioletniej różnicy wieku, nieco odmiennych ścieżek kształcenia i zainteresowań)¹⁸, to była nim uporczywie pielęgnowana niezależność w życiu i postawie twórczej oraz bezwzględny postulat połączenia sztuki i życia. Tetmajer od lat uparcie poszukiwał własnego stylu i formy malarskiej zrośniętej z fascynującym go wiejskim kosmosem Bronowic, z którym związał się też przez małżeństwo w 1890 roku¹⁹. Po prawie dekadzie osobowość malarza zaprezentował na łamach „Życia” Artur Górski, wydobywając jeszcze jeden niuans: świadomość ograniczeń, wręcz niewystarczalności sztuki. Tetmajer spacerował z gościem i przekonywał: „W tym wszystkim jest coś – (mówił dalej, czyniąc gest) – coś większego od sztuki. W tym jest życie i tworzenie życia. Jest coś w dzisiejszej chwili, co potężniejsze, podnosi się w duchu z tej ziemi, jakiś początek wielkich przemian, nowego rapsodu. Ta ziemia nas woła, nas czeka. Kto wie, czy cała ta sztuka nie jest tylko formą życia pochylonego do upadku, przerafinowanego, nie jest przekleństwem kultury błędnej. Obawiam się tego. Jest coś wyższego od naszej sztuki, czuję to; coś w duszy, co domaga się głosu, pragnie czynu. Jakaś wielce istotna część mego j a wymyka się spod pędzla, rozgląda za innym życiem i zamiera w próżni. To głos doby dzisiejszej, przelećcy wieków – on tęskni do odrodzenia w życiu, w białym życiu na jawie – nie w sztuce”²⁰.

Retoryka wypowiedzi Tetmajera pozwala na rozmaite odczytania, w tym wizjonerskie odczucie „chwili dziwnie osobliwej”²¹, dla której za ciasne są „galerie, hale muzyczne, teatru i biblioteki”²². Kusząca jest jednak myśl, że jeśli w lipcu 1899

¹⁴ Konflikt wokół odrzucenia tekstu *Akropolis* w połowie 1904 r. doprowadził do zerwania kontaktów między Wyspiańskim i Kotarbińskim. To także wyjaśnia późniejsze, wybiórcze relacjonowanie historii sceny krakowskiej przez oboje Kotarbińskich w książkach wspomnieniowych. W ich narracji Tetmajer stał się przeciwwagą dla Wyspiańskiego.

¹⁵ Kotarbińska Lucyna: *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*. Warszawa 1930, s. 106.

¹⁶ Kotarbiński Józef: *W służbie sztuki i poezji*. Warszawa 1929, s. 24.

¹⁷ Waśkowski Antoni: *Znajomi z tamtych czasów...*, s. 81. Bynajmniej nie najbliższy powód zainteresowania sceną u obu malarzy stanowiły nieustanne niedobory finansowe. W 1899 r. Tetmajer rozpaczliwie szukał dochodów, by utrzymać liczną rodzinę. Tantiemy autorskie z teatru stały się ważnym źródłem zarobku również dla Wyspiańskiego.

¹⁸ Wprawdzie obaj studiowali (w swoim czasie) na Uniwersytecie Jagiellońskim i w Szkole Sztuk Pięknych u tych samych mistrzów

(Stanisław Tarnowski, Władysław Łuszczkiewicz, Jan Matejko), Tetmajer (ur. 1861) przeszedł (w latach 1882–1889) tradycyjną drogę kształcenia prowadzącą przez akademie Wiednia i Monachium, a dopiero na końcu Paryża, zaś Wyspiański (ur. 1869) wybrał przede wszystkim Paryż jako miejsce swojej zagranicznej formacji (1890–1894).

¹⁹ Włodzimierz Tetmajer był świadkiem na utrzymanym w ścisłej tajemnicy ślubie Wyspiańskiego z Teofilą Spytko 11 września 1900 r., co świadczy o wzajemnym zaufaniu przyjaciół. *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Vol. 3. 26 marca 1898 – grudzień 1907. Oprac. Alina Doboszevska. Kraków 1995, s. 89.

²⁰ Górski Artur: *Włodzimierz Tetmajer*. „Życie” 1899, nr 13, s. 244. Znamienne, że w tym samym esej Tetmajer, zapowiadając nowego bohatera sztuki, chłopca, określa go przez porównania teatralno-dramatyczne – do Fortynbrasów, Hamletów, figur Ajschylosa.

²¹ Wyspiański Stanisław: *Dzieła zebrane*. T. 4. *Wesele*. Red. Leon Płoszewski. Kraków 1958, s. 140.

²² *Loc. cit.*

roku mógł gdzieś spełnić swoje marzenie o czynie, to właśnie w teatrze, który również dla Wyspiańskiego stanowił przestrzeń żywego i wszechobejmującego doświadczenia dramatyczności jako esencji istnienia²³. Oba artystom scena (i ozywający na niej dramat romantyczny czy klasyczny) dawała sposobność „wymknienia się spod pędzla” ku spotęgowanym środkom wyrazu w postaci żywego słowa, obecności ludzkiej, sylwetki w ruchu, plastyki zespolonej z muzycznością.

Trzeba przyznać, że młodszy od Tetmajera Wyspiański miał w 1899 roku nieco większe praktyczne doświadczenie w pracy scenicznej i rozeznanie za kulisami. Niektórych aktorów (Leona Stępowskiego) znał od młodzieńczych, amatorskich przygód teatralnych. Zadomowił się w teatrze za dyrekcji Pawlikowskiego, uczestnicząc w próbach sztuki *Z dobrego serca* Lucjana Rydla (pod nieobecność autora w Krakowie w 1897 roku), po powrocie z paryskich podróży objawił się też jako scenograf (przygotował dekoracje do *Epilogu* Rydla w uroczysty wieczór mickiewiczowski 27 czerwca 1898 roku). To, co bezsprzecznie wiązało Wyspiańskiego z Tetmajerem, to nierozdzielność pracy malarskiej i wypowiedzi pisarskiej²⁴. Obaj byli zarazem malarzami i pisarzami, choć jeden zaczął już publikować²⁵, a drugi trzymał swoje teksty w szufladzie, ewentualnie przedstawiał zaufanym słuchaczom²⁶. A droga do ówczesnego teatru prowadziła często właśnie przez twórczość dramatyczną.

Żywy obraz w finale *Złotej czaszki*, nad którym pracowali obaj zaproszeni przez Kotarbińskiego malarze, był wizualną transpozycją epilogu, który Słowacki dołączył do nieukończonego dramatu. Efekt plastyczny przypominał niektóre rozwiązania pejzażowo-architektoniczne znane z malarstwa Tetmajera, szczególnie wykorzystanie symboliki

progu domu²⁷. „W mroku wieczornym, na tle zieleni drzew, widać było ganek z filarkami skromnego domku szlachcica. Przed gankiem stała gromadka uskrzydłonych husarzy, przez sień i okna przeświecały blaski żałobnego oświetlenia, przy drzwiach kirem odziana postać niewieścia symbolizowała »nieszczęście, które pukało do ścian«». Był to ostatni akord niedopowiedzianego dramatu, epilog nieokreślony, zamykający przedstawienie”²⁸.

Idea stałej współpracy nie wyszła jednak, niestety, poza wspomniany początek. Każdy z twórców poszedł swoją odmienną drogą. Wyspiański w latach 1901–1903 przygotował najlepsze swoje spektakle, zyskując autonomiczną pozycję inscenizatora. W sumie do śmierci w 1907 roku czuł na różne sposoby nad premierami dziesięciu sztuk w teatrach miejskich w Krakowie i Lwowie. Tetmajer najintensywniej pomagał Kotarbińskim na początku ich dyrekcji w latach 1899–1901, potem już rzadziej angażował się lub był zapraszany, nie wystawiano jego utworów (z wyjątkiem *Piasta*, o czym będzie jeszcze mowa). Wyspiański wyznaczył ścieżki teatralnych przemian w Polsce na długie lata, Tetmajer prawie nie istnieje w zbiorowej świadomości jako artysta pracujący w teatrze.

Teatralne prace Tetmajera

Dzięki dobrze udokumentowanej historii Teatru Miejskiego w Krakowie i częściowo we Lwowie²⁹ można zrekonstruować współpracę Włodzimierza Tetmajera ze sceną w rozmaitych jej formach (począwszy od plakatu, a skończywszy na projektach dekoracji i kostiumów, a wreszcie i wystawieniach dramatów).

²³ Zob. Fazan Katarzyna: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*. Kraków 2009. Narodziny dramatu z ducha korespondencji, s. 43–51.

²⁴ U Wyspiańskiego objawiało się to naprzemiennie opracowywanymi kompozycjami malarskimi i plastycznymi (np. witraż *Śluby Jana Kazimierza* projektowany na konkurs dla katedry lwowskiej i scena dramatyczna *Królowa Korony Polskiej*, obie prace przygotowane w Paryżu; rapsody i witraże wawelskie, dramaty wawelskie i pejzaże wiślane itd.). U Tetmajera nawarstwiający się nad twórczością malarską obserwacje etnograficznymi, ale też twórczością liryczną, epicką, dramatyczną i historyczno-popularyzatorską.

²⁵ Do 1899 r. Wyspiański zdołał opublikować *Legendę*, *Warszawiankę*, *Protesilasa i Laodamię*, *Meleagra*, *Klątwę*, *Lelewela*.

²⁶ Teksty literackie Tetmajera zaczęły się pojawiać w druku dopiero około 1902–1903 (tom *Noce letnie* z 1902 r., fragmenty dramatu *Piast* na łamach czasopism „Głos Narodu” 1901, nr 294, „Krytyka” 1902, t. 1, z. 1, „Giewont” 1902, nr 5–9). Wiadomo jednak, że opowiadanie *Noc majowa*, tajemniczo spokrewnione z fabułą *Wesela* Wyspiańskiego, powstało już w maju 1899 r. Tetmajer jest autorem kilku, pozostających głównie w rękopisach, dramatów: *Kazimierz Wielki*, *Ofiara*, *Piast* (drukowana we fragmentach), *Stara legenda*, *Szopka polityczna* *Ridendo castigat mores*, *W noc wigilijną* (wydana w 1992 r.), zob. *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*. Red. Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej, współpr. Barbara Maresz, Alicja Przybyłewska. T. 2, M–Ż.

Warszawa 2014, s. 933. Zob. też Pośpiechowa Leokadia: *Twórczość literacka Włodzimierza Tetmajera*. Wrocław 1974.

²⁷ Próg (wejście do dworu, chaty, granica między podwórzem a domem), jeden z częstych motywów malarstwa Tetmajera, jest też czymś fundamentalnym dla teatru, sięga u swoich początków układu sceny antycznej. Budynek *skene* w amfiteatrze greckim wyobrażał fasadę pałacu i bramy miasta. Poza wyznaczeniem granicy między wnętrzem i zewnątrzem taka przestrzeń niesła też różnorakie symboliczne znaczenia: przejścia między życiem i śmiercią, tym, co widzialne i niewidzialne, przeszłe i teraźniejsze. Tajemnicy progu, którą wyznacza fragmentaryczna kompozycja obrazów Tetmajera, w teatrze można szukać w owym czasie (końca XIX w.) w niejednoznacznym, otwartym zakończeniu dramatów.

²⁸ Kotarbiński Józef: *W służbie...*, s. 18.

²⁹ Poza cytowanymi już tomami monografii Jana Michalika oraz książką: Pajęczkowski Franciszek: *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*. Kraków 1961, dysponujemy zestawieniami repertuarowymi: Zacińska Maria: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*. Warszawa 1977; Solarska-Zachuta Anna: *Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*. Warszawa 1979; Gembala Halina, Solańska-Szczepanik Krystyna: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie (16 X 1909 r. przemianowanego na Teatr im. J. Słowackiego) 1905–1913*. Warszawa 1990; Michalik Jan: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1913–1918*. Kraków 2018.

27 lutego 1895: *Hanusia* Gerhardta Hauptmanna (plakat)

26 sierpnia 1899: *Złota czaszka* Juliusza Słowackiego (dekoracja sceny w piekarni, żywy obraz na końcu)

25 listopada 1899: *Kordian* Juliusza Słowackiego (kostiumy, udział w próbach)

24 marca 1900: *Sen srebrny Salomei* Juliusza Słowackiego (kostiumy)

1 lutego 1901: *Zawisza Czarny* Kazimierza Przerwy-Tetmajera (kostiumy i dekoracje)

16 października 1901 (Lwów): *Popiel i Piast* Mieczysława Romanowskiego (kostiumy)

6–8 marca 1903: *Piast* Włodzimierza Tetmajera (fragment), teatr szkolny Zapolskiej (tekst i kostiumy)

27 grudnia 1904: *Betlejem polskie* Lucjana Rydla (kostiumy i dekoracje: szopka)

1 lutego 1907: *Rycerze Północy* Henrika Ibsena (kostiumy i dekoracje)

14 października 1911 (wzn.): *Kościusko pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (dekoracje)

19 października 1913: przed pokazem *Księcia Józefa* Michaliny Mossoczowej przemowa pośła Koła Polskiego Włodzimierza Tetmajera

22 stycznia 1916: *Piast* Włodzimierza Tetmajera, fragment w Teatrze im. J. Słowackiego (autor)

Już pobieżny przegląd tej listy nasuwa wniosek, że niewątpliwie bliski temu malarzowi teren działania stanowiło opracowanie koncepcji kostiumów. Asystował w ten sposób w przygotowaniach do *Kordiana* i *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, a także *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla. Tetmajer nie występuje wprawdzie wśród malarzy wymienionych na afiszu *Kordiana* 25 listopada 1899 roku³⁰, jednak we wspomnieniach dyrektora (a także jego żony) znajdziemy wzmiankę, że został zaproszony na sesję reżyserską między Solskim, Spitzialem i Kotarbińskim. „Od razu daje różne doskonałe wskazówki. Czuwa nad kostiumami, mundurami”³¹. Mundury, stroje szlacheckie i ludowe były to w teatralnym rozumieniu ubiory nietypowe³², które pomagali skompletować na scenie malarze, opierając się na wzorcach ikonograficznych z epoki. Tetmajer nie tylko radził, ale – chodził za strojami, czuwał, był obecny na próbach, w czasie których układano ruch sceniczny, grupowano postaci (ryc. 5–8).

Lucyna Kotarbińska zapamiętała, że przed premierą *Snu srebrnego Salomei* odbywano prawdziwe pielgrzymki do ar-



Ryc. 5. Józef Kotarbiński jako Car Mikołaj w *Kordianie*, 1899; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs476/VI

chiwów i kolekcji prywatnych. „P. Emanuel Świeżykowski dał mi »La Croix« z artykułem o modach współczesnych. Dał także fotografię z pomnika Mniszchówny z Dukli, bardzo charakterystyczną. Bardzo dużo pomógł w wyszukiwaniu współczesnych portretów. P. Jerzy hr. Mycielski pisze z Wiednia, żeby nie zaniedbywać źródeł nagromadzonych w muzeum Czartoryskich. Idziemy tam we czworo, pp. Świeżykowski, Wł. Tetmajer, Józef i ja. Wszyscy notują szczegóły, aby je dać następnie krawcom”³³.

Rolę Tetmajera w tych wędrówkach określa ostatnie zdanie: notował szczegóły dla krawców, przygotowywał projekty. Gdy patrzy się na zachowane fotografie aktorskie, widać, że stroje służą aktorom, nie krępują ich, nie obciążają jak sztuczne protezy odzieżowe albo draperie z dawnej epoki, lecz naturalnie przylegają do postaci, pozwalają na ruch, zindywidualizo-

³⁰ Afisz reklamował „Nowe dekoracje w obr. II, pędzla p. S. Jasińskiego. W Obrazach III, IV, VII pędzla J. Spitzia oraz Koryłasa [Osypa Kuryłasa] i Przybyłowskiego”. Przedruk afisza w: Kotarbiński Józef: *W służbie...*, s. 27.

³¹ Kotarbińska Lucyna: *Wokoło teatru...*, s. 106.

³² W XIX-wiecznym teatrze istniał podział na kostiumy i ubiory. Te pierwsze były związane z modą innych epok, określeniem zawodowym (jak liberie, mundury) lub rodowodem fantastycz-

nym i egzotycznym postaci. Zapewniał je na ogół teatr. Ubiory natomiast to współczesne stroje damskie i męskie, identyczne z prywatnymi ubiorami aktorów i często na takiej zasadzie przez samych artystów „pożyczone” z osobistej garderoby. Zob. Jarząbek-Wasył Dorota: *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*. Kraków 2016. Kostium „od podszewki”, s. 479–521.

³³ Kotarbińska Lucyna: *Wokoło teatru...*, s. 128.



Ryc. 6. Michał Tarasiewicz jako Kordian, 1899, fot. Józef Sebald; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs330/VI



Ryc. 7. Józef Kotarbiński jako Regimenterarz w *Śnie srebrnym Salomei*, 1900; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs66/VI



Ryc. 8. Andrzej Mielewski jako Semenka w *Śnie srebrnym Salomei*, 1900, pocztówka; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs510/VI-29



Ryc. 9. Nagrobek Amalii Mniszchówny w kościele Marii Magdaleny w Dukli, 1772, projekt Jan Obrocki, fot. Maciej Szczepańczyk, 2009; Wikipedia (Creative Commons, uznanie autorstwa 3.0)

wany, niepowtarzalny, pełen wdzięku gest, na symbiozę aktora z jego drugą skórą. To kostium, w którym można się poruszać i który nabiera znaczenia właśnie w ruchu. Choć jego kształt został gorliwie skopiowany ze źródeł, strój nie przestaje być tu materią na służbie sztuki aktorskiej i jej ekspresji³⁴ (ryc. 9–11).

³⁴ Oczywiście wiele pomagała tu sztuka krawiecka i oko Ludwika Rozwadowicza. Na temat tego krakowskiego rzemieślnika zob. Jarząbek-Wasył Dorota: *Zapiski Szatnego z placu Św. Ducha. W: Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchciównie*. Red. Joanna Stacewicz-Podlipska, Ewa Partyga. Warszawa 2019, s. 67–82.

³⁵ Zob. Czapska-Michalik Magdalena: *Włodzimierz Tetmajer (1862–1923)*. Warszawa 2007, s. 62.

Nie bez znaczenia w tym przypadku wydają się właściwości malarskiego języka Tetmajera, jego wrażliwość na cieleśne, ulotne manifestacje znaczeń, zmienna dla tego artysty umiejętność podpatrzenia fizjonomii i gestu uchwyconego w momencie intensywnego współlistnienia człowieka z człowiekiem oraz człowieka z przyrodą. Można by to nazwać immanentną teatralnością jego obrazów. Ich ramy często rozrywa dynamika chwili ludzkiego spotkania: czy to intymnej rozmowy, czy spotkania na drodze lub w progu, milczącej gry spojrzeń, czy wreszcie orgiastycznej sceny tańca lub tłumnego pochodu. O stylu malarskim Tetmajera fachowcy piszą, że był kompozycyjnie świadomie rozplanowany jako urwane i ciasne kadry, fragmenty, wrywyki, wycinki obrazu i chwili; fragmenty życia, ujęte syntetycznie, skrótowo, z zaburzoną perspektywą (w ruchu, zgiełku)³⁵. Jego obrazy cechuje zarazem wyjątkowa kolorystyka i światło: ostre kontrasty, lokalne nasycone kolory. Ten kolorystycznie i formalnie osobny styl, oryginalny i wymykający się realizmowi monachijskiemu, nie tylko przypomina żywą scenę, teatralną energię działania, ale wręcz mógł inspirować teatr i aktorów. Ostatecznie bowiem to z obrazów Tetmajera krakowscy wykonawcy mogli się uczyć, że sukces nie tkwił w tym, jak ktoś jest ukostiumowany ani też jak dalece werystycznie i historycznie ukształtowana jest sylwetka. Ważniejsze było, że w dobrze zaprojektowanym stroju człowiek porusza się wyraziście, uruchamiając subtelne i drobne konfiguracje gestów i znaczeń.

Tetmajer zdradzał wycucie fantastyczności stroju, tych jego możliwości, które sytuują postać dramatyczną po stronie nierealnej, baśniowej, mitycznej albo humorystycznej, syntetycznej, stylizowanej. Należy żałować, że nie zachowały się projekty ani opisy kostiumów do *Zawiszy Czarnego* Kazimierza Przerwy-Tetmajera; w przedstawieniu aktorzy mieli pozostać w synchronii z pejzażem Tatr w różnych warunkach



Ryc. 10 i 11. Natalia Siennicka jako Księżniczka w *Śnie srebrnym Salomei*, 1901, fot. Józef Sebald, pocztówka; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs474/VI i MHK-Fs1828/VI



Ryc. 12. Lucjan Rydel, *Betlejem polskie*, ilustracje Włodzimierz Tetmajer, 1906, s. nlb.; w zbiorach BN, sygn. III 271.539 Cim



Ryc. 13. Józef Węgrzyn jako Jędrzej Mędrak w *Betlejem polskim*, fot. Józef Sebald; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs3634/VI



Ryc. 14. Dekoracje, kostiumy i malowane tylne rzędy wojska w *Kordianie*, Kraków, 1900, pocztówka; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs2283/VI

oświetlenia (słonecznego, księżycowego), a część grała byty nieludzkie, symboliczne siły i żywioły, jak Wład, Głusza, Szum, Duch Powodzi. W *Betlejem polskim* Lucjana Rydla – jeśli szukać śladów inscenizacji w ilustracji książkowej – kostiumy były z lekka przerysowane, fantazyjne, barwne, a zarazem wystylizowane (jak twarz, uśmiech, włosy i kapelusik Jędrka Mędrka); zestawione obok siebie stroje różnych stanów i epok mogły budzić wrażenie groteski, niezwykłości, jakie w tym samym czasie oferowała na Zachodzie feeria lub burleska (ryc. 12, 13).

Co warto podkreślić w podsumowaniu wspólnych przedsięwzięć Kotarbińskiego i Tetmajera to fakt, że ten ostatni nie pojawiał się w teatrze jako okazjonalny gość z plikiem szkiców wyłącznie na początku pracy nad spektaklem, lecz uczestniczył w różnych stadiach powstawania widowiska albo, jak wyraził się Józef Kotarbiński, „współprzebieganie z nami pracował”³⁶. Interweniował także w trakcie prób, kiedy aktorzy układali na scenie ruch sceniczny, grupy, pozy,

wchodzili w interakcje z przestrzenią, gdy poszukiwano odpowiedniego nastroju scalającego grę. Podczas przygotowań do *Złotej czaszki* według Lucyny Kotarbińskiej Tetmajer podsunął dyrekcji rysunkową propozycję rozwiązania sceny w piekarni (czy też kuchni szlacheckiej).

W gorączce pracy, deficycie czasowym, a częściej jeszcze w ciągłym niedostatku pieniędzy na nowe obiekty nieustannie uciekano się do pomysłów, technicznych i bynajmniej niepoetyckich podstępów. I właśnie w tym można upatrywać talent Tetmajera: miał umiejętność szybkiego reagowania na praktyczne potrzeby teatru, spryt, zmysł technicznej improwizacji materiałem, pomysłowość w poskramianiu martwoty płaskiego płótna. W *Kordianie* domalował w tle kilka szeregów wojska musztrowanego na placu Saskim, a potem w czasie próby generalnej dopiłował je, gdy okazały się za wysokie w stosunku do kamienic³⁷ (ryc. 14). Ten zmysł robienia teatru tu i teraz, z tego, co się ma pod ręką, łączył go z Wyspiańskim i Karolem Fryczem.

³⁶ Kotarbiński Józef: *W służbie...*, s. 24.

³⁷ „Największe trudności przedstawiała rewia na Saskim Placu. Tylną zasłonę skopiował Spitziar według obrazu Jana Rozena. Ponieważ głąb sceny zajmowała nieruchoma piechota, Włodzimierz Tetmajer wpadł na pomysł namalowania kilku fermów, przedstawiających szarego polskiego żołnierza w białych okazałych spodniach i mundurach z żółtymi rabatami, co w zestawieniu z paroma rzędami statystów na pierwszym planie wywarło doskonałe wrażenie. (...) Jak zwykle, podczas próby generalnej wypadły

niespodzianki. Trzeba było zmieniać niektóre szczegóły w kostiumach, musieliśmy na poczekaniu piłować i skraćć zbyt wysokie fermy z żołnierzami, stojącymi poza owymi dwoma szeregami umundurowanych statystów. (...) Gdy na Placu Saskim kurtyna odsłoniła szeregi wojska polskiego, siedzący w pierwszym rzędzie Stanisław Tarnowski zakrył dłonią twarz w głębokim wzruszeniu. Przy końcu tego obrazu w obecności Cara zabrzmiał mazurek Dąbrowskiego – cała sala wybuchnęła frenetycznym oklaskiem”, cyt. za: *ibidem*, s. 25–26.



Ryc. 15. *Kościusko pod Racławicami* w teatrze krakowskim, 1911, fot. Wacław Szymborski; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs1617/VI

Z kolei sceny poetycko-fantasmagoryczne w *Kordianie* były rozwiązane – być może za sugestią Tetmajera, a może z oszczędności na kosztach malowanych dekoracji – nie tyle iluzjonizmem malarskim, ile światłem. „W scenie nocnej »Na zamku« (...). Wyodrębnione antropomorficzne postacie Strachu i Imaginacji majaczyły w szarawych draperiach. W chwili gdy każda z nich mówiła, aktorzy oświetlali odpowiednio ucharakteryzowane oblicza za pomocą światła lampek elektrycznych umieszczonych w blaszanych obłonkach przy kostiumie”³⁸. Światłem zaznaczono także szczyt Mont Blanc i postać bohatera w płaszczu na tle bieli i lazuru.

Pomysłu Tetmajera była również „transparentowa szopka” w *Betlejem polskim*, czyli, jak można się domyślać, usytuowanie naturalnej wielkości grupy Świętej Rodziny w głębi za podświetloną gazą. Nie wszystkim jednak podobało się, że dzieciątko jest drewnianą lalką, a Maria i Józef – aktorami, i to mówiącymi. Ludwik Szczepański w „Nowinach” (1906, nr 12) żałował, że w inscenizacji plastycznej nie uczestniczył ktoś taki, jak Wyspiański...

Drugi, poza kostiumami, gatunek plastycznych prac Tetmajera dla teatru stanowiły malowane pejzaże, tła. Na pierwszy rzut oka były to typowe przykłady scenicznych prospektów w realistycznym stylu, starannie odwzorowujące miejsca albo utrwalone w pamięci zbiorowej ich ikonograficzne przetworzenia. W *Kościuszcze pod Racławicami* mógł Tetmajer przenieść na scenę osobiste fascynacje krajobrazem Bronowic i wsi podkrakowskich (ryc. 15).

Pod wieloma względami kwintesencją sprawnego i zarazem twórczego postępowania Tetmajera z tworzywem plastycznym stał się spektakl *Ryccerze Północy* Henrika Ibsena (premiera 1 lutego 1907 roku). Dużo i w pochwalnym tonie pisano o dekoracji, w której nie ma natłoku szczegółów, zdobień czy etnograficznych smaczków, lecz zręby baśniowego i tajemniczego świata: zimy, nocy, puszczy i morza, mitycznych, plemiennych początków północnej cywilizacji. Na fotografiach uderza szczególnie nastrojowość i monumentalność obrazu, w którym poruszały się sylwetki skandynawskich bohaterów odzianych w skóry, futra, mocarne pancerze (ryc. 16). Zauważono, że obraz przedstawiający dwór Gunnara to tak naprawdę dawny dwór króla Bolesława Śmiałego, wymalowany jeszcze przez Wyspiańskiego do inscenizacji z 1903 roku (ryc. 17). Charakterystyczne, że Tetmajer zdołał odmienić tę dekorację, zamykając ją w głębi, umieszczając na środku światło ogniska, a z przodu oddzielając od widzów wysokim progiem. W ten sposób dobrze znana dekoracja, wcześniej skonstruowana tak, by przybliżać się do widowni, ukazywała się w zupełnie innych walorach i warunkach oświetlenia. Tetmajer przygotował też projekty kostiumów. Jeden z recenzentów („Czas” 1907, nr 28) zauważył, że w ubiorach północnych wikingów i islandzkich wojowników zaznaczał się „charakter nieco rodzimy, nieco piastowski”.

³⁸ *Ibidem*, s. 25.



Ryc. 16. Stanisława Wysocka (Jordis) i Andrzej Mielewski (Sygurd) na tle dekoracji w *Rycerzach Północy*, 1907; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs2524/VI



Ryc. 17. Dekoracja wnętrza w *Rycerzach Północy*, przerobiona ze świetlicy *Bolesława Śmiałego* w inscenizacji Wyspiańskiego, 1907; w zbiorach MK, nr inw. MHK-Fs2526/VI

I tu przechodzimy do najciekawszego wątku twórczości Tetmajera. Piastowy mit fascynował go od wielu lat (co najmniej od 1898 roku), rozwijał go wszystkimi dostępnymi mu środkami artystycznymi, także jako dramatopisarz³⁹. Na

plótnach Tetmajera Piast prezentował się z dostojeństwem i zarazem prostotą, odziany w ludową sukmanę z okolic Krakowa, a strój chłopski i postać chłopca uległy najwyższej nobilitacji, większej nawet niż ta, którą zapewnił jej mit raclawicki i uszlachcenie Bartosza Głowackiego. Królewskość chłopca, godność jego stroju, języka oraz obrzędowych form życia stanowiły *idée fixe* Tetmajera. W marcu 1903 roku fragment jego dramatu *Piast*, konsultowany plastycznie z autorem, wystawiła w swoim teatrze szkolnym (na tzw. scenie niezależnej w Krakowie) Gabriela Zapolska. Interesujące, że w tym samym roku w maju Stanisław Wyspiański obmyślał sceniczną koncepcję *Bolesława Śmiałego*, opierając się na swobodnie kombinowanych i przetworzonych motywach stroju i zdobnictwa krakowskiego, podhalańskiego i huculskiego. W tym wypadku kierunek przenoszenia znaczeń był odwrotny: to historyczny król wyglądał jak strojny rycerz-chłop, prezentował się w ornamentach i krojach ludowej proveniencji, oznaczających archaiczne, stylizowane początki rodzimej formy ubioru. Wyspiański napisał też z dumą: „Talent sprawił, że na ten pomysł wpadł genialny, by Piastowiczów w kierezję ustroić, zharmonizować strój fenomenalny, z którym się muszą uczeni oswoić”⁴⁰.

³⁹ Zob. Marek Marta: O wystawie i twórczości. W: Marek Marta, Hapanowicz Piotr: *Włodzimierz Tetmajer. Siła barwy i temperamentu*. Kraków 2023, s. 38–44. Katalog wystawy w Muzeum Krakowa, Pałac Krzysztofory, 30 czerwca – 12 listopada 2023 r.

⁴⁰ Wyspiański Stanisław: *Dzieła zebrane*. T. 11. *Rapsody, hymn, wiersze*. Red. Leon Płoszewski. Kraków 1962. Noty do *Bolesława Śmiałego*, s. 146.



Ryc. 18. Włodzimierz Tetmajer, szkic (1895) podarowany Kotarbińskim przed premierą *Złotej czaszki* (1899); w zbiorach MNW, nr inw. Rys. Pol. 4219 MNW

Trzeba jednak powiedzieć, że przy całej różnicy obu pomysłów i ich przetworzenia oraz różnicy zainteresowań, to jednak Włodzimierz Tetmajer był pierwszy, i to on na dwa miesiące przed premierą Wyspiańskiego połączył w teatrze Piastowiczów z kierezjami. Przykład ten zresztą, podobnie jak i zarzuty o piastowskie motywy w *Rycerzach Północy*, mogą stanowić odpowiedź na pytanie, co tak naprawdę interesowało Tetmajera w teatrze i dlaczego nie zajął w nim ważniejszej pozycji. Krag tematów ilustrowanych przez niego na scenie zamyka się właściwie między motywem Piasta (i ludowych pradziejów) a motywem Polaka (chłopa lub szlachcica) w mundurze i w czynie zbrojnym.

Artysta eksplorował te same tematy i rozwiązywał te same ważne dla niego zagadki zarówno w malarstwie sztalugowym, jak i dekoracjach dla sceny: są to uporczywe powroty do historii przeniesionej w teraźniejszość i rytuał, sceny rodzajowe rozrastające się w fantazję i niezwykłość, wizje chłopca stającego się Piastem, dworku wiejskiego stanowiącego próg niby zwyczajnych, a tak naprawdę mitycznych lub tragicznych zdarzeń. Nie był Tetmajer tylko współpracownikiem teatru, lecz „posługiwał się” teatrem w podejmowaniu tych samych wątków, które stawiał sobie w malarstwie, teatr był mu potrzebny równie istotnie, jak on mógł się przydać teatrowi. Odnalazł w teatrze, być może, sposób, by zdomowić się, zanurzyć w świecie, który kształtował na płótnie. Znamienny przykład stanowi wspomniana na początku akwarela związana z genezą przedstawienia *Złota czaszka*. Z pamiątnika dyrektowej wynika,

że artysta przygotował także jedną z dekoracji: „pełną charakteru” scenę piekarni. „Przynosi piękną akwarelę: Tak wyobrażam sobie cichą piekarnię, mówi i podpisuje: Rzewna kolęda w przyćmionej piekarni płakała w rymy ubrana najlichsze”⁴¹. Akwarela trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie jeszcze za życia malarza. Dotrwała do naszych czasów (ryc. 18). Zawarte w niej sugestie przestrzenne (scenograficzne) ograniczają się do ciemnego i ascetycznego zaułka wiejskiej izby z okienkiem po jednej, a piecem po drugiej stronie. Najważniejsza jest nie zabudowa piekarni w XVII-wiecznym dworze, a postaci – zasłuchane, skupione. Figury te wcale nie wywodzą się ze *Złotej czaszki*, bo znajdziemy je i w innych obrazach Tetmajera z cyklu ukazującego dom i rodzinę Jacentego Mikołajczyka. Malarz po prostu wykorzystał sytuację i scenę podpatrzoną w wiejskiej chacie i skojarzył ją z utworem Słowackiego, a w samym rysunku ważniejsi okazali się ludzie, ich emocje, nastrój, tajemnica, ukryta dramaturgia, nie zaś wygląd, kostiumy, realia, a nawet efekty malarskie.

Historia tego szkicu poniekąd wyraża naturę kontaktów Tetmajera z teatrem – doprowadziły go tam pewne motywy i poszukiwania tematyczne, a także zaproszenie ze strony kierowników sceny, ale teatr nie był dla niego wszystkim. Zupełnie inaczej niż w przypadku Wyspiańskiego, który pod koniec życia zapragnął zostać „wszystkim” w teatrze,

⁴¹ Kotarbińska Lucyna: *Wokoło teatru...*, s. 138.

czyli dyrektorem. Autor *Wyzwolenia* przyznawał otwarcie, że nie potrafi pisać inaczej, jak tylko myśląc o scenie, na której jego utwory zyskiwały oczekiwany dynamizm i coś, co za Arystotelesem można nazwać *entelechią*: optymalnym punktem rozwoju. Tymczasem Tetmajer poszukiwał owego spełnienia nie w sferze *mimesis*, lecz w działalności publicznej, której ostatecznie się poświęcił, zamieniając sztukę w czyn jako poseł w parlamencie wiedeńskim, działacz PSL Piast, pracownik instytucji niepodległościowych w trakcie I wojny światowej, członek Polskiego Komitetu Narodowego w czasie konferencji paryskiej w 1918 roku, niestrudzony orędownik wolnej Polski. To w pracy obywatelskiej zrealizował w końcu myśl, która przyświecała jego malarstwu i zarazem zacierała granice między sztuką i życiem, marzeniem i działaniem: „Potrzebowałem przy tym koniecznie być takim samym, jak ci, których maluję”⁴².

Bibliografia

- Czapska-Michalik Magdalena: *Włodzimierz Tetmajer (1862–1923)*. Warszawa 2007
- Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*. Red. Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej, współpr. Barbara Maresz, Alicja Przybyszewska. T. 2, M–Ż. Warszawa 2014
- Dużyk Józef: *Sława, panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze*. Wyd. 2 poszerz. Kraków 1998
- Eliasz-Radzikowski Walery: *Ubiory ludu w dawnej Polsce*. Kraków 1862
- Eliasz-Radzikowski Walery: *Ubiory w Polsce i u sąsiadów*. T. 1–4. Kraków 1879–1899
- Encyklopedia teatru polskiego*: Józef Kotarbiński. Hasło oprac. Mariola Szydłowska [online]. [dostęp 16 września 2024]. Dostępny w internecie: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/26730/jozef-kotarbinski>
- Fazan Katarzyna: *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*. Kraków 2009
- Gembala Halina, Solańska-Szczepanik Krystyna: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie (16 X 1909 r. przemianowanego na Teatr im. J. Słowackiego) 1905–1913*. Warszawa 1990
- Gerson Wojciech: *Ubiory ludu polskiego*. Warszawa 1855
- Górski Artur: *Włodzimierz Tetmajer*. „Życie” 1899, nr 13, s. 244–245
- Hoesick Ferdinand: *Jak w bajce wschodniej. Scherzo z wspomnień paryskich*. „Świat” 1890, nr 5, s. 106–114
- Jarząbek-Wasył Dorota: *Zapiski Szatnego z placu Św. Ducho*. W: *Światła na wszystkie strony: prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtownie*. Red. Joanna Stacewicz-Podlipska, Ewa Partyga. Warszawa 2019, s. 67–82
- Jarząbek-Wasył Dorota: *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*. Kraków 2016
- Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 26 marca 1898 – grudzień 1907*. Oprac. Alina Doboszevska. Kraków 1995
- Kotarbińska Lucyna: *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*. Warszawa 1930
- Kotarbiński Józef: *W służbie sztuki i poezji*. Warszawa 1929
- Listy Lucyny i Józefa Kotarbińskich*. Wybór i oprac. Zofia Jasińska. Warszawa 1978
- Marek Marta: *O wystawie i twórczości*. W: Marek Marta, Hapanowicz Piotr: *Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu*. Kraków 2023
- Matejko Jan: *Ubiory w Polsce 1200–1795*. Kraków 1860
- Michalik Jan: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Cz. 1. *Teatr Miejski*, vol. 2. Kraków–Wrocław 1985
- Michalik Jan: *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Instytucja artystyczna*. Kraków 2005
- Michalik Jan: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1913–1918*. Kraków 2018
- Pająckowski Franciszek: *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*. Kraków 1961
- Pośpiechowa Leokadia: *Twórczość literacka Włodzimierza Tetmajera*. Wrocław 1974
- Solarska-Zachuta Anna: *Repertuar teatru krakowskiego 1899–1905*. Warszawa 1979
- Tetmajer Włodzimierz: *Ubiory ludu polskiego*. Z. 1. *Krakowskie*. Kraków 1904; Z. 2. *Krakowskie*, cz. 2. Kraków 1909
- Waśkowski Antoni: *Znajomi z tamtych czasów. Literaci, malarze, aktorzy 1892–1939*. Kraków 1956
- Wyspiański Stanisław: *Dzieła zebrane*. T. 4. *Wesele*. Red. Leon Płoszewski. Kraków 1958; T. 11. *Rapsody, hymn, wiersze*. Red. Leon Płoszewski. Kraków 1962
- Zacińska Maria: *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*. Warszawa 1977

⁴² Cyt. za: Dużyk Józef: *Sława, panie Włodzimierzu...*, s. 71.