

**POLSKA
DRA-
MATY-
CZNA**

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU

 **INTER—
PRETACJE**

68



POLSKA DRA- MATY- CZNA

redakcja:
Małgorzata Sugiera

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU



KRAKÓW 2014

68

Copyright © by individual authors
Kraków 2014

Niniejsza monografia zbiorowa powstała w efekcie badań prowadzonych w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki "Polska dramatyczna. Ustanawianie i negocjowanie wspólnoty w dramacie polskim po 1765 roku" (N N103 4077940) oraz ze środków tego projektu została wydana

REDAKCJA NAUKOWA: Mateusz Borowski
OPRACOWANIE REDAKCYJNE I KOREKTA: Roman Włodek
SKŁAD, ŁAMANIE I PROJEKT OKŁADKI: Kuba Rudziński
INDEKS: Zbigniew Rzepka

WYDAWCA:
Księgarnia Akademicka
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks 012 431-27-43, 012 663-11-67
akademicka@akademicka.pl
www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-444-3
<https://doi.org/10.12797/9788376384443>

REDAKCJA:

MATEUSZ BOROWSKI

MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

SPIS TĚŠCI

>

9	<i>Łucja Iwanczewska, Dariusz Kosiński</i> POLSKOŚĆ IN EFFIGE
21	<i>Mateusz Borowski</i> DRAMAT XVIII I XIX WIEKU A PERFORMATYCZNE MODELE ZAANGAŻOWANIA
59	<i>Małgorzata Sugiera</i> U ŹRÓDEŁ AUTORYTETU DRAMATU
99	<i>Wojciech Baluch</i> RODZINA TO UTOPIA
143	<i>Lena Magnone</i> PROSTYTUTKA – NIEZBĘDNY CZŁONEK (POZYTYWISTYCZNEJ) RODZINY?
177	<i>Ewa Bal</i> FRANCUSKOŚĆ ZAMIAST POLSKOŚCI?
215	<i>Michał Kuziak</i> POLAK FRANCUZEM...
239	<i>Łucja Iwanczewska</i> BOHATER STARY JAK POLSKA
271	<i>Anna Pekaniec</i> OBECNE, NIEWIDOCZNE? STARSZE KOBIETY W AUTOBIOGRAFIACH
295	<i>Wanda Świątkowska</i> ARKADIA POD WULKANEM
337	<i>Agnieszka Marszałek</i> POLSKIE ARKADIE – REFLEKSY MITU
363	<i>Dariusz Kosiński</i> NATRĘCI, CZYLI KIEDY PRZYJDĄ PODPALIĆ DOM
397	NOTKI O AUTORACH
405	INDEKS

MATEUSZ BOROWSKI



DRAMAT XVIII I XIX WIEKU
A PERFORMATYCZNE MODELE ZAANGAŻOWANIA
WSPÓŁCZESNE OBLICZA KLASYKI

Inscenizacja dydaktycznej komedii *Pijacy* (1767) Franciszka Bohomolca w 2009 roku na deskach Starego Teatru w Krakowie to dobry punkt wyjścia do refleksji nad statusem klasycznych tekstów jako podstawy do dyskusji nad aktualnymi problemami społeczno-obyczajowymi. Pozwala też podjąć trudną kwestię związków współczesności z tradycją. Premiera spektaklu w reżyserii Barbary Wysockiej odbyła się w ramach sezonu „re_wizje. sarmatyzm”, którego celem było ożywienie dzieł polskich klasyków XVIII i XIX wieku dla dzisiejszych widzów i podjęcie dyskusji z chlubnymi tradycjami teatru narodowego. W zamierzeniu projekt ten miał jednak spełniać nie tylko funkcję edukacyjną, przybliżając dramatyczną, literacką i publicystyczną tradycję, która popadła w zapomnienie. Chodziło przede wszystkim o to, żeby teksty dawne w nowych inscenizacjach posłużyły jako użyteczny materiał dla inscenizacji podejmujących współczesne problemy polityczne, społeczne i obyczajowe; takich inscenizacji, które jednocześnie nawiązują do przeszłości, by za jej pośrednictwem zyskać siłę politycznego oddziaływania na widzów. Świadczył o tym tyleż dobór repertuaru, co reakcje krytyków. Nie mieli oni wątpliwości, że spektakl Wysockiej to bodaj najlepsze przedstawienie z całego cyklu, w którym znalazła się *Trylogia* w reżyserii Jana Klaty, *Starosta kaniowski* w inscenizacji Marii Spiss, opatrzone tytułem *Rzeczpospolita babińska* czytanie facecjonistyki staropolskiej wybranej przez Stanisława Radwana oraz wykład performatywny *Kupiec* przygotowany przez Michała Zadareę na podstawie tekstu Mikołaja Reja. Chwalący Wysocką krytycy tłumaczyli jej sukces przede wszystkim umiejętnym wykorzystaniem teatralnych

środków, które pomogły – w gruncie rzeczy – zneutralizować negatywne oddziaływanie mało atrakcyjnego scenicznie tekstu. Reżyserka „potraktowała *Pijaków* – płaską, naiwną, niezręcznie napisaną umoralniającą komedię oświeceniową – tak, jakby był to niezwykle ważny, kanoniczny tekst, mieszczący w sobie najistotniejsze kody naszej kultury”¹. Udało jej się to, jak przekonują krytycy, przede wszystkim dlatego, że wydała tekstowi Bohomolca bezpardonową walkę², przenicowując go, polemizując z nim, przykrawając go tu i ówdzie oraz opatrując takim scenicznym komentarzem, który tekst z połowy XVIII wieku zdołał faktycznie przybliżyć dzisiejszej publiczności³.

Rzeczywiście Wysocka zrezygnowała z dydaktyzmu Bohomolca, zaś akcję jego sztuki potraktowała zaledwie jako pretekst do metateatralnej gry z widzami. Nie próbowała przecież w żaden sposób przenosić akcji *Pijaków* we współczesność początku XXI wieku. Osadziła ją w Polsce lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, na podwórku blokowiska, między blaszonym garażem, kontenerem na śmieci i trzepakiem, w środowisku szarych obywateli, którzy – co dla wszystkich powinno być zrozumiałe – mizериę codziennego życia topią w alkoholu. Nie tyle zatem zaktualizowała tekst Bohomolca, odnosząc go do współczesnych problemów, ile raczej go uprzyściplniła, umożliwiając widzom oglądanie akcji z wygodnej, historycznej perspektywy, która dodatkowo wzmacniała dystans do świata na scenie typowy dla komedii. Pozwoliła im śmiać się z groteskowo przedstawionej niedawnej przeszłości, którą niektórzy pamiętają jeszcze z własnego doświadczenia, a większość zapewne z filmów Stanisława Barei. Z tego punktu widzenia stereotypowa przywara Polaków, która w języku francuskim przeszła już do przysłowia, zyskiwała znaczenie

1 Anna R. Burzyńska, *Walka z tekstem*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/140-walka-z-tekstem.html> (31.11.2013)

2 Por. *ibidem*.

3 Por. Tomasz Nastulczyk, *re-wizje/sarmatyzm – kilka uwag z perspektywy badacza literatury dawnej*, „*Didaskalia*” 2009, nr 91, s. 52-56; Marta Bryś, *Bariera językowa*, *ibidem*, s. 56-58.

społeczne i polityczne jako symptom i produkt określonej formacji społecznej oraz specyficznych uwarunkowań kulturowo-historycznych.

Wysocka podkreśliła taką właśnie interpretację tekstu Bohomolca, kiedy zniwelowała wyraźną w oryginale różnicę między negatywnymi postaciami pijaków a pozytywnymi przeciwnikami opilstwa. Pokazała bowiem, na przykład, Teresę – u Bohomolca główną orędowniczkę życia w trzeźwości – jak wyraźnie pod wpływem alkoholu wychodzi na chwiejnych nogach z własnego wesela w dość sfatygowanej już sukni ślubnej. Starając się dodatkowo wzmocnić oddziaływanie scenicznego świata, Wysocka wykorzystała również całą gamę strategii recyklingu jako podstawowe narzędzie służące nawiązaniu interakcji z widzami. Główną atrakcją przedstawienia stały się przecież nie tylko popisy aktorów Starego Teatru, grających ku ucieście widzów wiecznie zapijaczonych nieudaczników, ale przede wszystkim zaproponowana przez reżyserkę zabawa w rozpoznawanie kolejnych odniesień, cytatów i aluzji. Przedstawienie odsyłało zarówno do historycznych już obyczajów z okresu kryzysu gospodarczego lat siedemdziesiątych, jak też do rodzimych i światowych wytworów kultury popularnej. Miejsce oświeceniowych typów charakterologicznych zajęły zatem rozpoznawalne typy społeczne. Obok Pijakiewicza-dorobkiewicza, Iwrońskiego-osiedlowego cwaniaczka i Sobreckiego-frajera, wiecznie naprawiającego swojego Fiata 126p, pojawił się przykuty do wózka inwalidzkiego Roztropski, ze sztucznym kotem na kolanach, stylizowany na Vita Corleone, granego przez Marlona Brando w filmie *Ojciec chrzestny*. Wysocka użyła również czytelnego chwytu metateatralnego, ujawniając obecność widzów jako adresatów akcji na scenie. Dwoje służących Pijakiewiczów zamieniła bowiem w obserwatorów i komentatorów akcji scenicznej. Niczym rezonerzy przyglądali się oni coraz bardziej rozbuchanym ekscesom pozostałych postaci, od czasu do czasu komentując je wprost do publiczności. Oboje wypowiadali też do mikrofonu krótkie monologi, napisane w stylu notatek prasowych czy wiadomości z telewizyjnych serwisów informacyjnych, opowiadając podszyte czarnym humorem i odwołujące się do współczesnych realiów historii o zgubnych skutkach

nadużywania napojów wysokowych. Osadzeniu akcji we współczesności służyły ponadto wykorzystane w przedstawieniu i pamiętane przynajmniej przez część oglądających piosenki Toma Waitsa, Maryli Rodowicz, Krzysztofa Krawczyka, zespołu Aya RL i Zbigniewa Wodeckiego, którego *Teatr uczy nas żyć* rozbrzmiewał w finale.

Przypominam kilka podstawowych strategii użytych przez Wysocką, bowiem właśnie one przesądziły o tym, że zarówno recenzentom, jak i rozbawionym widzom najwyraźniej nie przeszkadzał dość trudny w odbiorze język dydaktycznej sztuki z połowy XVIII wieku. Właśnie te zabiegi reżyserskie, a nie trudny w odbiorze tekst, zagwarantowały niezwykle żywy współudział widzów. Być może stało się tak dlatego, że komiczny efekt wykorzystanych zabiegów w niewielkim stopniu zależał od dokładnego zrozumienia słów wypowiedzianych przez aktorów. Rzeczywiście, twórcy spektaklu wygrali w tym przypadku batalię z nieaktualnym i niekomunikatywnym tekstem, gdyż jego funkcja ograniczyła się do dostarczenia tytułu przedstawieniu i wpisaniu go w ramy szerszego projektu „re-wizje/sarmatyzm”. To zresztą zabieg dość powszechny w polskim teatrze ostatniej dekady, przynajmniej od chwili, gdy na fali recepcji teorii i praktyki teatru postdramatycznego polscy twórcy teatralni zaczęli utwory sceniczne starsze i nowsze traktować jako „materiał dla teatru”. Tak potraktowane sztuki można dowolnie zmieniać, przekształcać i uzupełniać o inne teksty, realizując własną, autorską wizję sceniczną, której podstawowym zadaniem jest włączenie odbiorców w żywy dialog w teatralnym „tu i teraz”. Zarówno wybrana przez Wysocką metoda lektury klasycznego tekstu, jak i wspomniane wyżej reakcje dużej części krytyki stanowią jednak dla mnie nie tylko symptom rozpowszechnionego dziś w teatrze stosunku do klasyki, lecz także materiał do szerszej zakrojonej diagnozy.

Nie zamierzam jednak w tej chwili podejmować polemiki ze słuszością takiego podejścia do tekstów starszych i nowszych, którego dobrym przykładem jest inscenizacja *Pijków* w reżyserii Wysockiej. Nie chcę tym bardziej udowadniać, że koncepcja tekstu jako materiału dla sceny w polskim wydaniu niewiele ma w istocie wspólnego z praktykowanym w niemieckim teatrze co najmniej od czasów Bertolta Brechta i Heinera Müllera modelem użycia tekstu jako jednego z wielu elementów heterogenicznego wydarzenia teatralnego. Nie interesuje mnie również wpływ, jaki recepcja i adaptacja praktyk teatru niemieckojęzycznego – czy szerzej postdramatycznego – wywarła na kształt i poziom artystyczny życia teatralnego i sztuki aktorskiej w Polsce ostatnich lat. Inscenizacja *Pijków* ma dla mnie znaczenie diagnostyczne w innym sensie: jej pozytywne przyjęcie zaświadcza o współczesnym stosunku tak artystów sceny, jak krytyków do klasycznych tekstów z odległej epoki, kiedy o teatrze reżyserskim i teatrze jako sztuce autonomicznej i niezależnej od tekstu nikomu się jeszcze nie śniło. Teksty pisane zgodnie z tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi i zawierające projekt fikcyjnego świata scenicznego ze względu na swoją zamkniętą formę wydają się nieprzydatne dla dzisiejszych reżyserów, skoro nie dają im żadnej szansy na stworzenie angażującego emocjonalnie i intelektualnie wydarzenia teatralnego. Dopiero radykalna dekonstrukcja tradycyjnych sztuk i uzupełnienie ich o inne teksty może przynieść pozytywny rezultat. Na przykład, Małgorzata Ruda w pochlebnej recenzji ze spektaklu Wysockiej pisała z przekonaniem na łamach „Dekady Literackiej”:

Bohomolec pracowicie dowodzi wyższości trzeźwości nad pijaństwem, wierząc, że literatura i teatr mogą zmieniać świadomość. Albo przynajmniej udaje, że wierzy w możliwość korekty sarmackiego obyczaju. Takiej naiwnej wiary w literaturę i teatr nie ma współczesny twórca teatru. Teatr interesuje

go jako zabawa w teatr, a teatralność jest dla niego podstawową wartością i wystarczającym powodem oraz celem własnej twórczości⁴.

Przytaczam tę opinię dlatego, że streszcza się w niej stosunek wielu innych recenzentów do scenicznego potraktowania *Pijaków* przez Wysocką. Krytycy pozytywnie oceniali inscenizację tekstu Bohomolca nie tylko dlatego, że objawiło się w niej „dramatyczne napięcie, którego brakowało samej sztuce”⁵. Ocenili to przedstawienie stosunkowo dobrze także dlatego, że spektakl stanowił metateatralny komentarz do współczesnej praktyki scenicznej i sposobów interpretacji tekstów dawnych i najnowszych.

Widać zatem wyraźnie, że „napięcie”, które zgodnie z dziewiętnastowieczną koncepcją sceniczności powinno wynikać z konstrukcji tekstu, dziś staje się efektem umiejętnego użycia strategii reżyserskich. Co dla mnie jeszcze ważniejsze, chwalać zwycięstwo Wysockiej nad tekstem, krytycy jednocześnie wydobyli podstawowy sens gestu wielu innych twórców teatralnych ostatniej dekady (choćby Pawła Demirskiego w *Dziadach. Ekshumacji*): wybór klasycznego tekstu służy temu, by udowodnić na scenie jego nieprzystawalność do współczesnego życia i nowoczesnej praktyki scenicznej. Tym samym inscenizacja nabiera wymiaru metateatralnego i metadramatycznego; staje się komentarzem tyleż na temat teatru i jego publiczności, ile tekstu dramatycznego i jego problematycznego istnienia we współczesnej praktyce scenicznej.

Jak się wydaje, można tego typu metateatralne przedstawienia Wysockiej, Demirskiego czy Zadary potraktować jako próbę poszukiwania porozumienia z publicznością i zaangażowania jej w dialog. Podstawą dla komunikacji i oddziaływania teatru na widzów staje się wtedy nie tyle zjednoczenie w obliczu tych samych problemów i społecznych zagrożeń, ile raczej dokonywany na scenie i sankcjonowany przez widzów akt zerwania z przeszłością, demonstracyjne i wspólnotowe

4 Małgorzata Ruda, *Pijacy, czyli kłopoty z tym, co jest grane*, „Dekada Literacka” 2009, nr 3, <http://www.dekadaleracka.pl/?id=4701> (31.10.2013).

5 Anna R. Burzyńska, *op. cit.*

odrzućcie tradycję wcielonej w kanon tekstów. W ten sposób współczesny polski teatr piecze dwie pieczenie przy jednym ogniu: gwarantuje sobie zaangażowanie widzów, jednocześnie uwalniając się ostatecznie spod dominacji tradycyjnej koncepcji tekstu jako fabularnej matrycy czy nadrzędnej struktury organizującej świat przedstawiony na scenie. I rzutuje to nie tylko na sposób realizacji klasycznych dramatów, ale także pisanych współcześnie tekstów, które nie respektują tradycyjnych norm sceniczności. Jednak spektakl Wysockiej i jego recepcja interesuje mnie jako przykład nie tylko tak rozumianego uaktualnienia klasycznego tekstu, ale także retrospektywnego budowania zamierzonego obrazu dawnego dramatu w ramach współczesnej praktyki scenicznej i instytucji krytyki.

Nic zresztą nowego w tym, że teatr na swój sposób wykorzystuje zasoby tradycji narodowej, wynajdując ją jednocześnie na nowo dla kolejnych pokoleń widzów. W ten sposób przecież estetyczne doświadczenie w teatrze ma szansę zmienić się w doświadczenie ze wszech miar społeczne, zaś scena stać się może medium, które skutecznie angażuje odbiorców w kolektywny akt o charakterze wspólnotowym. Jak doskonale widać na przykładzie spektaklu Wysockiej, dominujący dziś model zaangażowania w teatrze narzuca taką właśnie perspektywę oglądu dawnego dramatu. Teksty napisane zgodnie z prawidłami tradycyjnych gatunków, wykorzystujące pośrednictwo fikcji scenicznej, każe postrzegać jako dalece nieprzydatny materiał do prowokowania w teatrze żywej reakcji publiczności i zaangażowania jej w dialog ze sceną. Jak mi się wydaje, dominujący dziś model zaangażowania, tworzony wraz z upowszechnianiem się koncepcji teatru postdramatycznego, zdeterminował nasze rozumienie tego, jakiego typu teksty mają szansę angażować teatralną publiczność w dialog na aktualne tematy polityczne, społeczne czy obyczajowe. Jednocześnie praktyka sceniczna, polegająca na demontażu klasycznych struktur dramatycznych, wpłynęła znacząco na tworzone dziś na nowo narracje na temat typowych cech polskiego teatru, teatru, któremu przypisuje się charakter od zarania performatywny i postdramatyczny.

Taką perspektywę przyjął niegdyś Dariusz Kosiński, adaptując na gruncie polskich badań dramatologicznych zaproponowaną przez Lehmana koncepcję postdramatyczności. W opublikowanym na łamach „Dialogu” tekście *Przeciąg, czyli o pożytkach z myślenia o teatrze postdramatycznym* zasadnie polemizował z proponowanym przez niemieckiego teatrologa podziałem teatru na dramatyczny i postdramatyczny. Granicę między nimi sytuował Lehmann w latach siedemdziesiątych XX wieku. Tymczasem Kosiński przekonywał, że większość propozycji polskich romantyków i ich kontynuatorów nosi jawne znamiona opisanej w *Teatrze postdramatycznym* estetyki, zarówno pod względem formy pisanych tekstów, swobodnie łączącej rodzaje literackie i luźno komponowanej, jak też projektowanego przez tę formę innego typu kontaktu z widzami i społecznych funkcji teatru. Dlatego propozycję Lehmana potraktował Kosiński przede wszystkim jako „dobry punkt wyjścia dla pracy nad stworzeniem języka i narzędzi umożliwiających sensowne mówienie o tym, co w terminologii tradycyjnej da się wyrazić tylko przez paradoksalną zbitkę «niedramatyczny dramat»”⁶. To właśnie osobliwa koncepcja niedramatycznego dramatu leżała przecież u podstaw koncepcji narodowego teatru polskiego, którego źródłem stały się dzieła polskich romantyków. A zatem koncepcja teatru postdramatycznego pozwoliła na nowo zweryfikować same fundamenty polskiej tradycji teatralnej, a także ze współczesnej perspektywy dostrzec nowatorski i przełomowy charakter tych przemian, do których doszło w kulturze polskiej w pierwszej połowie XIX wieku. Nic zatem dziwnego, że w opublikowanej w 2007 roku pracy *Polski teatr przemiany* Kosiński dowodził zasadniczo performatywnego charakteru polskiej tradycji teatralnej⁷. W rozdziale znamienne zatytułowanym *Z niego wszyscy za ojca-założyciela polskiego teatru przemiany* uznał Adama Mickiewicza, który przebywając na emigracji w Paryżu

6 Dariusz Kosiński, *Przeciąg, czyli o pożytkach z myślenia o teatrze postdramatycznym*, „Dialog” 2006, nr 4, s. 89.

7 Idem, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2007.

w latach czterdziestych XIX wieku, wygłosił na Sorbonie wykłady poświęcone literaturom słowiańskim i nowej koncepcji żywej tradycji. Położył tym samym podwaliny pod taką koncepcję teatru i pisanych dla niego tekstów, z założenia niescenicznych, która zagwarantować miała czynny współdział członków wspólnoty w kolektywnym doświadczeniu przekazywania tradycji.

„Tradycja jest to prawda puszczona w obieg. Nie jest to, jak się powszechnie sądzi, zbiór opowieści, legend poetów religijnych albo poglądów uczonych w piśmie, ale tradycja to bezpośrednie udzielanie prawdy”⁸ – pisał Mickiewicz. Wyraźnie zatem uzależniał siłę oddziaływania tradycji od żywej komunikacji między wszystkimi uczestnikami wydarzenia teatralnego. Powoływał się przy tym na źródłosłów rzeczownika „tradycja”, czyli łaciński czasownik „tradere”. Dosłownie oznacza on przekazywanie z rąk do rąk, a więc nie przez słowo pisane, lecz działanie analogiczne do objawienia Chrystusa, czyli słowo żywe, wcielone tu i teraz. Tak rozumiana romantyczna koncepcja sztuki natchnionej zastąpiła dominujące wcześniej rozumienie sztuki jako działalności jedynie naśladowczej, mimetycznej względem natury lub antyku. Sztuka natchniona, sztuka wieszczka polskich romantyków, często krytyczna i konkurencyjna wobec oficjalnego Kościoła i jego instytucji, miała odwrócić podstawową zależność „objawienie – natchnienie – tworzenie”, by poprzez działalność artystyczną pozwolić tak twórcom, jak odbiorcom ich dzieł dotrzeć do samego źródła natchnienia, do „krainy duchów”, jak wówczas mówiono. I to parareligijne czy metafizyczne rozumienie funkcji sztuki, traktowanie jej w bardziej procesualny niż nastawiony na produkcję artefaktów sposób nie zmieniło się – jak przekonuje praca Kosińskiego – od czasów Mickiewicza do Grotowskiego i Gardzienic.

Zdarzeniowy charakter uprawiania tradycji, definiowanej jako „bezpośrednie udzielanie prawdy”, domagał się jednak nowego typu tekstów,

8 Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 10, Czytelnik 1998, s. 163.

które muszą się wyzwolić się z klasycznych, wywodzących się jeszcze z antyku form i konwencji. Dramat, zdaniem romantyków, mógł uobecnić przeszłość i zarazem ją uaktualnić, wpisać w żywą teraźniejszość widzów. Mógł to wszakże zrobić pod warunkiem, że nie stanowił iluzyjnego powtórzenia na scenie jakiegoś wydarzenia przeznaczonego do oglądania przez zgromadzoną na widowni publiczność. Dlatego Mickiewicz napominał w *Lekcji XVI* piszących dramaty poetów słowiańskich, żeby całkowicie zapomnieli o teatrze i scenie, gdyż inaczej dadzą się zwieść widowiskowym możliwościom współczesnego im teatru. Myśleć winni raczej o prostocie właściwej bazarzowi, który umiejętnie wypowiedzianym słowem jedynie ożywia wyobraźnię swoich słuchaczy. Powinni pisać teksty w takiej formie, która umożliwi wielokrotne, aktywne powtórzenie tego doświadczenia; powtórzenie nie na zasadzie iluzyjnego przedstawienia, ale na zasadzie dokonującej się „tu i teraz” jego kolejnej aktualizacji, obejmującej swym zasięgiem również widzów.

Koncepcja teatru postdramatycznego, a także adaptowana na polskim gruncie teoria performatywności posłużyły zatem jako perspektywa pozwalająca nie tylko w nowym świetle odczytać polską tradycję teatru zaangażowanego, a wręcz usankcjonować go w nowej formie, dobrze współbrzmiejącej z czasem dynamicznych przemian politycznych i kulturowych na przełomie XX i XXI wieku. Polski teatr odzyska siłę oddziaływania i społeczne znaczenie, jeśli – wiernie wobec swoich romantycznych źródeł – odrzuci tradycyjne teksty i fikcję literacką na rzecz żywego, kolektywnego doświadczenia. Nic zatem dziwnego, że Wysocka zakończyła swoją inscenizację *Pijaków* piosenką *Teatr uczy nas żyć* w wykonaniu Zbigniewa Wodeckiego, powracając do tradycyjnego toposu teatru świata. Faktycznie, na początku XXI wieku tyleż wśród twórców teatralnych, ile wśród krytyków i teoretyków rozpowszechniło się przekonanie, że to „teatr uczy nas żyć”, bowiem umożliwia widzom wspólnotowe przeżycie, stanowiące fundament społecznego zaangażowania. Tymczasem teksty, tyleż klasyczne, co współczesne, nie potrafią nas niczego nauczyć, jeśli pozostaną martwą literą, pozbawioną wymiaru

społecznego i szerokiego oddziaływania na życie wspólnoty. Trudno też przypisywać im autonomiczny żywot, niezależność od praktyki teatralnej, biorąc pod uwagę ich przyjęty dziś status jako materiału użytkowego, pozbawionego wartości literackich i artystycznych. Niewątpliwie taki model relacji między sceną a tekstem nie wydaje się typowy wyłącznie dla naszych teatrów. Co więcej, stanowi on pokłosie dokonującego się wciąż tak zwanego zwrotu performatywnego w całej kulturze, który w decydujący sposób nie tylko zmienił wspomnianą wyżej, hierarchiczną relację, lecz również rozumienie polityczności form artystycznych i kulturowych. I te przemiany dotyczą nie tylko pola teatrologii.

Obowiązujący dziś model zaangażowania politycznego sztuki stanowi w dużej mierze efekt rozpowszechnienia się paradygmatu performatywnego. Niewątpliwie to on właśnie dostarczył nowych narzędzi, które umożliwiły takie przepisanie historii polskiego teatru, by wydobyć jego zasadniczo wydarzeniowy charakter. Nowa narracja o polskim teatrze narodowym, który od chwili powstania w romantyzmie przejawiał tendencje performatywne, dobrze mieści się w teoretycznych ramach, wyznaczonych przez takie prace, jak *Performatyka* Richarda Schechnera⁹ i *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte¹⁰. Pomimo wszelkich dzielących je różnic, prace te utrwalają przekonanie o tym, że teksty i inne artefakty o rzekomo ustabilizowanej, zamkniętej formie nie mają takiej siły politycznego oddziaływania i zaangażowania jak performatywne wydarzenia, w których uruchomiona zostaje autopojetyczna pętla feedbacku, czyli wyjątkowa w danym miejscu i czasie bezpośrednia wymiana informacji i energii między wszystkimi jego uczestnikami. Wtedy dopiero w miejsce doświadczenia estetycznego pojawić się może doświadczenie społeczne i polityczne, zrodzone w trakcie bezpośredniej interakcji i partycypacji. Taka perspektywa wyklucza istnienie tekstu

9 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006.

10 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.

jako autonomicznego artefaktu, służy on bowiem wyłącznie temu, by zainicjować w teatrze bezpośrednią interakcję na żywo.

Należy jednak zastanowić się nad tym, czy faktycznie na fali zwrotu performatywnego zrodził się tylko jeden model zaangażowania, dla którego warunkiem koniecznym jest współobecność, brak zapośredniczenia medialnego i partycypacja wszystkich uczestników, a więc taki model, który performatywność sytuuje po stronie wydarzeń, natomiast odmawia jej tekstom. Ta kwestia wydaje się o tyle istotna, że publikowane w ostatnich latach prace dotyczące tyleż artystycznych form performatywnych, co historii i teorii dramatu, przekonująco problematyzują binarną opozycję między wydarzeniami a zamkniętymi dziełami sztuki i tekstami. Ich autorzy weryfikują to podstawowe założenie performatyki przedstawień przede wszystkim dlatego, żeby udowodnić, że również typowe artefakty o pozornie ustalonej strukturze stanowią produkt procesualnej interakcji w kontekście społecznym i instytucjonalnym. Do takich choćby weryfikacji zachęca sama Fischer-Lichte, kiedy jeden z rozdziałów swojej najnowszej pracy *Performativität. Eine Einführung* poświęca performatywnym aspektom percepcji w trakcie przedstawienia¹¹. Podkreśla w nim, że również materialność otaczająca każdorazowych uczestników wydarzenia stanowi efekt emergencji i wyłania się w efekcie dokonywanych przez nich aktów percepcyjnych. Stąd już o krok od stwierdzenia, że również na tradycyjnie rozumiane dzieła sztuki spojrzeć można jak na struktury inicjujące performatywne wydarzenia, zależnie od tego, kto, jak i z jakiego punktu widzenia na nie patrzy. Wystarczy wyjść poza granice inspirowanej performatyką teatrologii, by trafić na takie teoretyczne ujęcia, które kwestionują podstawowe dla tej dziedziny przekonanie o tym, że performatywny charakter mają wyłącznie te formy interakcji na żywo, które uruchamiają autopojetyczną pętlę feedbacku.

Jak przekonuje krytyczka i teoretyczka sztuki współczesnej Claire Bishop w wydanej w 2012 roku i poświęconej przemianom sztuk

11 Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Transcript 2012.

performatywnych w XX i XXI wieku pracy *Artificial Hells*, wydarzeniowość sztuki stawiała się stopniowo zakładem jej społecznego oddziaływania, poczynając od eksperymentów dadaistów, przez sztukę agit-propu po najnowsze formy intermedialne i artystyczne interwencje społeczne, wymykające się klasycznym klasyfikacjom i wystawiające odbiorców na nieznane i dzięki temu właśnie tak mocno angażujące ich doświadczenie¹². Mogłoby się zatem wydawać, że Bishop na polu historii sztuki potwierdza ustalenia Schechnera i Fischer-Lichte. Idąc w ślady Jacquesa Rancière'a, omawia bowiem całe spektrum strategii angażowania odbiorców w performatywne wydarzenia artystyczne. Wyraźnie sytuując się one poza tradycyjnymi hierarchiami sztuk, odrzucając ich ustalone struktury lub recyklingując je we własnych celach. Jednak praca *Artificial Hells* zachęca zarazem do podjęcia weryfikacji podstawowych założeń performatyki przedstawień, przede wszystkich zaś do przemyślenia na nowo koncepcji artefaktu jako tworu autonomicznego i pozbawionego mocy transformacji wspólnoty.

Bishop bardzo podejrzliwie przygląda się tym wszystkim optymistycznym narracjom badaczy sztuki współczesnej i krytyków, którzy dzisiejsze eksperymenty na polu partycypacji traktują jako rezultat postępującej aktywizacji odbiorców sztuki przez artystów. Śledzi genealogię sztuki partycypacyjnej od początku XX wieku i identyfikuje trzy główne punkty zwrotne tej historii, kiedy kolejne nowe formy współudziału wyłaniały się jako rezultat istotnych przemian społecznych i politycznych. Kluczowe dla historii sztuki partycypacyjnej okresy to druga dekada XX wieku, czyli narodziny włoskiego faszystowskiego i wybuch rewolucji październikowej, następnie początek lat siedemdziesiątych, kiedy nasiliły się ruchy kontrkulturowe, a wreszcie koniec ery komunizmu w 1990 roku. Bishop bardzo uważnie umiejscawia analizowane zjawiska artystyczne i społeczne w pieczołowicie zrekonstruowanych kulturowych i teoretycznych kontekstach.

12 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso 2012.

Chciałaby bowiem unaocznąć, jak różnorodne formy przybrać może partycypacja oraz jak rozmaite ideologiczne i polityczne funkcje sprawować. Autorka *Artificial Hells* nie ma wątpliwości, że wszelkie artystyczne formy partycypacyjne, które powstały po upadku komunizmu, nie mają wiele wspólnego ani z masowymi widowiskami w nowo powstałych państwach totalitarnych początku XX wieku, ani też z transgresyjną sztuką lat siedemdziesiątych, zrodzoną na fali sprzeciwu wobec hegemonicznych form zarządzania społeczeństwem. Jej zdaniem współczesne eksperymenty artystyczne, angażujące odbiorców w kolektywny akt, sytuują się w kontekście dominującej ideologii neoliberalnej, która sztukę zamieniła w kolejne dobro rynkowe. W konsekwencji również partycypacja jako główna cecha współczesnych form artystycznych stała się dobrem na sprzedaż. Dowodzi tego chociażby popularność internetowych forów, portali społecznościowych, czy interaktywnych formatów telewizyjnych, takich jak konkursy talentów. Tego typu formy komunikacji społecznej i rozrywki opierają się wprawdzie na partycypacji, ale programują ją w ściśle określony sposób i regulują zachowanie uczestników. Tym samym partycypacja wiąże się z respektowaniem norm współdziałania społecznego, nie otwiera jednak pola dla subwersywnych i nieprzewidywanych zachowań.

Z tego punktu widzenia współczesna sztuka partycypacyjna, również ta pokazywana w galeriach i prezentowana na wystawach zbiorowych, w dużej mierze służy promocji dominujących wartości ekonomicznych i politycznych. Według Bishop w wielu przypadkach współudział w tego typu wydarzeniach nie zachęca do zajęcia krytycznej pozycji wobec systemu społecznego i nie przeciwdziała społecznej alienacji. Nietrudno w argumentacji Bishop odnaleźć wpływ pracy *Performuj albo...* Jona McKenziego¹³, który twierdzi, że na przełomie XX i XXI wieku dobiegła końca epoka dyscypliny, zapoczątkowana w XIX wieku. Dyscyplina polegała bowiem na jak najwierniejszej, posłusznej realizacji ustanowionych

¹³ Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas 2012.

odgórnie reguł życia społecznego, których zasadność była sankcjonowana przez dyskursy naukowe, medyczne i socjologiczne. Dlatego w społeczeństwie mieszczańskim opartym na dyscyplinie wkład jednostki w życie społeczne polegać miał na podporządkowaniu się narzuconym wymogom instytucjonalnym. Tymczasem paradygmat performansu, nabierający coraz większego znaczenia od połowy XX wieku, akcentuje przede wszystkim kreatywność, niezależność i transgresyjność. Do takiego przewartościowania doszło nie tylko na obszarach artystycznych, ale także w dziedzinie sposobów organizacji życia społecznego, w tym również pracy w wielkich korporacjach. Jak twierdzi McKenzie, to właśnie przekraczanie reguł w imię kreatywności stało się dziś przymusem i paradoksalnie urosło do rangi obowiązującej powszechnie normy.

W znacznie bardziej krytycznym tonie niż McKenzie o współczesnym „koszarze partycypacji” pisze Markus Miessen¹⁴. Idzie też o krok dalej w swoich ustaleniach. Twierdzi bowiem, że przymus współudziału w życiu społecznym staje się dziś podstawowym narzędziem wywierania nacisku społecznego i upowszechniania ideologii neoliberalnej demokracji. Odmowa udziału w zbiorowych formach życia społecznego wiąże się jednocześnie ze społecznym wykluczeniem. Koncentrująca się przede wszystkim na praktyce artystycznej Bishop w analogiczny sposób próbuje problematyzować mit sztuki partycypacyjnej, traktując ją jako antidotum na alienujący wpływ kapitalistycznego systemu społecznego. Odnajduje bowiem wiele pokrewieństw między oczekiwaniami wobec pracowników wielkich korporacji a współczesnymi artystami, którzy często realizują projekty łączące szarych obywateli w sieci współzależności, akcentując konieczność mobilności i współdziałania ze społeczeństwem. Z tego powodu Bishop stawia radykalną tezę, że współczesne przykłady sztuki partycypacyjnej niewiele mają wspólnego z emancypacją odbiorców i nie zachęcają ich wcale do podejmowania autonomicznych

14 Por. Markus Miessen, *The Nightmare of Participation. (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Sternberg Press 2010.

decyzji lub wzięcia na siebie odpowiedzialności za działania w życiu społecznym. Wręcz przeciwnie, najnowsza sztuka tego rodzaju podporządkowuje woli artysty odbiorców, dla których partycypacja staje się narzuconym odgórnie obowiązkiem.

Zaproponowana przez Bishop, krytyczna analiza współczesnych form partycypacji ma jeszcze jedną zaletę. Pozwala bowiem zdemonstrować dychotomię między artefaktem a wydarzeniem, leżącą u samych podstaw zaproponowanej przez Fischer-Lichte koncepcji autopoietycznej pętli feedbacku. W *Artificial Hells* nie brakuje przykładów takich właśnie performansów i akcji artystycznych, w których partycypacja uczestników wcale nie była uwarunkowana współobecnością w tym samym miejscu i czasie tak twórców, jak odbiorców. Przypomina chociażby performans Jána Budaja zatytułowany *Obiad (I)*, który odbył się w 1978 roku na dachu jednego z budynków na osiedlu Dubravka w Bratysławie. W wydzielonej białą taśmą przestrzeni, przy zastawionym stole Budaj z trójką przyjaciół zjadł obiad, prowadząc zwyczajną rozmowę, nagłośnioną jednak tak, by słyszeli ją mieszkańcy okolicznych wieżowców. Zakreślony biały prostokąt nadawał sytuacji wszelkie znamiona występu teatralnego, zaś usytuowanie performansu na dachu budynku praktycznie uniemożliwiało jakąkolwiek fizyczną ingerencję widzów. Trudno jednak uznać *Obiad (I)* za tradycyjny artefakt. W polityczny kontekście końca lat siedemdziesiątych XX ten performans nabrał raczej charakteru komentarza do aktualnego problemu społecznego, jakim stała się powszechna inwigilacja obywateli przez organy państwowe. I to właśnie brak bezpośredniego współudziału publiczności gwarantował taki jego sens.

Podobnie, zdaniem Bishop, kwestię partycypacji problematyzują takie projekty, jak choćby *Klasa Einsteina* Pawła Althamera. W 2005 roku pracował on w Warszawie przez sześć miesięcy z grupą nastolatków sprawiających duże problemy wychowawcze i wydalonych ze szkół. Wraz z nauczycielem fizyki, który stracił pracę z powodu niekonwencjonalnego podejścia do nauczania, zorganizował dla swoich podopiecznych lekcje fizyki w zaimprovizowanym laboratorium, rezygnując jednak z typowej

dla systemu edukacji hierarchii, norm zachowania i ograniczeń czasowych. Na tym etapie projekt faktycznie miał charakter partycypacyjny, choć jego oddziaływanie ograniczało się do wąskiej grupy uczestników. Sytuacja zmieniła się jednak w chwili, kiedy *Klasę Einsteina* zaprezentowano podczas wystaw w Berlinie i Londynie w 2006 roku. Projekt został bowiem zarejestrowany przez Krzysztofa Viscontiego w formie filmu dokumentalnego, który prezentował nie tylko działania Althamera, ale także wywiady z uczniami i ich rodzicami. W ten sposób partycypacyjny projekt zmienił się w tradycyjny artefakt o zamkniętej formie, pokazywany publiczności w ramach tradycyjnych instytucji artystycznych. Althamer próbował jednak wpłynąć na kontekst jego odbioru. Domagał się bowiem, by uczestników projektu zaproszono na zagraniczne pokazy filmów, zaś wersję angielską dubbingowali chłopcy z brytyjskich domów poprawczych¹⁵. Tym samym publiczna prezentacja artefaktu miała nie tylko wpłynąć na jego odbiór, ale także stawała się kontynuacją procesu edukacyjnego zapoczątkowanego w pierwszej fazie projektu.

Performans Budaję i akcja Althamera to tylko dwa z wielu przykładów, które skłaniają do przemyślenia na nowo relacji między artefaktem a kontekstem jego recepcji. Pokazują one bowiem, że brak bezpośredniej partycypacji ze strony odbiorców nie podważa automatycznie performatywnego charakteru artefaktu. On również stanowi wytwór kontekstu odbiorczego, gdyż aktualizuje się w rozmaitych, odgórnie zdeterminowanych bądź niezaplanowanych sytuacjach. Jak mi się wydaje, te przykłady problematyzujące zjawisko partycypacji można wykorzystać także jako punkt wyjścia do refleksji nad funkcją i statusem tekstu w badaniach nad starszym i nowszym dramatem. Mają bowiem rację ci, którzy – jak choćby ostatnio W. B. Worthen w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*¹⁶ – krytycznie przyglądają się ustaleniom performatyki, a przede

¹⁵ Por. Claire Bishop, *op. cit.*, s. 256-257.

¹⁶ W. B. Worthen, *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2013.

wszystkim wskazują na to, jakie konsekwencje dla współczesnej koncepcji tekstów scenicznych ma uprzywilejowanie wydarzeniowości i wszelkich form społecznej interakcji jako domeny subwersji i jedynej możliwej drogi przemiany społecznej. O ile performatyka pozwoliła teatrologii odkryć nowe obszary badawcze i otworzyć się na ustalenia innych dyscyplin, jak choćby socjologia, kulturoznawstwo i medioznawstwo, o tyle dramatologia po raz kolejny uznana została za dziedzinę pomocniczą i oddelegowana na obszar literaturoznawstwa. Zresztą – jak przekonująco pisze Worthen – winę za ten stan rzeczy ponoszą w pewnym stopniu już Nowi Krytycy, którzy w połowie XX wieku upowszechnili nie tylko w Anglii metodę *close reading* jako obowiązujący model lektury dramatu, koncentrując się na jego wewnętrznej strukturze i gwarantowanych przez nią znaczeniach. Worthen przekonuje także, że przyjęta jako aksjomat ostra opozycja między przedstawieniem jako wydarzeniem a sztuką teatralną jako artefaktem uniemożliwia dostrzeżenie performatywnych aspektów samego tekstu, jego kluczowej roli w ramach społecznej technologii teatru, sprawczości w powoływaniu do istnienia scenicznych światów przedstawionych oraz zdolności do nawiązywania żywego i żywotnego kontaktu z odbiorcami.

Przywołuję autorytet Worthena dlatego, że jego krytyka performatyki dotyka również istoty problemów poruszanych przeze mnie w tym tekście. Interesuje mnie bowiem kwestia tego, na ile upowszechnienie się teorii i idiomu performatyki zaważyło na sposobie czytania i badania tekstów dla teatru sprzed zwrotu performatywnego. Zgodnie z tezami stawianymi przez wymienionych wyżej badaczy, korzenie tego zwrotu sięgają końca XIX wieku i wiążą się nieodłącznie z wyzwoleniem się teatru spod jarzma tekstu i z wykształceniem się teatrologii jako autonomicznej nauki o przedstawieniach. Ma to niebagatelne znaczenie w kontekście badań nad modelami zaangażowania obywatelskiego i społecznego w epoce poprzedzającej zwrot performatywny. Przecież z punktu widzenia performatyki angażujący społecznie tekst to oksymoron; nie mieści się on żadną miarą w ramach opozycji między angażującym przedstawieniem a oderwanym

od praktyki życiowej tekstem; opozycji, która stanowi sam fundament teatrologicznych badań performatywnych. Czy zatem performatycy nie mają czego szukać w zasobach tradycji sprzed zwrotu performatywnego? Czy powinny one pozostać domeną historyków, na dodatek tylko tych, którzy wyznają literaturoznawczą koncepcję dramatu? Czy należy odmówić tym tekstom mocy angażowania widzów tylko dlatego, że powstały w dobie dominacji klasycznych wzorców gatunkowych i kategorii sceniczności odpowiedniej wyłącznie dla sztuk dobrze zrobionych?

To oczywiście czysto retoryczne pytania. W dalszej części tekstu chciałbym bowiem zastanowić się nad możliwymi pożytkami odwrócenia perspektywy oglądu klasycznych tekstów i postawienia nieco inaczej pytania o ich współczesne znaczenie. Jak mi się wydaje, to właśnie dramat sprzed zwrotu performatywnego, czytany w szerokim kontekście technologii teatralnych i uwarunkowań kulturowych, oferuje szansę wyjścia z impasu binarnej opozycji między tekstem a wydarzeniem. Podstawowy dla mnie problem polega zatem nie na tym, jak z perspektywy zwrotu performatywnego jeszcze raz przeczytać dramaturgię XVIII i XIX wieku, by wykazać jej zasadniczo nieperformatywny charakter. Dlatego stawiam takie oto pytanie: jak z perspektywy dramaturgii XVIII i XIX wieku skorygować i zmodyfikować same podstawy zwrotu performatywnego i rozpowszechnioną w jego ramach koncepcję tekstu? Odpowiedź na to pytanie umożliwi być może również uzupełnienie tych narracji dotyczących historii polskiego teatru i dramatu, które powstały i nadal powstają na fali zwrotu performatywnego. W perspektywie teoretycznej, którą tu proponuję, pojawia się alternatywny wobec dotychczas propagowanego model zaangażowania w teatrze; model, dla którego odbiór artefaktu, który w świetle obowiązujących definicji nie uruchamia autopojetycznej pętli feedbacku, to również wydarzenie performatywne, prowadzące w zamierzeniu do społecznej transformacji.

Sformułowane jak wyżej zadanie wymaga jednak odrzucenia podstawowego dla performatyki założenia, że tekst w swojej wydrukowanej formie staje się klasyczną strukturą zamkniętą, nie zmienia się w czasie i nie zależy od ingerencji odbiorcy. Dlatego spójrzmy nań jako artefakt wolny od kontekstu i z łatwością poddający się reprodukcji zarówno w analogowych, jak i cyfrowych mediach. Jak jednak przekonuje Worthen w pracy *Print and the Poetics of Modern Drama*¹⁷, koncepcja integralności tekstu dramatycznego zrodziła się dopiero w erze druku, kiedy zaczęto edytować i wydawać rękopisy zachowane w formie scenopisów dla aktorów. To również kultura druku przyniosła ze sobą konieczność oznaczania drukowanych tekstów nazwiskiem autora, który zamiast konkretnego przedstawienia, jak działał się jeszcze za czasów Szekspira, stał się gwarantem spójności tekstu i niezmienności zakodowanych w nim sensów. Jeśli jednak z historycznej perspektywy spojrzeć na kwestię formy drukowanego dramatu, to już na pierwszy rzut oka widać, że w sposób kluczowy zależy ona od kontekstu. To on decyduje nie tylko o możliwych znaczeniach i interpretacjach danej sztuki, lecz również o jej formie. Dość pamiętać o tym, że znaczenie i przeznaczenie zapisywanych w tekście wskazówek inscenizacyjnych i didaskaliów zależy od tego, w ramach którego modelu teatru odbiorca zechce umieścić czytany tekst. Co za tym idzie, zależnie od kontekstu zapisany i pozornie stabilny tekst uruchamia rozmaite strategie czytania, odmienne style gry scenicznej i inne strategie lektury. Tym samym nie tylko interpretacja dramatu, lecz także jego forma okazuje się produktem zaangażowanego czytelnika. Dlatego zgodnie z tytułem pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* Worthen proponuje opisywać i analizować tekst dra-

 17 W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press 2005.

matyczny jako interfejs – strukturę o charakterze pośrednim i progowym, sytuującą się na pograniczu literatury i teatru, która jednak do żadnej z tych dziedzin nie przynależy w pełni. Jego koncepcja nie ma nic wspólnego z dominującą w semiotyce kategorią potencjału scenicznego tekstu; potencjału, który miałby stanowić integralny i niezmienny element danego tekstu, możliwy do wyczytania w każdych okolicznościach dzięki zastosowaniu uniwersalnych zabiegów deszyfracyjnych. Interfejs nie stanowi twardej podstawy decydującej o kształcie i sensie spektaklu teatralnego. To bowiem element dominujący w danym miejscu i czasie, tu i teraz, konfiguracji stylów literackich, konwencji scenicznych i metod czytania tekstu w teatrze.

Doskonałego przykładu tak rozumianej interfejsowości dramatu dostarcza antologia *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, wydana w 1997 roku pod redakcją i ze wstępem Ireny Kadulskiej¹⁸. Redaktorze tomu udało się w niej zebrać przykłady wydanych drukiem, częściowo anonimowych tekstów, które zrodziły się dla potrzeb teatrów działających przy szkołach i kolegiach wyższych, prowadzonych przez jezuitów na ziemiach polskich. Antologia ta klarownie uświadamia choćby, że jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku nie obowiązywał jeden model zapisu dramatu, zaś część zgromadzonych w niej przedruków z dzisiejszego punktu widzenia to jedynie niezbyt precyzyjne streszczenia przedstawień zaczerpnięte z programów, pozbawione uwag inscenizacyjnych i dialogów. Tymczasem inne, jak choćby sztuka Franciszka Bohomolca *Chełpliwiec*, mają już postać skończonych i zamkniętych utworów dramatycznych. Zamiast traktować skrótowe wersje dramatów jako teksty ułomne i niesamoistne, chciałbym przyjrzeć się im jako równoprawnym materiałom, na których przykładzie można pokazać, na ile bezpośredni kontekst praktyk teatralnych i kulturowych decyduje o sposobie użycia tekstu, narzucając mu określoną sprawczość i determinując jego sposób oddziaływania na odbiorców.

¹⁸ *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, red. Irena Kadulska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 1997.

Interfejsowy charakter dramatu uchwycić można nie tylko na przykładzie teatralnej praktyki teatru jezuickiego, w którym struktura tragedii klasycznej służyła narzuceniu odbiorcom wspólnotowego doświadczenia. Późniejsze losy tragedii neoklasycystycznej na ziemiach polskich w pierwszych dekadach XIX wieku również pozwalają uchwycić performatywny aspekt tekstów. Wybieram ten przykład świadomie, bowiem trudno chyba o gatunek bardziej niż tragedia obwarowany regułami historycznych poetyk, które stały na straży integralności jej zamkniętej i harmonijnej formy. Wydawać by się mogło, że właśnie tak stabilna forma jak tragedia klasycystyczna sytuuje się na antypodach współczesnych tekstów dla teatru, gdyż stanowi strukturę zamkniętą, która determinuje kształt fikcyjnego świata przedstawionego i jego sensy. Tymczasem z punktu widzenia koncepcji interfejsu proces adaptacji klasycystycznych konwencji ujawnia dalece niestabilny charakter tekstu jako podstawy dla społecznej interakcji w rozmaitych instytucjach teatralnych.

Pokazać to można na przykładzie dwóch zamieszczonych w antologii Kadulskiej tekstów, stanowiących dwie wersje biblijnej historii Jonatasa z rozdziału 14 Księgi I Królewskiej. W 1746 roku Stanisław Jaworski spisał tę historię po polsku jako „tragedię świętą” i wystawił w publicznej sali szkolnej kolegium kaliskiego Societatis Iesu. Po raz kolejny zrealizował ją dwa lata później w Piotrkowie i następnie w 1767 roku w Gdańsku. Natomiast w 1753 roku młodzież z Towarzystwa Jezusowego Akademii i Uniwersytetu Wileńskiego wystawiła tragedię *Jonathas* w języku polskim lub łacińskim. Tej wątpliwości nie sposób rozstrzygnąć, gdyż zachował się jedynie przedrukowany w antologii program z obszernym streszczeniem tekstu po łacinie. Obie wersje w formie tak zwanej tragedii optymistycznej przedstawiają historię biblijnego Jonatasa, który na rozkaz ojca, izraelskiego króla Saula, wyprawił się na przeszpiegi do obozu Filistynów w przededniu wielkiej bitwy. Choć wykonał swoją misję, to nieopatrznie złamał nakaz postu wydany przez ojca, kiedy z liścia drzewa zliżał kroplę miodu. Ojciec stoi o krok od wykonania

wyroku, jednak w obozie wybucha spisek w obronie jego syna. Wtedy wezwany na arbitra prorok Samuel uwalnia Jonatasa od winy i zabrania Saulowi prześladowania cnotliwego syna.

Niewątpliwie historia ta ma znaczny potencjał dydaktyczny, porusza bowiem problem obywatelskich powinności wobec państwa i Kościoła. Jak przekonuje nota edytorska do programu wileńskiej wersji *Jonathasa*, nie była ona realizacją tekstu Jaworskiego. Różni się od niej nieznacznie pod względem układu zdarzeń, doboru postaci i budowy. Silniej niż w wersji Jaworskiego wyeksponowano tu sceny buntu wojska, zaś epilog nie służy podkreśleniu duchowego zwycięstwa Saula, lecz jedynie akcentuje triumf Jonatana jako wodza. Te różnice wydają się jednak znacznie mniej istotne i zastanawiające niż uderzające podobieństwo obu tych tragedii, które powstały na przestrzeni siedmiu lat. Oczywiście, tylko z punktu widzenia współczesnej praktyki twórczej i wydawniczej takie podobieństwo może stanowić problem, budząc podejrzenia o plagiat czy epigoństwo. Współlistnienie siostrzanych wersji tego samego biblijnego motywu w XVIII wieku nie powinno nikogo dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że obie sztuki powstały dla potrzeb dość szczególnej formy, jaką był teatr jezuicki, na dodatek w przełomowym dla niego momencie rozwoju.

Jak przypomina we wstępie do antologii Irena Kadulka, ówczesna praktyka sceniczna w teatrach jezuickich ściśle się wiązała z działalnością edukacyjną zakonu aż do 1773 roku, kiedy sejm polski ogłosił brewe kasacyjne i konfiskatę mienia jezuitów. O wadze teatru w jezuickim modelu nauczania świadczy choćby architektura większości kolegiów, w których odrębną przestrzeń wydzielono na aule, a w niektórych przypadkach także i osobne gmachy teatralne. Nie oznacza to jednak, że sztuki teatralne grano tylko w przeznaczonych do tego miejscach. W XVIII wieku spektakle prezentowano także w przestrzeni miejskiej; żywioł gry zagarniał ją i wykorzystywał jako rodzaj ożywionych dekoracji. Przedstawienia te nie miały jednak autonomicznego charakteru, skoro służyły przede wszystkim temu, żeby uświetnić ceremonie religijne i państwowe. Często zatem stanowiły integralny element pochodów, procesji, ceremonii elekcyjnych,

czy oficjalnych wizyt dygnitarzy. Nie miały samoistnego bytu i właśnie to istotne uzależnienie od zewnętrznych okoliczności zaważyło na kształcie wykorzystywanych w ich trakcie tekstów. By odpowiednio skutecznie oddziaływać na widownię, musiały one nie tylko iść z duchem czasu i podejmować tematy odpowiednich dla nowych zadań społecznych. Ich twórcy brali również pod uwagę przemiany innych typów teatrów, wpływy zagraniczne, a także działalność teatrów konkurencyjnych zakonów (w przypadku jezuitów byli to przede wszystkim pijarzy).

Z tego właśnie powodu Stanisław Jaworski w 1746 roku jako pierwszy twórca teatru jezuickiego wykorzystał w funkcji kanwy szkolnego przedstawienia wzorzec tragedii, łącząc rodzime tradycje renesansowe (w przedmowie przyznaje się do inspiracji *Odprawą posłów greckich*) oraz nowe wzorce klasycystycznego dramatu europejskiego, które rozpoczęły swoje panowanie na scenach europejskich i polskich. Bez wątpienia forma neoklasycystycznej tragedii pomogła mu podjąć aktualny problem, związany z kształtowaniem się polskiego społeczeństwa obywatelskiego: możliwy konflikt między normami religijnymi a powinnościami wobec państwa. Tym samym nowa forma tekstu okazywała się niezwykle funkcjonalna, bowiem pozwalała nawiązać żywy kontakt ze świętą historią oraz dostosować ją do aktualnych wymogów sceny i oczekiwań widzów; przybliżała narracyjny biblijny wątek w formie scenicznej akcji, jednocześnie wpisując go w ramy aktualnych praktyk społecznych. W tym układzie dokonana przez Jaworskiego fuzja dobrze zakorzenionego modelu tragedii renesansowej i tragedii klasycystycznej posłużyła do stworzenia tekstu funkcjonującego właśnie jako interfejs, czyli instancja pośrednicząca między Starym Testamentem a aktualną sytuacją polityczną i kontekstem praktyk teatralnych. Z tego punktu widzenia można chyba postawić hipotezę, że twórcy wileńskiego *Ionathasa* wykorzystali nie tyle wcześniejszy tekst Jaworskiego, co opracowaną przez niego formułę produkcji tekstu na kanwie biblijnego wątku, który jednakże zaspokajał aktualne potrzeby. Klasycystyczna tragedia jako wzorzec formy, a zarazem zestaw reguł dla odbiorców, pozwalała nawiązać intensywny, żywy

kontakt z odbiorcami, zaangażować ich w sceniczną akcję oraz kierować ich uwagą i emocjami. Jako tekst integralnie zrośnięty z kontekstem swojej produkcji odznaczała się tym, co Worthen określa mianem sprawczości, zdolności do powoływania scenicznej rzeczywistości i nawiązywania kontaktu z odbiorcami. Analizowane pod tym kątem sztuki wystawiane w teatrze jezuickim stanowią naoczną ilustrację tezy Worthena, który dramat uważa za „narzędzie motywujące **zachowanie, przygodne** sceniczne działania, wykonywane za pomocą środków typowych dla określonej, historycznej formy teatru i sankcjonowane przez dominującą ideologię gry aktorskiej, akcji, oglądania i widzialności, materializowanych w teatrze danej epoki”¹⁹.

Wyłożona w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* koncepcja ma jedną niewątpliwą zaletę: w jej ramach żadną miarą nie sposób potraktować tekstu przeznaczonego do wystawienia scenicznego jako zamknięty artefakt, nawet jeśli forma druku mogłaby wskazywać na jego dalece ustabilizowaną strukturę. Worthen dowodzi bowiem, że na sposób recepcji tekstu wpływa nie tylko sam układ słów na stronie, ale także medium, w którym tekst prezentuje się odbiorcy. Szczególnie to istotne w chwili, jak twierdzi, kiedy rozmaite formy medialne – zarówno drukowany tekst, jak i jego cyfrową wersję, zarówno realizację na scenie teatru, jak i ekranizację – potraktujemy jako odmienne, lecz równorzędne platformy, na których tekst zyskuje za każdym razem swoisty kształt i inną funkcję dla odbiorców.

Żeby lepiej wytłumaczyć, na czym polega korzyść badania dramatu jako struktury performatywnej, można sięgnąć do analiz, które zaproponował niedawno francuski filozof Jacques Rancière w swojej książce zatytułowanej *Aisthesis* (2012)²⁰. Jego głównym obszarem zainteresowania jest rozwój koncepcji doświadczenia estetycznego od 1765 roku do 1941.

19 W. B. Worthen, *Dramat...*, s. 141.

20 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, tłum. Paul Zakir, Verso Books 2013.

Nawiązując do swoich wcześniejszych prac, Rancière również tym razem stawia tezę, że instytucja sztuki, która na naszych oczach odchodzi w niepamięć, zrodziła się wraz z ideologią oświecenia w drugiej połowie XVIII wieku. Wtedy bowiem wyłoniła się nowa koncepcja doświadczenia i nowy podział zmysłowości wprowadzony głównie w teoretycznych pismach Immanuela Kanta i Fryderyka Schillera. W swoich wcześniejszych pracach, szczególnie w zatytułowanej *Estetyka jako polityka*²¹, Rancière kwestionował binarną opozycję między estetyką a polityką, chcąc obnażyć paradoksy, na których została ona ufundowana. Postawił też tezę, że podział na sfery polityki i sztuki, wprowadzony pod koniec XVIII wieku, realizował ze wszech miar polityczne cele. Przede wszystkim służył temu, by zaklasyfikować niektóre artefakty i wypowiedzi do sfery artystycznej, tym samym odbierając im moc wpływu na życie rozwijających się wspólnot narodowych. Estetyczne doświadczenie w koncepcji Kanta i Schillera cechowała autonomia wobec codziennego życia. Miało ono zagwarantować jednostce poczucie harmonii i jedności w obliczu narastającej specjalizacji życia zawodowego i coraz klarowniejszego podziału ról w życiu społecznym. Wtedy też narodziła się koncepcja autonomii sztuki, a wraz z nią kategoria doświadczenia estetycznego, czystej kontemplacji artefaktu, pozbawionej bezpośredniego związku z pragmatyką życia codziennego.

Do koncepcji tej autonomii nawiązał Rancière jeszcze raz w swojej późniejszej pracy *Le Spectateur émancipé*, w której nawoływał do koniecznej zmiany nastawienia widzów w teatrze i w innych sztukach przedstawiających, zgodnie z postulatami awangardowego teatru XX wieku. Dla Rancière'a mowa manifestuje w teatrze swój performatywny charakter i dla publiczności staje się aktem społecznym. Dlatego z pełnym przekonaniem twierdził, że teatr dopiero wtedy umożliwi widzom emancypację, gdy zrezygnuje z porządku reprezentacji obowiązującego nadal na scenie pudełkowej, z typowym dla niej klarownym podziałem na rzeczywisty

²¹ Idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyka Polityczna 2007.

świat widzów i fikcyjny świat przedstawiony. Właśnie w tej stworzonej w oświeceniu przestrzeni teatralnej inscenizacja stać się mogła artefaktem, oglądanym z dystansu przez pasywnych widzów. Ich emancypacja powinna natomiast prowadzić do fundamentalnej zmiany: teatr przestanie przekazywać jednoznaczne przesłanie, a zacznie wytwarzać przestrzeń dyssensusu, pożądanego i zaplanowanego zderzenia opozycyjnych światopoglądów i ideologii; dyssensusu rozumianego oczywiście jako przeciwieństwo konsensusu, który dotąd sankcjonował bezproblemowe funkcjonowanie porządku społecznego.

Jeszcze w *Le Spectateur émancipé* wyobrażał sobie Rancière interakcję na żywo jako obietnicę transgresyjnego i politycznego aktu zbiorowego, w którym zderzenie opozycyjnych głosów i światopoglądów oferuje szansę renegotjacji istniejącego porządku społecznego. W *Aisthesis* w swoich rozważaniach nad warunkami produkcji sztuki i doświadczenia estetycznego od połowy XVIII wieku do połowy XX poszedł krok dalej, rezygnując ze swoich wcześniejszych nawoływań do emancypacji widzów w teatrze. Wprawdzie nadal interesuje go natura doświadczenia estetycznego, lecz rozumie je już teraz jako w pełni aktywne współtworzenie i dopełnienie artefaktu. Dlatego przypomina wywodzącą się z filozofii Platona koncepcję *aisthesis*; koncepcję multisensorycznej percepcji, która nie ma nic wspólnego z intelektualną kontemplacją. Tym samym Rancière polemizuje z samymi podstawami teorii estetyki, wskazując na paradoks, na którym funduje się doświadczenie estetyczne. Z jednej strony zostało ono ustanowione jako doświadczenie autonomiczne, oderwane zarówno od codziennej rzeczywistości, jak i od zmiennej materialności przedmiotów. Zakłada ono przecież, że zmysłowe obcowanie z artefaktami to rodzaj interakcji i współtworzenia, które jednak nie ma nic wspólnego z refleksją niezależną od materialności, a więc nie wpływa na kształt i przebieg doświadczenia estetycznego. Z drugiej strony, wnikliwie czytając prace teoretyczne i krytyczne oraz manifesty artystyczne zrodzone w interesującym go okresie, Rancière dowodzi, że właśnie percepcja zmysłowa

odgrywa kluczową rolę w doświadczeniu estetycznym. I najlepiej da się jego zdaniem uchwycić ten paradoks, kiedy ponownie wróci się do momentu, gdy ustanowiony został estetyczny paradygmat sztuki. Należy wtedy jednak do grona jego ojców duchowych dodać jeszcze jedno, zwykle pomijane nazwisko.

Jak twierdzi autor *Aisthesis*, na konceptualizację doświadczenia estetycznego w XVIII wieku wpłynęły nie tylko teorie estetyczne Kanta i Schillera, lecz także prace z zakresu historii sztuki, szczególnie te poświęcone kulturze antyku, odkrywanej ówczesznie coraz bardziej w miarę dynamicznego rozwoju archeologii. Za najistotniejszą z takich naukowych rozpraw uznaje Rancière monumentalne dzieło Johanna Joachima Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). W swoich rozważaniach przypomina ten fragment, w którym autor opisuje obszernie słynny Tors Belwederski, czyli pochodzącą z I wieku p.n.e. marmurową statuetkę grecką autorstwa Apolloniosa, przechowywaną do dziś w Muzeach Watykańskich. Co istotne, Winckelmann zaprojektował same podstawy doświadczenia estetycznego, posługując się przykładem rzeźby zachowanej jedynie częściowo. Nie przeszkodziło mu to wcale potraktować ją, jako dzieło skończone, które czarno na białym udowadnia, na czym właściwie polega relacja między *aisthesis*, czyli zmysłowym doświadczeniem artefaktu, a *poiesis* jako tworzeniem materialnego artefaktu zgodnie z obowiązującymi zasadami poetyki i konwencjami. Stało się to możliwe dlatego, że Winckelmann uważał fragmentaryczny posąg, najprawdopodobniej przedstawiający Herkulesa siedzącego na skórze zwierzęcia za produkt określonych uwarunkowań społecznych, które odeszły w niepamięć wraz z końcem całego świata starożytnego. Doświadczenie materialności tego fragmentarycznego artefaktu opisał jako ze wszech miar paradoksalne, jako „zmysłową obecność, wcielenie siły, która go stworzyła, ale także jako odsunięcie tej obecności”²². Z kolei Rancière tak odczytuje dziś rozważania niemieckiego znawcy antyku, by wydobyć na

²² *Ibidem*, s. 18.

jaw problematyczność rozgraniczenia odbioru biernego od aktywnego. Współcześni Winckelmanna podziwiali zmysłową materialność rzeźby, zniszczonej i na zawsze oddzielonej od oryginalnego kontekstu, w którym kiedyś powstała. Tym samym odtwarzali świat starożytnej Grecji jako rzeczywistość niedostępną i niemożliwą do zrekonstruowania, zarazem jednak odwoływali się do greckich ideałów demokracji, by usankcjonować narodzoną na nowo w XVIII wieku ideologię republikańską. Rancière stwierdza zatem, że wbrew pozorom i przyjętym ustaleniom doświadczenia estetycznego nie wywołuje sam artefakt. Wręcz przeciwnie, stanowi on wytwór sieci instytucji sztuki, ustanowionej w połowie XVIII wieku i od tamtej pory odpowiedzialnej za wytwarzanie odpowiednich warunków percepcji artefaktów; takich warunków, w których udziałem odbiorców mogło stać się paradoksalne doznanie kontaktu z tym, co na zawsze utracone. Podobną funkcję sprawować w istocie miało nowożytne muzeum, gdzie wystawiano opatrzone komentarzem antyczne dzieła sztuki, oddzielone od przyrodzonego im kontekstu historyczno-społecznego. Zarazem ich układ przestrzenny służył temu, by wystawiać je na widok publiczny w taki sposób, który zagwarantuje konieczny dystans między artefaktem a odbiorcą.

Nowożytne muzeum to zatem taki przykład instytucji artystycznej, która nadaje artefaktom widzialność poprzez narzucenie odbiorcom odpowiednich reguł obcowania z nimi. Z tego punktu widzenia materialność dzieł sztuki nie stanowi stabilnej i niezmiennej w czasie struktury, ale staje się produktem dynamicznego procesu interakcji między artefaktami a odbiorcami w kontekście instytucjonalnych, historycznie zmiennych reguł odbioru sztuki. Jak mi się wydaje, zaproponowany przez Rancière'a model badania artefaktów można z powodzeniem przenieść na grunt badań nad dramatem i jego relacji z teatrem oraz kontekstem historyczno-społecznym. Zresztą taką możliwość użycia tej metodologii zasugerował on sam, kiedy *Aisthesis* opatrzył podtytułem *Sceny z estetycznego*

reżimu sztuki. Wzorując swoją pracę na *Mimesis* Ericha Auerbacha²³, Rancière skomponował swoją książkę jako serię scen, czyli odrębnych szkiców, w których podjął analizę wybranych przypadków z dziedziny literatury, sztuk plastycznych i performatywnych. Tym samym stworzył rodzaj otwartej formy, którą można uzupełniać o nowe przykłady, sytuując je w coraz to nowych kontekstach. Dokonane przez Rancière'a w *Aisthesis* zakwestionowanie granicy między *aisthesis* a *poiesis*, między zmysłowym doznaniem bezpośredniego kontaktu z artefaktem a regułami sztuki, na mocy których on powstał, nabiera ogromnego znaczenia w interesującym mnie kontekście przemian rozumienia tekstu jako artefaktu i jego możliwych performatywnych aspektów. Z tego punktu widzenia można dostrzec, w jaki sposób teksty pisane zgodnie z klasycystycznymi poetykami i podobnie rozpowszechniane mogły spełniać zadania wspólnototwórcze zarówno za pośrednictwem sceny, jak i w rozmaitych formach drukowanych, pełniąc w każdym z tych mediów odmienną funkcję.

Jak mi się wydaje, właśnie z tego punktu widzenia można z pożytkiem spojrzeć na teatr jezuicki jako dydaktyczną i niesamoistną formę interakcji społecznej, w której ramach teksty traktowano czysto użytkowo i instrumentalnie. Ale nie tylko. Historia polskiego dramatu i teatru w XIX wieku dostarcza bowiem wielu innych przykładów na to, że tekst dla teatru to nie jest wcale zamknięta struktura, lecz raczej dynamiczny interfejs, narzędzie służące do nawiązywania wspólnotowych więzi i angażowania członków wspólnoty w kolektywne doświadczenie. Aby to udowodnić, wystarczy przyjrzeć się dalszym losom klasycystycznej tragedii na scenach polskich w pierwszych dekadach XIX wieku, kiedy ze wsparciem Towarzystwa Iksów powróciła do łask w instytucjonalnych teatrach, po okresie dominacji dramy mieszczańskiej i komedii w czasach stanisławowskich. Kulminacyjny moment rozwoju tragedii neoklasycystycznej w Królestwie Polskim przypadł nieco później i wiązał się ściśle

²³ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Zbigniew Żabicki, Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2004.

z radykalną polityką kulturalną zaborcy rosyjskiego, a także z narastającymi nastrojami rewolucyjnymi, które swoją kulminację znalazły w chwili wybuchu powstania listopadowego. Zniesienie wolności prasy i wprowadzenie cenzury prewencyjnej w 1819 roku oraz zawieszenie wolności zgromadzeń w 1820 roku poważnie ograniczyło działalność teatrów jako instytucji odpowiedzialnych za krzewienie postaw narodowych i obywatelskich. I właśnie w tych okolicznościach model neoklasycznej tragedii, łączącej antyczne formy z nowoczesnymi prądami myślowymi, posłużył jako narzędzie restytuowania i ocalenia tradycji narodowej. Jak przekonuje Dobrochna Ratajczak, neoklasyczna tragedia stanowiła w pierwszych dekadach XIX wieku w Polsce „historyczny styl-kostium”²⁴, który poprzez heroizację i świadome propagowanie ideałów moralnych i patriotycznych przechowywał pamięć o wielkiej przeszłości narodu. Z jednej strony pełniła ona funkcję kompensacyjną jako wyraz dążeń do odnowienia ładu społecznego w momencie rozpadu państwowości. Z drugiej strony, funkcjonując jako kostium historyczny, pozwalała nawiązać żywotny kontakt z tradycją, wykorzystać ją jako składnicę chlubnych wzorców patriotycznych, jednocześnie chroniąc tekst przed zakusami cenzorów.

Forma neoklasycystycznej tragedii okazała się dobrym modelem, który mógł pomagać w utrwaleniu i uwzniośleniu historii narodu pod zabarami; można ją zatem potraktować jako interfejs podobny w swoim oddziaływaniu do tragedii jezuickiej, jako instancję pośredniczącą między zapisami i materiałami historycznymi, które nie zawsze były powszechnie dostępne, a poddaną naciskom politycznym instytucją teatru i jego publicznością. Ten graniczny status tekstu doskonale obrazuje historia powstania i sceniczne dzieje *Barbary Radziwiłłówny* Alojzego Felińskiego. O tej tragedii Stanisław Tarnowski pisał przecież, że „pod względem charakterów, budowy, patetyczności scen, przewyższa wszystkie współczesne

24 Dobrochna Ratajczak, *Wstęp*, [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wybór i opracowanie eadem, Ossolineum 1988, s. XL.

dramata polskie”²⁵. Na początku XX wieku oceniał on bowiem tę wersję, którą wydano drukiem w 1820 roku i traktowano jako ostateczny kształt dzieła, gdyż ukazała się już po nagłej śmierci autora. Jeśli jednak spojrzeć na historię powstania i rozpowszechniania tragedii Felińskiego, wtedy jak na dłoni zobaczyć można, że jej społeczne oddziaływanie ściśle wiązało się z procesualną naturą tekstu dramatycznego i jego podatnością na strukturalne modyfikacje w odmiennych kontekstach. A już z pewnością historia ta każe pod znakiem zapytania postawić kategorię romantycznego geniuszu, który *ex nihilo* powołuje do istnienia dzieło zdolne zainspirować miliony do niepodległościowego zrywu.

Pracę nad tekstem rozpoczął Feliński najprawdopodobniej już w 1809 roku, podobno pod ogromnym wrażeniem innej neoklasycystycznej tragedii, *Ludgardy* Ludwika Kropińskiego, który w jego domu na wsi odczytał mu sam autor pewnego popołudnia. Autor *Barbary Radziwiłłówny*, przygotowując się do napisania swego dramatu, opierał się głównie na słabo dostępnych w powszechnym obiegu pracach historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza. Drukiem ukazały się one dopiero po śmierci Felińskiego, zatem jego tekst dla teatru trudno potraktować jako sceniczną interpretację historii powszechnie znanej i funkcjonującej w świadomości widzów. Tragedia dostarczyła mu wzorca dla przybliżenia i objaśnienia dziejów, a także pokazała, jak użyć ich w funkcji egzemplum ofiarniczej śmierci w imię interesów państwowych. Jednak wzorca tego Feliński nie potraktował jak gotowej sztancy, w którą wystarczy wlać historyczny materiał, by zyskał on aktualność i siłę społecznego oddziaływania. Przez co najmniej cztery lata, od 1811 do 1815 roku, poddawał kolejne wersje tekstu weryfikacji i próbie sceny. Na etapie pracy nad tekstem pomagał mu z pewnością Ludwik Osiński, jeden z najznamienitszych krytyków literackich epoki, który wkrótce został dyrektorem Teatru Narodowego i z którym Feliński prowadził stałą korespondencję. Istotnym momentem w opracowaniu ostatecznej wersji *Barbary Radziwiłłówny* było jej publiczne czytanie zimą

25 Cyt. za: *ibidem*, s. CXXV.

1815 roku u hrabiego Jana Tarnowskiego i w salonie Mostowskich. Dopiero po przejściu wstępnej próby sceny i kolejnej korekcie Osińskiego, tekst został oddany w ręce twórców teatralnych i 28 lutego 1817 roku wystawiony na scenie, w znakomitej obsadzie, z Józefą Ledóchowską w tytułowej roli. Już tak zarysowana geneza wskazuje wyraźnie na to, że interfejsu nie należy identyfikować z ustaloną raz na zawsze strukturą tekstu. Między historycznymi materiałami źródłowymi a ostatecznym kształtem scenicznym pośredniczyły w przypadku *Barbary Radziwiłłówny* kolejne wersje, zaś tekst wykorzystany w inscenizacji stanowił nie tyle ostateczny produkt, ile raczej jedno z ogniw w procesie kulturowej recepcji dzieła Felińskiego.

Zresztą już w chwili premiery stało się jasne, że siłę oddziaływania na wyobraźnię i patriotyczne uczucia widzów lokowali krytycy bardziej w samym tekście niż w jego scenicznej realizacji. Jeden z piszących anonimowo Iksów, doceniając kunszt Felińskiego, jednocześnie krytykował maszynię teatralną, która – jego zdaniem – przeciwdziałała ogromnej sile poetyckiego słowa: „Skromna liczba i ranga towarzyszących Zygmunтови osób (dwóch «strojących miny» paziów) pomniejszała powagę królewską, a wciąż te same twarze statystów przedstawiających raz deputację sejmową, raz ministrów, raz służbę królewską lub posłów – niweczyły iluzję”²⁶. Iks oceniał zatem siłę oddziaływania tekstu, który zapewne znał jedynie w wersji usłyszanej ze sceny, skoro ukazał się on drukiem dopiero trzy lata później. Brak materialnej podstawy nie przeszkodził mu w tym, żeby rozpoznać tekst jako odrębny składnik dzieła teatralnego, a następnie wtórnie wyodrębnić go ze scenicznej materii gestów i głosów. Trudno zatem i w tym przypadku mówić o stabilnej podstawie tekstowej – dzieło Felińskiego zyskało siłę oddziaływania właśnie dlatego, że nie posiadało autonomicznego charakteru, lecz zostało wpisane w kontekst dominujących praktyk teatralnych. Docierało bowiem do odbiorców splecione ściśle z dominującymi formami performatywnymi tamtej epoki, które warunkowały tyleż jego sens i wymowę, ile – strukturę wewnętrzną.

26 Cyt. za: *ibidem*, s. CXXIX.

Co zaś najistotniejsze w kontekście społecznego oddziaływania tekstu, *Barbara Radziwiłłówna* nie zyskała bynajmniej ostatecznego kształtu w chwili, gdy ukazała się drukiem w 1820 roku, a rok później trafiła na indeks w Królestwie Polskim i objęto ją zakazem wystawiania. Owszem, drukowana forma ustabilizowała jej jedną, edytorską wersję, ale wcale nie oznaczało to, że ta wersja stała się natychmiast formą jedyną i ostateczną. Pierwszy wydawca wyraźnie podkreślał w przedmowie, że

Barbara Radziwiłłówna znajduje się w ręku niemal każdego miłośnika literatury polskiej, a te niezliczone jej kopie tak są mnóstwem pomyłek zagęszczone, że do niniejszego wydania ledwo ze zniesienia sześciu rękopismów i znaczących w pismach periodycznych umieszczonych wyjątkach, poprawniejszy można było uzyskać egzemplarz²⁷.

Te niedoskonałe odpisy wciąż krążyły w drugim obiegu, jednocześnie z oficjalną i rzekomo jedyną poprawną wersją drukowaną, choć nie sankcjonował jej dostatecznie autorytet przedwcześnie zmarłego autora. W sytuacji braku państwowości i zaostrzonej kontroli cenzorów to właśnie teksty, a nie przedstawienia stanowiły narzędzie rozpowszechniania politycznych treści. I być może o skuteczności oddziaływania dramatu Felińskiego zdecydowała właśnie harmonijna i sceniczna forma tragedii, tak ostro krytykowanej przez romantyków. W odróżnieniu od ich nieorganicznych i niedramatycznych tekstów umożliwiała ona w cichej lekturze aktywizację wyobraźni i aktualizację teatralnego wymiaru, który nadawał tekstowi charakter żywej interakcji; umożliwiała zatem lekturę o charakterze performatywnym, noszącą wszelkie znamiona działania, które powołuje do istnienia wyobrażone światy o realnej sile oddziaływania na odbiorców.

Zawikłana historia powstania i rozpowszechnienia tragedii Felińskiego poglądowo weryfikuje przyjęte jako oczywiste binarne

27 Ałojzy Feliński, *Barbara Radziwiłłówna. Tragedya w 5 aktach*, [Kraków] 1820, s. VI.

opozycje między tradycyjnym tekstem jako ustabilizowaną matrycą do produkcji iluzji teatralnej a tekstem jako materiałem do wykorzystania w ramach przedstawień kulturowych aktywizujących odbiorców. Forma klasycystycznej i neoklasycystycznej tragedii okazuje się zatem – i wbrew powszechnemu mniemaniu – strukturą nietrwałą i dynamiczną, interfejsem pośredniczącym między różnymi typami tekstów a odbiorcami zgromadzonymi w ramach rozmaitych instytucji kulturowych. Nie mam wątpliwości, że taki sposób badania dawnego dramatu nie może jednak zrodzić szczegółowych rekonstrukcji, które pretendowałyby do miana obiektywnej wiedzy historycznej. Na metodologiczne problemy tego typu badań historycznych wskazywał niedawno Piotr Morawski na łamach „Pamiętnika Teatralnego”²⁸. Przypominał o tym, że w gruncie rzeczy po polskim dramacie dawnym nie pozostało oprócz tekstów wiele świadectw pozwalających odtworzyć sposób wykorzystania tekstów na scenie. Analizując kolejne etapy współpracy historyka teatru Juliana Lewańskiego i Kazimierza Dejmka w czasie przygotowań do inscenizacji *Gry o Męce i Zmartwychwstaniu* w 1981 roku, Morawski jednoznacznie dowodzi, że nasz obraz dawnego dramatu z konieczności jest tworzony z perspektywy współczesnej praktyki scenicznej. Być może zatem właśnie z tego powodu powrót do dramaturgii XVIII i XIX wieku z perspektywy pierwszych dekad wieku XXI pozwoli zweryfikować same podstawy zwrotu performatywnego i wykształcone w jego ramach koncepcje zaangażowania.

Nie oznacza to wcale, że z proponowanego przeze mnie punktu widzenia nie sposób odczytać na nowo tekstów polskich romantyków, które wymykają się klasycznym typologiom gatunkowym. Wręcz przeciwnie, również te niekanoniczne teksty posiadają własny typ sprawczości, choć nie wiąże się on już z realizacją znanych konwencji dramatycznych i teatralnych. W gruncie rzeczy proponowana przeze mnie weryfikacja modelu zaangażowania performatywnego oznacza wyciągnięcie wniosków

28 Por. Piotr Morawski, *Między dramatem a widowiskiem. Nie tylko Juliana Lewańskiego zmagania z teatralnością*, „Pamiętnik Teatralny” 2013, z. 2, s. 19-37.

z obowiązujących już od dłuższego czasu przekonań o braku ostrej granicy między tekstem a kontekstem, o uzależnieniu struktury i sensu tekstu od dominujących uwarunkowań instytucjonalnych i politycznych oraz o procesualnej naturze utworu, którego aktualny kształt zależny od zmiennych oczekiwań i gustów publiczności. Te założenia domagają się jednak daleko idących zmian metodologii przyjętej w obrębie teatrologii i kształtującej się performatyki, a więc włączenia badań utworów scenicznych w obręb performatyki jako dziedziny interdyscyplinarnej i przekrojowej, która zarówno teksty, jak i inne artefakty sytuuje w ramach dynamicznych procesów interakcji i wymiany. Dopiero taka zmiana może bowiem doprowadzić do postulowanego przez Stephena Greenblatta już ponad dwadzieścia lat temu włączenia nauki o tekstach w obręb performatywnie zorientowanego kulturoznawstwa²⁹. I być może również taka zmiana pozwoli pod nowym kątem spojrzeć na tę nieopowiedzianą jeszcze historię polskiego dramatu i teatru, który do tej pory nie mieścił się w inspirowanych performatyką przedstawień weryfikacjach kanonu.

29 Stephen Greenblatt, *Kultura*, [w:] idem, *Poetyka kulturowa*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Universitas 2006, s. 145-156.

Gest autorów jest rodzajem działania, które zrywa z mechanicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym i rekonstruowaniem i opisywania historii, a zatem stanowi obietnicę nowego spojrzenia na wspólną nam przeszłość przedstawioną i wytwarzaną przez polski dramat i polskie dramatyzacje życia społeczno-politycznego. Konsekwencję tego zerwania stanowi nie tyle badanie ugruntowanych już, historycznych ustaleń, a zatem badań przeszłości polskiego dramatu i polskich dramatyk, ile przyglądanie się organizacji tych ustaleń, a zatem badanie strategii i procedur zastępujących i odgrywających minioną rzeczywistość wspólnotową Polaków.

Fragment rozdziału „Polskość in effige”



ISBN 978-83-7638-444-3



9 788376 384443 >