

**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>Lucja 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>Lucja 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

MAŁGORZATA SUGIERA



U ŹRÓDEŁ AUTORYTETU DRAMATU

Łatwo zgodzić się z tym, że za klasyka uważamy takiego artystę, którego dzieła znalazły się w kanonie, gromadzącym dzieła ponadczasowe, służące jako uniwersalne wzorce estetyczne i etyczne. Całkowitemu utożsamieniu obu pojęć przeszkadzają jednak ustalenia badaczy z kręgu studiów feministycznych i postkolonialnych, którzy przekonująco dowiedli, że kanon to coś więcej niż zbiór samych dzieł¹. Obejmuje on bowiem uznane za poprawne metody ich analizy i interpretacji, jak też instytucje sankcjonujące te metody i stojące na straży ich powszechnego obowiązywania, jak szkoły, kuratoria, muzea, uniwersytety i wiele innych. Ta nie najnowsza przecież weryfikacja pojęcia „kanon”, wciąż chętnie ignorowana przez zainteresowane utrzymaniem swoich przywilejów instytucje oraz badaczy wykorzystujących uznane w jego ramach metody, w niedostatecznym bodaj stopniu objęła rozpowszechnione rozumienie tego, czym jest klasyka, zwłaszcza w odniesieniu do teatru i pisanej z myślą o nim literatury.

W przypadku teatru pojęcie „klasyka” nadal obejmuje przede wszystkim określony zestaw dzieł dramatycznych, do których „wiernego” wystawiania krytycy co i rusz od nowa próbują zobligować sceny, głównie te uznane za narodowe i finansowane bezpośrednio z funduszy Ministerstwa Kultury. O wiele już rzadziej krytycy i badacze wspominają natomiast o instytucjonalnie preferowanych i strzeżonych metodach analizy i interpretacji dzieł dramatycznych oraz powstających na

¹ Por. np.: Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge 1999.

ich podstawie inscenizacji, a niemal zupełnie nie pamiętają o roli teatru jako instytucji, która dotąd stanowiła jeden z istotnych węzłów przepływu energii społecznych. Zbyt rzadko pamiętają o takiej roli teatru zarówno w chwili rekonstruowania prapremiery danego tekstu dramatycznego, jak i w opisach dalszych dziejów jego recepcji i analizowania współczesnych wystawień, choć w tym ostatnim przypadku być może w mniejszym stopniu. I nie idzie mi wcale o śledzenie przemian konwencji, stylów wystawiania i gry aktorskiej, czy innych środków wyrazu, które zwykle zostały już powielekroć opisane jako odrębne zjawiska i jako konsekwencje historycznych przemianach estetyki teatru. Ponieważ dzieła klasyczne uważamy za samą esencję tego, czym jest sztuka jako taka, nie można zapominać o związanych ściśle z modyfikacjami estetyki, równie historycznie warunkowanymi przesunięciami w obrębie definicji tego, co w rozmaitych historycznych kontekstach uważało się za sztukę, co i dlaczego odróżniało ją od innych dziedzin życia i refleksji na jego temat. Dlatego kiedy dziś mówimy o klasyce i kanonie (zwłaszcza o kanonie narodowym), ważniejsze po stokroć niż śledzenie przemian na gruncie estetyki wydaje mi się zwrócenie uwagi na przemiany teatru jako instytucji, jej miejsca i funkcji w życiu publicznym oraz przemiany przedstawienia jako wydarzenia, w którym biorą udział widzowie, niekoniecznie jako podmioty autonomicznego doświadczenia estetycznego. Dopiero wtedy bowiem ograniczenie myślenia o klasyce do wybranych dzieł dramatycznych ujawnia swoje istotne ograniczenia.

Kolejna fala dyskusji na temat klasyki, jej roli w życiu teatralnym i – bardziej ogólnie – publicznym zaczęła się bodaj po zainicjowanych między innymi przez redakcję „Dziennika Polskiego” protestach widzów w połowie listopada 2013 roku przeciwko polityce repertuarowej i poziomowi artystycznemu przedstawień na scenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie. To oczywiście tylko jeden z możliwych do heurystycznego wyodrębnienia początków tej dyskusji, ponieważ powrót do utworów klasycznych stanowi również konieczny etap przemian teatru po 1989 roku i dominującej we współczesnym teatrze i innych formach

sztuki nadrzędnej idei nażywości. W każdym razie protesty na widowni Starego Teatru oraz na innych forach i portalach społecznościowych doprowadziły do tego, że dyrektor Jan Klata podjął decyzję o przerwaniu zaawansowanych prób do przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki*, które przygotowywał chorwacki reżyser Oliver Frljić². Z całą pewnością rodząca się legenda niedokończonego spektaklu nie zakończy dyskusji na temat miejsca i funkcji klasyki w polskim teatrze, skoro w 2015 roku przypada okrągła, 250 rocznica powstania Teatru Narodowego. Rozpisany przez Ministerstwo Kultury został już Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka żywa”, a wykorzystane w tytule konkursu określenie „klasyka żywa” przypomina nieco magiczne formuły do zamawiania rzeczywistości. Wypowiedzi jurorów na stronie internetowej Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, jednego ze współorganizatorów konkursu, jak na dłoni pokazują, że nawet w tak wąskim gronie pojęcie „klasyka” (a tym bardziej „klasyka żywa”) wywołuje wiele różnorodnych i niekoniecznie spójnych skojarzeń. Problematyczność tego pojęcia niczym w soczewce pokazują słowa Jacquesa Copeau, które przywołał Piotr Olkusz w swojej ideowej deklaracji na temat rozumienia klasyki. Jak należy się spodziewać, Copeau myślał przede wszystkim o twórczości Moliera, kiedy w 1922 roku pisał:

Najpiękniejszą wiecznością jest wieczność głosu, który po trzystu latach nie przestaje zwracać się bezpośrednio do ludzi (...). Nie chcę tu mówić o słowie, o abstrakcyjnym znaku, ale właśnie o głosie – o dźwięku człowieka, o osobistym znaku, który określa konkretną osobę i pozwala rozpoznać ją w tysięcznym tłumie; który sprawia, że odwracamy się, gdy usłyszymy go za plecami³.

Oczywiście ma rację Olkusz, kiedy podkreśla, że dla Copeau utwór klasyczny wcale nie jest ramą, w którą da się włożyć dowolną treść. I nazwać

2 Por. obszerny blok materiałów na temat przygotowań do tego przedstawienia oraz kulis decyzji o przerwaniu jego realizacji: „Didaskalia” 2014, nr 119.

3 Cyt. za: Piotr Olkusz, *Klasyka głos za plecami*, <http://klasykazywa.pl/wp-content/uploads/2014/01/Piotr-Olkusz.pdf> (08.03.2014).

to – dodaję już od siebie – jego konieczną aktualizacją czy uwspółcześnieniem. Klasyka to konkretny głos, który nadal potrafimy usłyszeć. A nawet więcej – musimy, słysząc go, zareagować. I właśnie ten głos najbardziej mnie w definicji klasyki obchodzi i zarazem niepokoi z jednego co najmniej, wcale niebłałego powodu.

Z myślą o sztukach Moliera pisał Copeau, że głos klasyka usłyszany za plecami sprawia, że rozpoznajemy jego źródło i – nawet bez chwili zastanowienia się – odwracamy głowę na jego dźwięk. Lecz jeśli faktycznie głos klasyka tak właśnie działa, jeśli faktycznie posiada tak znaczną moc sprawczą, to podstawowa funkcja klasyki wobec odbiorców zaczyna mi na- zbyt przypominać ten proces ustanawiania podmiotu w ramach ideologii jako praktyki społecznej, który na samym początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku francuski filozof marksistowski Louis Althusser nazwał interpelacją. Tak właśnie dzieje się choćby w chwili, kiedy już niekontrolowana przez podmiot reakcja na wezwanie policjanta z drogówki pozwala go rozpoznać i usytuować jako potencjalnego winnego jakiegoś wykroczenia. Głos przedstawiciela władzy powołuje nas wtedy do istnienia w zdefiniowanej społecznie roli, a zatem działa w pełnym tego słowa znaczeniu performatywnie, czyniąc nas niniejszym tym, czym przed jego usłyszeniem jeszcze nie byliśmy⁴. Reakcja na wezwanie ze strony przedstawiciela aparatu policji to oczywiście jedynie najbardziej jaskrawy przykład interpelacji. Althusser miał bowiem na myśli każdy rodzaj wezwania ze strony instytucji państwowej, rodziny, systemu edukacji czy – jak w tym przypadku – literatury czy teatru, każdy rodzaj wezwania, które w samym akcie konstituuje własnego adresata. Wystarczy spontanicznie odpowiedzieć na ten apel, by znaleźć się w trybach ideologii ustanawiającej tożsamość danej instytucji i otrzymać gotową już tożsamość syna czy ucznia, tożsamość znawcy, wyznawcy, ba, obrońcy klasyki wreszcie. Opisany przez Copeau głos nie działa przecież inaczej niż ten, który

4 Por.: Louis Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. Andrzej Staroń, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article374> (8.03.2014)

pół wieku później analizował jego rodak, skoro sam dźwięk tego głosu ma sprawić, że się odwrócimy, by rozpoznać dane dzieło jako stworzone ręką klasyka. Ten głos powołuje nas zatem do istnienia w zdefiniowanej społecznie roli kogoś, kto umie odróżnić ziarno uniwersalnej sztuki od plew tego, co nie zasługuje na należyty jej szacunek. Stąd właśnie płynie podstawowe dla tego tekstu pytanie o to, gdzie biją źródła mocy interpelacyjnej klasyki w teatrze? Kto czy co gwarantuje jej autorytet? Na ile zależy on od historycznie warunkowanych modyfikacji obowiązującej definicji sztuki?

ARCHIWUM/REPERTUAR A SPRAWA POLSKA

Jak należy się spodziewać, wskazane wyżej różnice w zakresach znaczeniowych pojęć „klasyka” i „kanon” podpowiadają jeden z możliwych punktów wyjścia do dalszych rozważań. Sugerują bowiem wyrażnie, że w przypadku klasyki chodzi jedynie o część tego, co z jednej strony oferowały widzom teatralne sceny, a czego istnienie z drugiej strony niekoniecznie zależało od teatralnych wystawień, a mianowicie o dzieła dramatyczne lokowane w obrębie innej zgoła dziedziny sztuki – literatury. Dychotomia między literaturą a teatrem co najmniej od połowy XIX wieku określa granice obu dziedzin oraz towarzyszących im dyscyplin naukowych. Miała już w związku z tym wiele wcieleń, każde zaś nieco inaczej profilowało ich wzajemne relacje. Jedno z wcieleń tej dychotomii zaproponowała dziesięć lat temu Diana Taylor w książce *The Archive and the Repertoire*, poświęconej sposobom transmisji pamięci kulturowej w obu Amerykach⁵. Co istotne, dorastająca w Meksyku Taylor, która do Stanów Zjednoczonych przyjechała dopiero na studia, nawet nie stara się ukryć powodów, dla których w centrum swoich rozważań zdecydowała się

5 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press 2003.

ulokować tak zdefiniowaną opozycję. U źródeł proponowanej przez nią opozycji między archiwum a repertuarem znajdują się przyczyny stricte polityczne, sięgające w zasadzie aż czasów odkrycia i podboju Nowego Świata. Wtedy to bowiem typowe dla tamtejszych ludów ucieleśnione praktyki zdobywania i przekazywania tak wiedzy, jak pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz fundowanego na niej poczucia tożsamości radykalnie usunęło w cień propagowane przez konkwistadorów słowo pisane, które ucieleśniało legitymizowane przez Stary Świat, nieco inaczej rozumiane definicje i praktyki wiedzy, pamięci i poczucia tożsamości. Dlatego Taylor bez wahania ujawniła własne resentymenty i warunkowane nimi założenia badawcze w *The Archive and the Repertoire*. Nie ma bowiem wątpliwości, że „jeśli zgodzimy się na to, jakoby performans nie przekazywał wiedzy, to okaże się, że wyłącznie piśmienni i mający władzę mogą posiadać pamięć kulturową i tożsamość”⁶. Zostaje ona zaś odmówiona tym, którzy nie mają dostępu ani do władzy, ani nie poznali arkanów pisma. Oczywiście amerykańskiej badaczce nie chodzi wcale o to, by słowo pisane jako archiwum dosłownie przeciwstawić słowu mówionemu jako repertuarowi. Pod pojęciem archiwum rozumie ona bowiem nie tylko książki, prasę i inne świadectwa na piśmie, lecz także wszystkie pozornie trwałe materiały, wolne od restrykcji czasu i przestrzeni: wszelkiego typu dokumenty, nagrania, budynki i nawet kości. Z kolei repertuar to dla niej nie tylko słowa czy akty mowy, lecz także wszystkie ucieleśnione praktyki zdobywania i przekazywania wiedzy, niemal z definicji nietrwałe i efemeryczne, poddane zabójczemu dyktatowi tu i teraz. A jednak nie jest tak, żeby Taylor uparła się pozostać przy zaproponowanej przez siebie opozycji, przy bezwzględnym odgraniczeniu pisma od słowa, a w jej przypadku także przy politycznym podziale na Stary i Nowy Świat. Wręcz przeciwnie. W zasadzie jedynie po to zarysowała we wstępie do swojej książki opozycję między archiwum a repertuarem, żeby ją od razu klarownie zakwestionować, powołując się na własne doświadczenia odmienne od

6 *Ibidem*, s. XVII.

amerykańskich badaczy performansów i performatywności i wskazując na scenariusze, których wprawdzie nigdzie nie zapisywano, lecz przecież wcale nie gorzej utrwalano i powtarzano w ucieleśnionych praktykach. Scenariusze stanowią dla niej właśnie te paradygmatyczne elementy repertuaru, które niczym teksty i narracje uprzywilejowywane w zachodniej tradycji, także w uprawianej na zachodnich uniwersytetach teatrologii, porządkują i nadają sensy konkretnym wydarzeniom społecznym, ludzkim zachowaniom i ich społecznym efektom, a także zasadnie kwestionują ich suponowaną efemeryczność.

Z łatwością mogłabym pożyczyć od Taylor opozycję między archiwum a repertuarem, żeby naszkicować sytuację na ziemiach polskich po datowanym umownie na 1765 rok powstaniu teatru instytucjonalnego. Jak mi się wydaje, zarówno politykę kulturalną Stanisława Augusta i jego stronnictwa, jak też późniejszą działalność Towarzystwa Iksów da się z powodzeniem opisać jako rodzaj kulturowej konkwisty oświeconych w imię słowa pisanego, normatywnych gatunków i archiwum, której ofiarą padł istniejący wcześniej na ziemiach polskich repertuar kultury sarmackiej. Z perspektywy rozbiorów należałoby jednak tak rozumianą konkwistę uznać za wielkie szczęście, gdyż przez ponad sto kolejnych lat istnienie polskości, lokowanej częściowo w kulturze, zależało właściwie od archiwum oraz wiary w to, że wielkie dzieła faktycznie pomagają przekroczyć ograniczenia ludzkiego życia, przestrzeni i czasu, czyli mimo braku odpowiednich instytucji państwowych przekazywać polskie dziedzictwo kolejnym pokoleniom. W pewnym sensie w 1918 roku Polska odrodziła się z tak rozumianego mitu archiwum, w demonstracyjnym geście negujących tradycję skamandrytów czy futurystów; takiego archiwum, które nie podlega zmianom, wolne tyleż od wszelkich form moralnego i artystycznego zepsucia, ile od politycznej manipulacji. Oczywiście mogłabym też, niczym Taylor, tak zarysowaną opozycję od razu podważyć, wykorzystując pożyczone od niej rozumienie scenariusza. Nawet bowiem jeśli wiara w archiwum miała ocalającą moc, także na naszych ziemiach o zachowaniu polskości w czasach zaborów zdecydowały

w znacznej mierze ucieleśnione praktyki i Schechnerowskie zachowane zachowania. To właśnie głównie one wpłynęły na to, że wielu dzisiejszych badaczy polskiego teatru żywi przekonanie o immanentnie performatywnym charakterze rodzimej kultury. Problem jedynie w tym, że zarówno sytuacja polskiego teatru po 1765 roku, jak i towarzyszące jego początkom narodziny autorytetu dramatu miały o wiele bardziej skomplikowaną postać, niż pozwala to przedstawić opozycja między archiwum a repertuarem, nawet wzbogacona o pojęcie scenariusza. Trudno zaś będzie dostrzec stopień tej komplikacji, jeśli wcześniej nie uda się zweryfikować ugruntowanych już postaw, znaturalizowanych w znacznej mierze poglądów i warunkowanych nimi uzasadnień dla obowiązujących podziałów i klasyfikacji genologicznych i estetycznych.

Kwestię narodzin autorytetu dramatu w ramach zaproponowanej przez Taylor opozycji między archiwum a repertuarem podjął już kilka lat temu W. B. Worthen w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* (2010)⁷. Obchodziła go jednak nie tyle możliwość przekazywania z pokolenia na pokolenie niektórych elementów repertuaru pomimo braku świadectw pisanych, ile jednoznaczne podważenie przekonania o niezmienności archiwum, a zwłaszcza tekstów dla teatru. Co ciekawe, podobnie jak wcześniej zrobiła to Taylor, Worthen usytuował narodziny koncepcji dramatu jako elementu archiwum na przełomie XVI i XVII wieku. Wtedy to bowiem przedstawienie przestało funkcjonować jako gwarant tożsamości utworów scenicznych, coraz częściej publikowanych drukiem i identyfikowanych z wersją na papierze. Od tej pory właśnie tekst zaczął się stawiać, krok po kroku, niepodważalną miarą dla kolejnych realizacji teatralnych. Nie wcześniej wszakże, nim koniec XVIII wieku nie wypracował pojęcia sztuki jako desygnatu specyficznego doświadczenia estetycznego w specjalnie do tego przeznaczonych i wyodrębnionych przestrzeniach muzealnych, które powstały nie dla innych celów niż

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

umożliwienie wszystkim przychodzącym kontemplacyjnego, podobnie „niezainteresowanego” obcowania z dziełami różnych epok i stylów⁸. Wkrótce potem w repertuarze obok sztuk aktualnych i adaptowanych zaczęły się pojawiać dramaty z przeszłości, wystawiane rzekomo wier- nie i odbierane jako swoiste wzorce scenicznej sztuki, przede wszystkim utwory Szekspira i tragedie antyczne. Ponieważ Worthen w swojej książce starał się udowodnić performatywność samego centrum kanonu, zajął się najpierw właśnie sztukami Szekspira, następnie zaś Ibsena i takich współ- czesnych autorów, jak Samuel Beckett i Susan Lori-Parks. To prawda, nie zapomniał zupełnie o różnorodnych przeróbkach dramatów elżbietań- skich z XVIII wieku, w tym tekstów Szekspira. W gruncie rzeczy pominął jednak te dwa istotne aspekty narodzin autorytetu dramatu, które dostrzec można w chwili, kiedy uwzględni się dzieje polskiego teatru i dramatu w XVIII i XIX wieku, czyli rolę teatru publicznego w epoce ugrunto- wującej się dominacji druku oraz problem tłumaczeń jako preferowany sposób nadrabiania kulturowych zaległości, terminowania u mistrzów i dorabiania się w przyszłości własnych klasyków. Pobieżna nawet analiza tych dwóch aspektów wymaga spojrzenia na teatr nie tylko jako miejsce produkcji i recepcji artefaktów, lecz głównie jako na jeden z istotnych wę- złów na drodze przepływu energii społecznych, jak proponował Stephen Greenblatt⁹, a także potraktowania gatunków dramatyczno-teatralnych jako swoistej przestrzeni negocjacji między tymi energiami.

8 Jacques Rancière wiąże początek tego procesu autonomizacji sztuki z interpreta- cjami greckich rzeźb, które w tomie *Geschichte der Kunst des Alterthums* opublikował w 1764 roku Johann Joachim Winckelmann (polskie tłumaczenie Stanisława Kostki Potockiego ukazało się w 1815 roku, wspierając narastające wtedy tendencje klasycy- zujące). Jak bowiem zauważa, nie sposób byłoby mówić o historii sztuki, gdyby wcześniej nie stała się ona odrębną sferą doświadczenia, zyskując tym samym specyficzną dla siebie realność. Por. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée 2011, s. 19-40.

9 Por. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon Press 1988.

Jedną z siatek klasyfikacyjnych, od których wprost zależy dzisiejszy autorytet dramatu, jest niewątpliwie genologia. Jej dzisiejsze rozumienie znacznie utrudnia wgląd w repertuar teatrów po 1765 roku, i to repertuar w jego obu znaczeniach, tym stricte teatralnym i tym, które zaproponowała Diana Taylor. Pomni na autorytet Arystotelesa, Horacego, Sarbiewskiego i Boileau, niemal bez chwili namysłu klasyfikację również ówczesnych utworów scenicznych wedle gatunków umieszczamy po stronie archiwum, w przestrzeganiu norm gatunkowych widząc jedno z liczących się narzędzi awansu kulturowego. Pokazuje to klarownie definicja Michała Głowińskiego, który stosunkowo niedawno w szkicu *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* bez większych wątpliwości stwierdził, że gatunek jest jedną z najstarszych kategorii myślenia o literaturze, „sygnałem, że przedmiot, o którym się mówi, należy do zjawisk literackich”¹⁰. Nic zatem dziwnego, że tak trudno przychodzi nam zorientować się w gąszczu określeń gatunkowych z przełomu XVIII i XIX wieku, gdyż wiele utworów zgodnie z nadawanymi im przez autorów podtytułami zdaje się tu należeć do innego i tylko dla danego tekstu właściwego gatunku. Obok hybrydycznych w świetle pożyczanych od Francuzów poetyk komediodram i tragikomedii oraz synkretycznych melodram pojawia się przecież „niewielka romantyczna tragedia”, jaką wedle Wojciecha Bogusławskiego miała być jego *Lanassa wdowa Malabar*. Nie brakuje również wszelkiej maści dram klasyfikowanych wedle podejmowanego w nich tematu (nie tylko dramy historyczne i egzotyczne, lecz także heroiczne i zbójckie). I tu również spotkać można często podtytuły pozbawione wszelkich ambicji paradygmatycznych, jak choćby drama płaczliwo-filozofowo-sowizdrzałska, bo tak właśnie swój jawnie parodystyczny tekst dla teatru *Arlekin*

¹⁰ Michał Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. Maria Janion, Aniela Kmita-Piorunowa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 31.

Mahomet nazwał Franciszek Zabłocki. Nie dość na tym. Klasyfikacje tych samych utworów często i łatwo się zmieniały, na przykład w zależności od tego, czy akurat brano pod uwagę tematykę, aspekt widowiskowy czy wiele innych kryteriów. Dlatego też *Nienawiść ludzi i żal*, sztukę „wolno naśladowaną” z Kotzebuego przez Stanisława Platera, w tym samym mniej więcej czasie raz nazywano komedią, raz tragedią, a kiedy indziej znów dramą. Nawet więc jeśli przyjmiemy, że mamy do czynienia z okresem, który już Adam Mickiewicz z myślą o balladzie trafnie nazwał czasem „wyrabiania się form”¹¹, to przecież musimy pamiętać o tym, że wbrew dzisiejszym przyzwyczajeniom określenie gatunkowe, zwykle umieszczane w podtytule, niekoniecznie wiązało się wtedy z cechami samego utworu. Nie tyle też służyło definicji tego utworu, ile odnosiło się do miejsca w obrębie konkretnego i zmiennego kontekstu; nie było wcale wyrazem esencji danego artefaktu, jak zwykle sądzimy, lecz miało naturę relacyjną jako wypadkowa różnych i różnorodnych czynników.

Sytuację genologiczną końca XVIII wieku w polskim teatrze dodatkowo komplikuje fakt, że znaczna część powstających ówczesnie utworów nie była oryginalna we współczesnym tego słowa znaczeniu ani też sankcjonowana regulacjami prawnymi odnośnie tak zwanej własności intelektualnej. Wystarczyć w tym miejscu powinien w zasadzie jeden przykład, bo wydaje się bardzo pouczający, czyli dorobek dramatopisarski Jana Nepomucena Kamińskiego, autora nawiązującego do opery *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego dramatu *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* oraz *Staroświecczyzny i postępu czasu*. Sztuki Kamińskiego, przeznaczone niemal od razu do realizacji na scenie, niemal przez pół wieku wpływały na repertuar teatru nie tylko we Lwowie, którego w latach 1809-1842 był dyrektorem, ale też innych postanisławowskich scen stałych i objazdowych. Ich wykształcony, odczytany i znający kilka języków obcych autor sygnował swoim

¹¹ Rozmowy z Mickiewiczem, cyt. za: Zbigniew Przychodniak, *Badania nad dramatem polskim okresu 1795-1830 (dokonania i perspektywy)*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski*, Wydawnictwo „Wiedza o kulturze” 1992, s. 20.

nazwiskiem ponad setkę utworów, między innymi przekłady Szekspira, Calderona i Schillera. Ale nawet w tym przypadku nie chodziło o tłumaczenia w dzisiejszym pojęciu tego słowa. Zresztą sam Kamiński skrupulatnie odróżniał te sztuki, które jedynie „naśladował”, od tych, które „wolno przełożył” z innego języka, lub też na przykład „przełożył podług” jakiegoś tekstu bardziej znanego autora. Często wręcz nie sposób w jego dorobku wyznaczyć wyraźną granicę między przekładem, tak zwanym przestosowaniem a adaptacją. W przypadku głośnej w swoim czasie dramy *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie* mamy na przykład do czynienia – jak sam autor przyznawał – z czymś, co jest „podług Körnera (naśladowane i do zdarzeń 1768 zastosowane)”. W dodatku nawet sztuki tradycyjnie uznawane za płód jego pióra wiele zawdzięczają obcym inspiracjom, i to inspiracjom jak najbardziej literackim. Bywało, że imitując cudze sztuki, Kamiński nie korzystał nawet z oryginału, lecz zadowalał się bardziej akurat popularną czy dostępną mu przeróbką w innym języku. Szedł tym samym w ślady samego Wojciecha Bogusławskiego, który w podtytule *Henryka VI na łowach* nie omieszczał zaznaczyć, że chodzi o komedię „w 3 aktach oryginalnie z historii angielskiej, nie zaś ze sztuki francuskiej *Polowanie Henryka IV*”. Jak w biografii ojca polskiego teatru wyjaśnia Zbigniew Raszewski, Bogusławski nie znał na tyle języka angielskiego, żeby faktycznie mógł korzystać z tekstu *The King and the Miller* Roberta Dodsleya¹². Sięgnął wprawdzie po oryginał wspomniany przez Bogusławskiego autor francuski, lecz dostosował go świadomie do potrzeb własnej publiczności. Nie tylko zmienił imiona postaci i przeniósł wydarzenia do Francji, lecz również nadał akcji zdecydowanie rewolucyjną wymowę. Konia zatem z rzędem temu, kto sprawiedliwie rozsądzi, czy Bogusławski faktycznie – jak sam się w podtytule dopomina – znalazł się bliżej „historii angielskiej”, kiedy nie znając jej oryginalnej wersji, wydarzenia z Francji przeniósł z kolei do Polski.

12 Por. Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.

Chybać więc musi celu rozpatrywanie twórczości autorów teatralnych czasów stanisławowskich i postanisławowskich, w tym interesującego mnie tu Kamińskiego, pod najbardziej typowym dla nas kątem, czyli jej oryginalności. Co warto odnotować, bezcelowość takich uporządkowań poświadczają nie tylko rozstrzygnięcia Wiktora Hahna, który w 1920 roku pisał na łamach „Pamiętnika Literackiego”: „Uzupełniając badania poprzedników wykazałem, że na 165 utworów dramatycznych, jakie wyszły spod pióra Kamińskiego, tylko trzy były oryginalne, reszta zaś jest tłumaczeniem lub przeróbką z literatury obcej”¹³. Taka ocena pozostaje w mocy także w odniesieniu do obszernego studium *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego* Barbary Lasockiej, która siedemdziesiąt kilka lat później przywołała sądy Hahna, żeby tak je oto skomentować: „Tutaj świadomie poszerzam tę grupę o utwory, które nieraz czerpią inspirację z zewnątrz, ale osiągają swoisty wyraz artystyczny. Dlatego zresztą nazywam je utworami własnymi, a nie oryginalnymi”. Próba ominięcia problemu dzięki wprowadzeniu enigmatycznego kryterium „swoistego wyrazu artystycznego”, nijak nie objaśnionego i zdecydowanie nieporęcznego w zastosowaniu, podobnie jak kategorii „utworów własnych” (choć nieoryginalnych) nie przydała się jednak na wiele nawet samej Lasockiej, skoro w innym miejscu tego tekstu z naganą zauważyła, że dla utworów komediowych „wynajdywał Kamiński pozornie precyzyjne nazwy”. Następnie zaś sformułowała takie oto retoryczne pytanie: „Czy rzeczywiście tyle określić było niezbędnych?”. Od razu też sama na nie odpowiedziała: „Kamiński często nadużywał słów. Miał również potrzebę stawiania się nowatorem za wszelką cenę. Tylko jeśli *Zabobon* jest przez autora określony jako «zabawka dramatyczna», a nie komedioopera, to owo nowatorstwo jest chyba pozorne”¹⁴. Czy faktycznie chodzi w tym przypadku o nowatorstwo za wszelką cenę? W przedromantycznych

13 Wiktor Hahn, *Tłumaczenia J. N. Kamińskiego z języka hiszpańskiego*, cyt. za: Barbara Lasocka, *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski*, s. 81.

14 *Ibidem*, s. 81 i 80.

czasach, a nawet później na scenie teatru we Lwowie, mogło się przecież liczyć coś zgoła innego niż wyścig o palmę pierwszeństwa, który w dalekim Paryżu prowadził Mickiewicz ze Słowackim. Nie potrafimy jednak zgadnąć, dlaczego Kamiński i wielu innych współczesnych mu autorów sztuk teatralnych osobiwie z naszego punktu widzenia klasyfikowało swoje utwory, jeśli nie zmienimy perspektywy patrzenia na tamtą epokę w teatrze i właściwe jej genologiczne rozstrzygnięcia.

W poszukiwaniach nowej perspektywy takiego spojrzenia kierowałam się dwoma podstawowymi założeniami. Po pierwsze, nawet jeśli Mickiewicz mówił o „wyrabianiu się form”, na myśli mógł mieć coś więcej niż tylko siatkę klasyfikacyjną artefaktów w takiej postaci, która wydaje się nam czymś zgoła naturalnym. Po drugie, w rozumieniu mechanizmów i przejawów życia społecznego o wiele bardziej istotne niż media wydają mi się technologie mediatyzacji, gdyż to one w danym momencie historycznym decydują zarówno o zakresie używalności narzędzi, jak też o sprawczości konkretnych przedmiotów, konstelacji i rozwiązań. Dlatego na przyporządkowania gatunkowe czasów staniśławowskich i postanisławowskich, problematyczne z punktu widzenia późniejszego kryterium oryginalności, proponuję spojrzeć przez pryzmat jak najbardziej dzisiejszych kłopotów z klasyfikacjami gier komputerowych. Funkcjonujące w tej dziedzinie gatunki są podobnie niezwykle hybrydyczne, gdyż zależą od dalece niezbornych kryteriów, wśród których zasady interakcji i tak zwanej grywalności sąsiadują z typami symulacji, metodami użytkowania, rodzajami przygód i właściwych im bohaterów, perspektywą narracji w pierwszej czy trzeciej osobie i wieloma innymi¹⁵. Co zaś najważniejsze, w przypadku gier komputerowych rozpoznawalność gatunków i podgatunków nie zależy wcale od jakiejś nadrzędnej (nawet choćby nie spisanej) poetyki, dyktującej normy i warunkowane nimi klasyfikacje genologiczne. Tę rozpoznawalność gwarantują powtórzenia jako konsekwencja sukcesu danego rodzaju gry, gdyż zachęca to

15 Por.: GamesCoop, *Theorien des Computerspiels zur Einführung*, Junius Verlag 2012.

do rozmaitych imitacji czy wariacji na zaakceptowany już przez użytkowników temat, typ gry etc. Oczywiście, nie każda innowacja prowadzi do powstania nowego gatunku, czasem jedynie aktualizuje gatunek już istniejący czy w jakimś zakresie go poszerza. Widać zatem jak na dłoni, że w przypadku gier komputerowych żywotność (proto)gatunków zależy od tego, czy stanowią dobrą podstawę do tworzenia rozmaitych wariantów, które bardziej niż inne w danym momencie potrafią na tyle zainteresować odbiorców, by zechcieli je kupić. Ale nie tylko.

Jak dowodzą dzisiejsze kłopoty z klasyfikacją gier, nie musi ona wcale mieć charakteru normatywnego. Kształtuje się przecież na bieżąco, w procesie wielorakich negocjacji, co niszczy większość zarysowujących się co i rusz regularności, skutecznie przeciwdziałając powstawaniu reguł i norm. Ujawnia się wtedy stricte performatywny charakter tak rozumianej klasyfikacji, który w genologii tradycyjnych gatunków literackich uległ już daleko idącemu zatarciu. Tymczasem w dziedzinie gier nadal gatunek wprawdzie logicznie poprzedza swoją konkretną realizację, faktycznie jednak stanowi jej efekt, skoro każda realizacja weryfikuje i modyfikuje wykształcone dotychczas regularności gatunkowe. A dzieje się tak dlatego, że to, co nazywamy gatunkiem, stanowi w istocie coś więcej niż uogólniony przez teoretyków na podstawie dostępnych im realizacji przepis na dzieło, jak zwykliśmy traktować *Poetykę* Arystotelesa. Praktyka klasyfikacyjna gier komputerowych, traktowana jako sytuacja analogiczna do tego, co działo się na przełomie XVIII i XIX wieku, przekonuje bowiem, że gatunek to zestaw mniej lub bardziej zmiennych konwencji, które przede wszystkim wykształciły się po to, by regulować komunikację między różnymi grupami interesów, potrzeb i oczekiwań: między producentami, dystrybutorami i odbiorcami.

To prawda, gatunki w nurcie osiemnastowiecznego klasycyzmu funkcjonowały na scenach teatrów dworskich i konwiktowych jako przepisy na dzieła, którym pod warunkiem rzetelnej realizacji gwarantowały nobilitującą przynależność do dziedziny literatury, pozwalając zarazem adeptom sztuki dramatopisarskiej szkolić się na pracach mistrzów. Sytuacja musiała jednak ulec zmianie w chwili, kiedy pojawił się teatr publiczny. Przynajmniej częściowo utrzymywał się on z wpływów za sprzedaż biletów, zaś na jego widowni zasiadali także nowi odbiorcy, których bardziej od obcowania z literaturą wysokich lotów interesowało zaspokojenie własnych potrzeb afektywnych, etycznych i edukacyjnych. Podobne zresztą zadania stawiali przed sobą inicjatorzy powstania sceny publicznej. Nic nie przekonuje o tym lepiej niż jedna z jednoaktówek Franciszka Bohomolca, spisana ledwie dwa lata po powstaniu tej sceny i grana tam prawdopodobnie niewiele później. Bohomolec nie bez przyczyny nadał swojej komedii tytuł *Monitor*, dokładnie taki, jaki nosiło wydawane w drukarni królewskiej z inicjatywy jego własnej i Ignacego Krasickiego pierwsze regularne czasopismo polskie. Nawet w pobieżnej lekturze widać wyraźnie, że głównym celem jednoaktówki *Monitor* było przystępne objaśnienie widzów co do celów tego czasopisma, zwłaszcza zaś podejmowanych na jego łamach prób poprawy obyczajów w Rzeczypospolitej. Osadzona w karczmie niewielkiego miasteczka podczas gromadzącego rzesze jarmarku akcja jednoaktówki rozwija się bez specjalnych komplikacji. Najpierw wiele osób rozmaitego autoramentu, o mówiących nazwiskach wystarczających za całą ich charakterystykę, poszukuje niejakiego Monitora, który ponoć – jak wyjaśnia gadający z mazurska pacholek Bartek – „plotki robił po Polsce i każdemu dopiekl”¹⁶.

 16 Franciszek Bohomolec, *Monitor*, [w:] idem, *Komedia na teatrum*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, t. 2, s. 282.

Wreszcie pojawia się poszukiwany Ochotnicki, pisujący dla „Monitora”, i każdemu ze zgłaszających pretensje udowadnia czarno na białym: „Ganię występki, lecz osób nie tykam”¹⁷. W finale zatem głos zabiera ciesząc się ogólnym szacunkiem Starosta, żeby z całą mocą podkreślić, że „Monitora” nie lubią jedynie ci, którzy i tak żadnej nowości ścierpieć nie mogą. Kończy zaś najgoręcej dotąd występujący przeciw polityce tego czasopisma Staruszkiewicz usilną prośbą, by Ochotnicki nie porzucał pracy dla wspólnego dobra. Trudno bodaj wyobrazić sobie tekst dla teatru bardziej niż komedia Bohomolca niedramatyczny, lecz przecież w ścisłym tego słowa znaczeniu użytkowy, czytelnie spełniający jedynie funkcję interwencyjną, w której dziś wyspecjalizowały się felietony czy reportaże prasowe i telewizyjne. A przecież *Monitor* nie należał pod tym względem na scenie publicznej do wyjątków i bliższe przyjrzenie się repertuariowi ówczesnego teatru tylko tę obserwację potwierdza.

U swego początku teatr publiczny nie był wcale instytucją artystyczną, lecz w dosłownym znaczeniu sceną publiczną, jedynym masowym i szeroko dostępnym medium życia społecznego. Z tego właśnie względu standaryzacja i specjalizacja pisanych dla tej sceny i granych na niej sztuk stała się – podobnie jak dzieje się dzisiaj w dziedzinie gier komputerowych – z jednej strony sprawą popytu i podaży, z drugiej zaś miała służyć widzom niezbędną pomocą w wyborze odpowiednich przedstawień, niczym czytelna dla wszystkich mapa oczekujących przyjemności. Tak właśnie powstał dość nieprzejrzysty dla nas system genealogiczny, obejmujący „mówiące” dla ówczesnych twórców i widzów podtytuły, który modyfikowane na bieżąco standardy i konwencje kanalizował w określone nastawienia i oczekiwania odbiorcze. Kiedy zaś coraz mniej zaczęły się liczyć potrzeby i intencje możnego sponsora, czyli króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i wskazywanych przez niego antrepreneurów, o repertuarze zaczęły rozstrzygać przede wszystkim wymagania publiczności. Początki tej zmiany odnotował już w zasadzie

¹⁷ *Ibidem*, s. 313.

sam Bohomolec w późniejszej o ponad dziesięć lat od przywołanego wyżej *Monitora* autotematycznej sztuce w trzech aktach *Autor komedii* (1779). Jak należy oczekiwać, akcja rozgrywa się tu w domu tytułowego autora komedii o czytelnie zdradzającym intencje Bohomolca nazwisku Prawdomowski, który właśnie pracuje nad swoim następnym tekstem dramatycznym. W pracy przeszkadzają mu kolejni znajomi odwiedzający go w charakterze petentów, by namówić do podjęcia określonego tematu, a to dla oświecenia czyjejś żony, a to wyśmiania przywar męża. Jest wśród odwiedzających także ambitny kolega-dramatopisarz, co aż pali się do naśladowania nowych, francuskich wzorów i lekce sobie waży obowiązujące dotąd zasady dramaturgiczne. Problem jednak w tym, że właściwie ganić ze sceny już ani nikogo nie warto, skoro komedia rzadko faktycznie doprowadziła do poprawy czyichś obyczajów, ani nikogo nie można, bo może to oznaczać klępkę samej komedii i tym samym brak dochodu dla jej autora. W dodatku zmieniły się radykalnie gusta i widzowie w teatrze nie szukają już pouczenia i morału, lecz rozrywki czy wzruszeń. Najlepiej dowodzi tego fakt, że oblegający dotąd Prawdomowskiego petenci szybko przechodzą na stronę nowego autora. Nie pozostaje mu zatem nic innego, niż podrzeć w finale pisaną przez wszystkie trzy akty komedię z takim oto komentarzem: „Waszmość państwo, jak widzę, sami dziś ze mnie gracie komedią, a komedią dla mnie smutną”¹⁸. Niezależnie od tego, czy ta sztuka Bohomolca faktycznie znalazła się na afiszu, jej klarownie wyłożony temat pozwala stwierdzić jedno: z chwilą, kiedy o sukcesie lub klęsce scenicznego utworu przestały rozstrzygać potrzeby publiczne, intencje autora lub jego możliwych sponsorów, a zaczęli decydować widzowie i ich aktualne gusta, miejscem akcji sztuk podejmujących refleksję nad funkcją sceny publicznej i pisanych dla niej tekstów stać się musiała widownia teatralna. Tak właśnie dzieje się w sztuce *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*, którą jej autor, Alojzy Żółkowski (ojciec), opatrzył w 1815 roku

 18 Franciszek Bohomolec, *Autor komedii*, [w:] idem, *Komedie na teatrum*, s. 467.

podtytułem „krotochwila zakulisowa w 1 akcie ze śpiewkami” i której akcja właśnie rozgrywa się wprost na scenie teatralnej¹⁹.

Kiedy podnosi się kurtyna, na scenie widać lustrzane odbicie wnętrza teatru z parterem i łóżami. Na scenie tego teatru jako pierwsza dramatis personae pojawia się Kurtyna, żeby poinformować widzów o odwołaniu zapowiedzianej komedii, którą najpewniej zastąpi tragedia. Wkrótce dochodzi do sprzeczki, do kogo – do widzów z parteru czy siedzących w łóżach – należy decyzja o tym, co tego wieczoru zostanie wystawione. Potem spór przenosi się na scenę, gdzie komediopisarz Pustogłów stawia czoło autorowi tragedii, noszącemu mówiące nazwisko Smęstośpiew. Aktorzy w swoich opiniach na temat repertuaru i tego, co należy tego wieczoru zagrać, zdają się równie podzieleni jak widzowie – jedni w lokalnych strojach gotowi do przyśpiewek i śmiechu, drudzy w antycznych kostiumach do płaczu nad losem Hekuby. Aż wreszcie swojscy krakowiacy podają rękę Trojanom i razem odśpiewują wodewile, czyli przyśpiewki często adresowane wprost do widzów. Tak oto z konfliktu między tragedią a komedią powstaje tytułowe „bez nazwiska widowisko”, które w efekcie godzi wszystkich, jednym gwarantując dobre gaże, drugim zaś oczekiwaną rozrywkę. Wcześniej jednak Pustogłów zdradza mimochodem receptę na grożący „na teatrum” poważny kryzys genologiczny: „Dedykować, dedykować. Wiem ja dobrze, komu jaką sztukę dedykować i co komu potrzebne”. Co ciekawe, dzisiejsza reklama kosmetyków i farmaceutyków powróciła do dawnego znaczenia czasownika „dedykować”, więc chyba nawet nie muszą dodatkowo objaśniać, co Pustogłów miał na myśli. Wystarczy, że przywołam fragment jego rymowanej śpiewki, żeby klarownie ujawnić zasady tak rozumianego dedykowania:

*Michał Anioł dla malarzy,
Gaduła dla nowiniarzy,
Zaś dla panów adwokatów –*

¹⁹ Alojzy Żółkowski (ojciec), *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*, oprac. Dobrochna Ratajczak, [w:] *Dramat i teatr postanistawowski*, s. 243-257.

Amatorowie dukatów. (...)
Noga drewniana – rannemu.
Pustota dla młodej głowy,
Duch opiekuńczy – biednemu,
Żołnierzom – Wieniec laurowy.

Przypomnieć jeszcze trzeba, że w podobnych wodewilach w miarę potrzeb ulegały wymianie nie tylko przyśpiewki, lecz także tytuły wspominanych w nich sztuk, które za każdym razem powinny być na tyle znane widzom, żeby ich rozpoznanie gwarantowało sens dedykacji i zarazem gwarantowało dobrą zabawę. W przywołanej śpiewce nie pojawiają się wprawdzie klasyfikacje gatunkowe jako takie, jednak pośrednio również o nie chodzi. To przecież różnorodność tematów, które podejmował teatr i tak zwani dostarczyciele repertuaru, żeby zainteresować konkretne grupy odbiorców (zawodowe, charakterologiczne, wiekowe, zróżnicowane ekonomicznie), wymuszała znaczne poluznienie sztywnych ram poetyki klasycystycznej czy wręcz ich przekroczenie w postaci rozmaitych hybryd gatunkowych.

„Krotochwila zakulisowa” Żółkowskiego, nie tylko znakomitego aktora komediowego warszawskich scen, lecz także autora ponad siedemdziesięciu sztuk (trzeciego pod względem płodności po Ludwiku Adamie Dmuszewskim i wspomnianym już Kamińskim), pod wieloma względami przypomina utwór o ponad wiek późniejszy, równie autotematyczny, czyli drugą część metateatralnej trylogii Luigiego Pirandella *Każdy na swój sposób* (1923). Także u Pirandella oglądamy to, co dzieje się za kulisami, w teatralnych łóżach oraz na scenie, która w zapowiedzianym w dramacie intermedium przedstawia foyer teatru, gdzie jako dramatis personae zjawiają się krytycy i widzowie. Włoskiego autora najbardziej interesowała jednak relacja między sztuką a życiem, dlatego zasięgiem przedstawienia planował objąć także prawdziwych widzów. Przed wejściem do teatru mieli oni otrzymać specjalne wydanie lokalnej gazety z informacjami o tragicznych losach pewnego romansowego trójkąta, których reperkusje oglądali następnie na scenie. Tymczasem w centrum uwagi Żółkowskiego znajdował się aktualny repertuar teatru, a przede

wszystkim to, żeby nowy dyrektor Ludwik Osiński – wbrew naciskom wspierającego tendencje klasycystyczne Towarzystwu Iksów – dobór sztuk nadal pozostawił w sferze wpływów publiczności. Jednak przypomnienie tego, co w *Każdy na swój sposób* zamierzył Pirandello, pozwala zweryfikować nieco sposób lektury *Widowiska, któremu trudno dać nazwisko*, jaki dobre dwadzieścia lat temu zaproponowała Dobrochna Ratajczak. To właśnie ona przygotowała do wydania krotchwilę Żółkowskiego jako „dokument bardziej teatralnej niż literackiej praktyki”, a także opatrzyła ją krótkim komentarzem, wyłuszczając powody swojej decyzji. A wiązały się one ściśle z faktem, że autorka komentarza opowiadała się wyraźnie i w wielu innych miejscach po mniej popularnej wtedy stronie opozycji między archiwum a repertuarem, czyli po stronie repertuaru.

„Tryumfuje czysta teatralność, pojęta jako wir zabawy opanowującej cały teatr, łamiącej wszystkie granice, zarówno te między sceną a widownią, jak między tragedią a komedią”²⁰ – pisała entuzjastycznie Ratajczak. Prawdopodobnie właśnie ten entuzjazm sprawił, że straciła ona z oczu tych widzów, którzy faktycznie zasiadali na widowni i wcale nie musieli czuć się częścią zaprojektowanego przez Żółkowskiego wiru zabawy. Przecież tylko w świecie przedstawionym w dramacie opanowuje on cały teatr, ten teatr, którego parter i łoże zalecał autor pokazać na scenie. Choćby dlatego trudno tę krotchwilę uznać bez zastrzeżeń za dokument ówczesnego „żywego teatru, wyraz niezgody na dominację literackiej reguły”, jak chciała Ratajczak. Wyraz niezgody na dominację literackiej reguły z pewnością, ale czy faktycznie żywego teatru? Może jedynie marzeń autora o spontanicznej reakcji widzów, które potrafił zrealizować jedynie na papierze? W interesującym mnie kontekście ważniejsze od odpowiedzi na niniejsze pytania wydaje się wszakże coś innego. Jak odnotowała autorka komentarza, przygotowany na benefis Żółkowskiego w 1815 roku tekst sztuki *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* co najmniej do końca lat

20 Dobrochna Ratajczak, *Alojzego Żółkowskiego „możebny nieporządek zakulisowy”*, [w:] *ibidem*, s. 263.

sześćdziesiątych XIX wieku służył za kanwę dla przedstawień w różnych teatrach, także w teatrach amatorskich. Zastanowić się jednak należy, czy aby przypadkiem wysunięty na pierwszy plan i żartobliwie komentowany gest dedykowania nie nabrał w międzyczasie nieco innego znaczenia, gdyż zaczął pseudonimować również innego typu zabiegi, które miały na celu zapewnienie maksymalnych wpływów do kasy. Tak przynajmniej każe podejrzewać komedia w trzech aktach Michała Bałuckiego *Wędrowną muza*, wystawiona na scenie krakowskiego teatru jesienią 1898 roku.

Pomimo znakomitej obsady, wśród której nie zabrakło takich czołowych aktorów krakowskiego zespołu, jak Maria Przybyłko, Kazimierz Kamiński, Maksymilian Węgrzyn i Ludwik Soliski, inscenizacja *Wędrownej muzy* zeszła z afisza po dwóch ledwie powtórzeniach. Jak przypomniała niedawno Anna Sobiecka, kwerenda w ówczesnej prasie nie pozostawia wątpliwości, że głównym powodem niepowodzenia był strajk włoski aktorów, przeprowadzony zapewne za zgodą ówczesnego dyrektora teatru, Tadeusza Pawlikowskiego²¹. Trudno przecież sobie wyobrazić, żeby bez jego zgody możliwe były na scenie takie wyrażnie wymierzone w autora sztuki zachowania, jak wspominał przez Aleksandra Zelwerowicza: „Widowisko miało wszelkie cechy skandalu: aktor, wypijający szklankę wody na zasadzie informacji autora («wypija szklankę wody»), nosił w ręku szklankę do końca aktu, tłumacząc się, że brak w roli informacji «stawia szklankę na stole»”²². Powody strajku aktorów, powszechnie winionych za klępkę prapremiery, dla nikogo nie pozostawały tajemnicą. Chodziło bowiem o to, że Bałucki w taki sposób przedstawił teatr od kulis, że wszyscy, na czele z aktorami, poczuli się mocno dotknięci. To prawda, akcję *Wędrownej muzy* osadził on w anonimowym miasteczku niedaleko Lwowa, w którym przygotowuje się do gościnnego występu jedna z wędrownych trup. Zarówno jednak uwagi dawnego aktora sceny

21 Anna Sobiecka, *Strajk włoski w teatrze krakowskim. Wokół prapremiery „Wędrownej muzy” Michała Bałuckiego*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2005, nr 4.

22 Aleksander Zelwerowicz, *Aktor i autor*, cyt. za: *ibidem*, s. 154.

lwowskiej, jak szczegóły strategii, dzięki której do zespołu we Lwowie dostaje się w finale Stella, ambitna gwiazdeczka tej trupy, nie pozwalają wątpić w to, że Bałucki satyrycznym okiem spojrzął nie tylko na sceny objazdowe, lecz na współczesną mu instytucję teatru jako taką, nawet jeśli tłumaczył się zgola inaczej. W ostatnim bodaj liście do Wincentego Rapackiego przed zerwaniem przyjaźni właśnie z powodu tej komedii bronił swego prawa do krytyki ludzi sceny w taki oto sposób:

Jeżeli wolno wyśmiewać wady i śmieszności mieszczaństwa, arystokracji, ludu, adwokatów, doktorów, bankierów, nawet księży (*Ostrożnie z ogniem, Musotta*), to dlaczego ma być nie wolno teatrzyków prowincjonalnych? Owszem, jeszcze więcej, to one stoją na oczach publiczności i mają być reprezentantami oświaty, estetyki, moralności. I nie ja pierwszy ośmieliłem się krytykować ich działalność. Czynili to autorowie w powieściach, w komediach (*Komediantka* Reymonta, *Mężczyźni, Flipota, Szalawiła* i tyle, tyle innych), dlaczego tylko mnie poczytujesz to za zbrodnię?²³.

Uderzające wydaje się przede wszystkim jedno. Słowa z listu do Rapackiego brzmią jak echo tych, które dobre sto lat wcześniej na kartach *Monitora* Bohomolca powtarzał Ochotnicki. W przypadku Bałuckiego próżno jednak byłoby liczyć na szczęśliwe zakończenie, a sporządzony przez kopistę teatralnego rękopis jego komedii do dziś spoczywa w archiwum. Jak łatwo się domyślić wcale nie w tym archiwum, które miała na myśli Diana Taylor, lecz w zawierającym inne cenne zbiory archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego. Owszem, przysłowie o ptaku, co własnego gniazda nie powinien kalać, odegrało zapewne w tym przypadku swoją rolę. Równie jednak istotny wpływ na losy *Wędrowniej muzy* miały, jak mi się wydaje, przemiany teatru jako instytucji.

Choć odwiedzający anonimowe miasteczko wędrowny zespół aktorski chce dać premierę *Hamleta*, przygotowania do przedstawienia sztuki Szekspira nie zabierają w komedii Bałuckiego wiele miejsca. A jeśli już

23 Michał Bałucki, list do Wincentego Rapackiego z 24 X 1898. Cyt. za: *ibidem*, s. 150.

fragmenty próby zostają pokazane na scenie, to ledwo jako element w rozgrywce z tym, co w *Wędrownej muzie* znajduje się na pierwszym planie. Nie da się ukryć, że również w tym przypadku chodzi o swego rodzaju przygotowania do *Hamleta*. Nie mają one wprowadzić bezpośredniego wpływu na to, co zostanie pokazane na scenie, ogromny natomiast na to, jak przedstawienie zostanie przyjęte przez widzów i opisane przez krytyków, a to z kolei powinno się przełożyć na wpływy do teatralnej kasy. Dlatego Stella dzieli swoje względy między miejscowego recenzenta, który już przed premierą pisze pochlebną recenzję, oraz przedstawiciela miejscowej elity, który sfinansuje wieńce i bukiety oraz inne wyrazy wdzięczności na premierze. Także dyrektor o mówiącym nazwisku Pozerkiewicz zabiega o pełną i zachwyconą widownię, po raz kolejny przygotowując obchody swojego rzekomego dwudziestopięciolecia na scenie. Każe drukować afisz pełen fałszywych, ale dobrze wyglądających i zachęcających informacji. Nie zapomina też o rozdaniu darmowych biletów klakierom, którzy zapewnią owację we wskazanych momentach. To prawda, nie wszyscy myślą wyłącznie o pełnej kasie. Dyrektorka Olimpia intryguje w sprawie najlepszych ról i kostiumów dla swego kochanka z zespołu; młody i sepleniący Orland szykuje się do roli *Hamleta* i zabiega o względy Stelli, dla której rzucił studia, i tak dalej, i tak dalej. Co do jednego Bałucki nie pozostawia wątpliwości: wystawienie *Hamleta* znajduje się dla wszystkich na ostatnim miejscu, bo to nie ono przesądza o istnieniu tej instytucji, jaką jest teatr. Nie tylko wędrowny.

Lektura *Wędrownej muzy* i jej losów na krakowskiej scenie przekonuje zatem, że miał rację Jacques Rancière, kiedy we wstępie do *Aisthesis* dowodził, że rzeczywistość tego, co określamy mianem sztuki, niewiele ma wspólnego z samą recepcją konkretnych dzieł. I tak to wyjaśniał:

Chodzi o materię zmysłowego doświadczenia, z której one powstają. To w pełni materialne uwarunkowania – miejsca przedstawień i wystaw, przyjęte formy obiegu dzieł i ich reprodukcji – podobnie jak style ich percepcji i reżimy emocji, kategorie służące ich identyfikacji czy schematy myślenia pomagające

je klasyfikować i interpretować. Te uwarunkowania sprawiają, że potrafimy odbierać słowa i formy, ruchy ciała i rytmy oraz uznawać je za sztukę²⁴.

Nic innego nie zrobił zatem Bałucki, niż wydobył na jaw wspomniane przez Rancière'a uwarunkowania materialne, „sieć instytucji, praktyk, stylów afektywnych i schematów myślenia”, które aktywnie – choć zgoła niepostrzeżenie – sprawiają, że w naszych i cudzych oczach potrafimy odróżnić (klasyczne) dzieło sztuki od tego, co nim nie jest. Nie bez przyczyny, jak się wydaje, pominął w tej sieci *Hamleta* jako dramat. U schyłku XIX wieku utwory dramatyczne, zwłaszcza należące do kanonu, o wiele luźniej wiązano z instytucją teatru niż sto lat wcześniej. Dlatego to, co oglądamy w komedii Bałuckiego, nawet podczas próby konkretnych scen, w niczym tekstowi Szekspira nie szkodzi, nie narusza jego integralności. Wartość arcydzieła tkwi bowiem w samym tekście, w jego literackich kształtach. Wprawdzie, jak mniej więcej w tym samym czasie powtarzał Maurice Maeterlinck, „na scenie mrą arcydzieła”, ale niczym feniks z popiołu odradzają się w wyobraźni każdego, kto je czyta. Na ile zmiana kategorii identyfikacji dramatu łączyła się z jego autorytetem, postaram się jeszcze pokazać.

Co istotne, korupcja instytucji teatru na pewno nie wpływała na tożsamość i status granych w nim sztuk, jak wprost pokazał Bałucki, bez pardonu wystawiając na publiczny widok kuliszy teatru końca XIX wieku. Jak podejrzewam, strajk włoski krakowskich aktorów i bardziej powszechna niechęć środowiska, jak pokazuje reakcja Rapackiego, z tego właśnie płynęła źródła: *Wędrowną muza* obnażała brak esencji sztuki (w pierwszym rzędzie teatralnej), dowodziła, że jest ona czysto performatywnym wytworem, wielkim zbiorowym czynem, nie zawsze najlepszej moralnie konduity. To kolejny dowód na zasadność tezy, że dychotomia archiwum / repertuar, choć dość poręczna i przekonująca na pierwszy rzut oka, została w istocie pomyślana zbyt prosto. Przecież to nie bohaterowie Bałuckiego jako pierwsi odkryli tajemnicę ego, jak poza sceną powstaje teatralne przedstawienie. Inaczej mówiąc, teatralny repertuar oglądany w perspektywie

24 Jacques Rancière, *op. cit.*, s. 10.

teatru jako instytucji odznacza się nie mniejszą trwałością niż wpisywane po stronie literatury archiwum. Wahałabym się jednak przed tym, żeby te uwarunkowania istnienia także scenicznej sztuki, które wylicza Rancière, określać mianem scenariusza. Po lekturze *Wędrowniej muzy* należałoby bowiem sądzić, że to raczej różnorodna materia *savoir vivre*'u. A składa się na nią także to wszystko, co sprawia, że skłonni jesteśmy – jak strajkujący aktorzy krakowskiego teatru – traktować sceniczną fikcję jako portret nasz własny. Relacje między tym, co dzieje się w teatrze, a pozateatralnym światem też mają dalece historyczny charakter. W komedii Bałuckiego doskonale o tym wie zapijaczony Urban, niegdyś znakomity aktor sceny lwowskiej. Autor przyznał mu zresztą moment prawdziwie metateatralnej refleksji, każąc z rozrzewnieniem wspominać dawne dobre czasy, kiedy to widzowie śmiali się szczerze na komediach, a płakali rzewnie na tragediach. Niczym – moglibyśmy zapewne dodać – w „krotochwili zakulisowej” Żółkowskiego. A wszystko po to, by następnie włożyć mu w usta następujące słowa: „Dziś gra się nie na sercu, tylko na uczuciach”²⁵. Czyż w naszym kręgu kulturowym to nie serce uznaje się za siedzibę uczuć? A zatem chodzi tu o bełkot pijanego czy też może o trafną diagnozę tego, co zmieniło się w polskim teatrze przez cały poprzedni wiek?

POŁAKÓW PORTRET WŁASNY

Pod jednym względem Dobrochna Ratajczak w swoich komentarzach do krotochwili Żółkowskiego miała zapewne rację: *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* czytelnie ujawnia jeden z paradoksów życia teatralnego przełomu XVIII i XIX wieku. Znajduje się przecież poza obowiązującą wtedy poetyką gatunków literackich, choć powstało w efekcie instytucjonalizmu propagowanego przez klasycyzm i jego zwolenników.

25 Michał Bałucki, *Wędrowna muza*. Cytat według rękopisu komedii z Biblioteki i Archiwum Artystycznego Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, nr sygnatury rkps 6044, s. 148.

Każde to baczniej przyjrzyć się roli teatru publicznego od czasu, kiedy został powołany do istnienia jako taka instytucja, która zmieniała się zależnie od typu publiczności i obowiązującej w danym momencie historycznym relacji między sceną a widownią. Inaczej przecież teatr publiczny funkcjonował wówczas, kiedy napływała doń różnorodna i w znacznym stopniu nieobita z konwencjami dramatyczno-teatralnymi publiczność, której uwagę należało zdobyć i zatrzymać na czas trwania przedstawienia, między innymi za sprawą wspomnianego już dedykowania, czyli wykorzystywania bezpośrednich analogii między sytuacją konkretnych grup widzów a sytuacją postaci na scenie. Inaczej natomiast funkcjonował wówczas, kiedy istniał w stabilnym kontekście społeczno-artystycznym, zaś wyćwiczeni w używaniu mechanizmu projekcji i identyfikacji odbiorcy zadowalali się obcowaniem z artefaktami, nie odczuwając tak zwanej czwartej ściany jako przeszkody w doświadczaniu istotnej dla teatru nażywości. Takie przede wszystkim sytuacje rodziły negatywne z dzisiejszego punktu widzenia wrażenie, że teatr, niegdyś żywy, dostał się pod dyktando dążącego do uniwersalizmu dramatu jako fabularnej matrix nadrzędnej wobec tego, co dzieje się na scenie, a jakaś niewidzialna ręka wzniosła tym samym nieprzekraczalną granicę między repertuarem a archiwum w rozumieniu, które proponuje Diana Taylor.

Dzieje teatru w Polsce nie stanowią pod tym względem żadnego wyjątku. Dość choćby przypomnieć o tym, że melodramat, który o ból głowy nadal przyprowadza historyków teatru europejskiego przełomu XVIII i XIX wieku, narodził się między innymi z *dramma per musica* wystawianej na początku XVII wieku w Wenecji²⁶. Cechowała ją szczególna wrażliwość na bieżące potrzeby odbiorców, ich gusta i aktualne nastroje, co oczywiście powodowało, że nie poddawała się ona łatwo rygorom normatywnej poetyki, gdyż wystawiały ją teatry funkcjonujące jako instytucje publiczne utrzymujące się ze sprzedaży biletów. Jak możemy sami zaobserwować

26 Por. choćby: Iga Sobina, *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790-1815*, Collegium Columbinum 2012.

w przypadku gier komputerowych, analogicznie wyglądała kiedyś komunikacja między autorami, dystrybutorami a widzami w Wenecji, a sto kilkadziesiąt lat później w Polsce czasów stanisławowskich i późniejszych. W dwu ostatnich przypadkach jako pośrednik służył w niej teatr jako instytucja i nie ograniczała się ona bynajmniej do wymiaru ekonomicznego, choć stosunkowo łatwo posługiwać się nim jako argumentem, kiedy idzie o to, żeby usprawiedliwić niską z naszego punktu widzenia wartość artystyczną i niewielką oryginalność sztuk w ówczesnym repertuarze. Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się bliżej temu, jakimi zasadami kierowali się ówcześni tłumacze.

W czasach stanisławowskich i później tłumaczono oraz „przestosowywano” gorliwie wiele obcych dzieł, a robiono to częściej gorzej niż lepiej, dlatego też wielu teoretyków czy ludzi świata kultury wypowiadało się w rozmaitych formach na temat sztuki przekładu. Robili to jednak głównie przygodnie i wybiórczo. W zasadzie jedynie Adam Kazimierz Czartoryski umieścił tę kwestię w samym centrum swoich teoretycznych rozważań. Jedną z opracowanych przez niego zasad dla tłumaczy pamięta się zwykle najlepiej i najczęściej powtarza. Chodzi oczywiście o zalecenie, żeby cudzoziemskich dzieł dramatycznych nie oddawać wiernie, gdyż „obce charaktery wielości nie będąc znajome – dla niej smaczne być nie mogą”. Dlatego znacznie lepiej, zalecał Czartoryski tym, którzy brali się za tłumaczenie, „żeby plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzili jak jedną, tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje”²⁷. Dlaczego jednak widzom smakuje jedynie to, co swojskie i znajome, a krajowe obyczaje przedkładają najczęściej nad cudzoziemskie? W każdym razie obszerna przedmowa do *Panny na wydaniu*, z której pochodzą cytowane wyżej słowa, powstała w 1771 roku pod czytelnym patronatem wierzącego w uniwersalizm francuskiego klasycyzmu, a więc dobre dziesięć lat wcześniej, nim jej autor zerwał z polityką i normatywną poetyką

27 Adam Kazimierz Czartoryski, *Przedmowa do „Panny na wydaniu”*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. Eleonora Udalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1989, s. 690.

stronnictwa królewskiego. Wyjaśnienie znajduje się kilka stron wcześniej, kiedy Czartoryski pisze:

Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak w każdym narodzie pokazuje się postaci. Namiętności w ludzkim sercu są jednakowe, jednakowe przywary i narowy, lecz kształty w narodzie każdym insze, więc nie tak nam łatwo będzie poznać naturę, kiedy nam się pokaże przybrana w obyczaje, zwyczaje, manieri, stroje cudze dla nas, jak kiedy widzieć ją będziemy pod naszym kształtem²⁸.

Wykładać ten cytat można zapewne rozmaicie. Na przykład odwołując się do koncepcji wspólnoty wyobrażonej, która wedle Benedicta Andersona znajduje się u źródeł nowoczesnego nacjonalizmu²⁹. Albo biorąc pod uwagę fakt, że – jak już wspomniałam – na parterze pierwszego teatru publicznego w Polsce gromadzili się widzowie, którym na tyle obce pozostawały regulacje typowe dla sztuki scenicznej, że na przedstawiane wydarzenia patrzyli podobnie jak na życie poza teatrem, dostrzegając podobieństwa i nauki moralne jedynie tam, gdzie chodziło o sprawy na pierwszy rzut oka zbieżne z ich własnymi. Dlatego odnotował Czartoryski, że Harpagon Moliera „nie może tak żywo polskiego spektatora chwytając umysł, jak gdyby wzór był wzięty z naszego lichwiarza kontraktowego”³⁰. Starał się on również uświadomić swoim czytelnikom, że konieczność „przestosowania” – Józef Jędrzej Załuski w podobnych okolicznościach zwykł mówić o „przebijaniu na narodowy stempel” – łączy się wprost z kwestią genealogii. Tragedia zwykle wyobraża bowiem na tyle wielkie cnoty i niecnoty, że bezpośrednio przemawia do ludzi na całym świecie, a jej cel sprowadza się przede wszystkim do poruszenia ich emocji, do uzyskania słynnego i enigmatycznego efektu katharsis. Komedia oddziałuje już zgoła inaczej: „Skępstwo, duma i pochlebstwo wszystkich krajów

28 *Ibidem*, s. 688.

29 Por. Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Znak 1997.

30 Adam Kazimierz Czartoryski, *Przedmowa do „Panny na wydaniu”*, s. 688.

jest narowem, ale Angielczyk, Włoch, Francuz inaczej jest skąpy, dumny, pochlebny jako Polak”³¹. Krytyka i poprawa obyczajów wymaga zatem o wiele bardziej dosłownego rozpoznania się w wydarzeniach przedstawionych na scenie. Lektura *Panny na wydaniu* nie tylko przekonuje, że Czartoryski jako autor pilnie realizował zasady wyłożone w towarzyszącym jej traktacie teoretycznym, lecz daje także podstawy do bardziej ogólnych wniosków.

Debiutancka komedia w dwóch aktach *Panna na wydaniu* powstała około 1770 roku dla sceny w Szkole Rycerskiej, cztery lata później znalazła się w repertuarze warszawskiego teatru publicznego i ukazała się drukiem³². Jej intryga pochodzi z mało znanej farsy Davida Garricka *Miss in Her Teens, or the Medley of Lovers* (1747), który z kolei inspirował się jedną z komedii aktora i dramaturga francuskiego Florenta Dancourta, tłumaczonych na język polski przez Wojciecha Bogusławskiego. Czartoryski oczywiście przeniósł akcję komedii do Warszawy. Zadbął też o to, żeby jego widzowie mieli wrażenie obcowania ze światem, który stanowi część ich własnego, nadając kwestiom postaci wrażenie potoczności i przynależności do konkretnych sfer społecznych. W dialogach pojawiają się rozpoznawalne nazwy ówczesnych szynkowni, ulica Trębacka i podwarszawska wtedy wieś Marymont, sklepik koło wieży Zygmunta oraz znany sklep mód i strojów pani Hurtychowej. Natomiast wśród widzów mogli się z wielkim prawdopodobieństwem znajdować konkurenci do ręki młodej i posażnej Julianny Pięknickiej, tytułowej panny na wydaniu. Ich niefikcyjne wcale wady i przywary Czartoryski z przekonaniem piętnował także jako publicysta, zwłaszcza w *Listach Doświadczyńskiego*. A zatem był wśród nich wyfryzowany i upudrowany Fircyk, który podobne kłopoty miewa z językiem polskim, co z francuskim. Konkuruje z nim zaś niedoszły palestrant Swawiański, bywalec salonów i śmiałek na

³¹ *Ibidem*.

³² Idem, *Panna na wydaniu*, [w:] idem, *Komedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955, s. 65-128.

pokaz, oraz zaawansowany wiekiem Staruszkiewicz, który tak pannę, jak widzów częstuje bez umiaru opowieścią ze swojej młodości w dragonii Augusta II. I oczywiście Zalotnicki, wybraniec serca Justyny. Ponieważ jego chorągiew stacjonuje na Ukrainie, więc służący u niego Antałowicz wita się i żegna ze znajomym wedle tamtejszych obyczajów, objaśniając zarazem widzów: „Pomahaj Bog, jak my to mawiamy na Ukrainie” (s. 79). Czartoryski, przestostosowując sztukę Garricka, zadbał też pilnie o wierność polskim obyczajom, gdyż zwłaszcza pod jednym względem poprawił jej plantę. W wersji angielskiej o rękę panny, nie wiedząc o sobie nawzajem, stara się tak ojciec, jak jego syn. Tymczasem w *Pannie na wydaniu* Staruszkiewicz okazuje się jedynie wujem Zalotnickiego i bez większych oporów honoruje jego wcześniejsze prawa do ręki panny Pięknickiej. Żadną miarą nie mogli zatem polscy widzowie mieć wrażenia, że przestosowana akcja nie dzieje się tu i teraz.

W sztukach stanisławowskich niewiele było didaskaliów i najczęściej odnotowywały one wejścia i wyjścia postaci oraz takie chwile, kiedy ich wypowiedzi padały na stronie. Dlatego też w tekście Czartoryskiego zwraca uwagę taka oto adnotacja w akcie pierwszym, jedyna w całym dramacie: „Poznaje ją i lazy czyni strachu i niespokojności, i odwraca się od niej”. Po jej imieniu zaś czytamy: „Lazy wpatrywania się i poznania czyni” (s. 79). W przypisie autor czuł się w obowiązku wyjaśnić, że „lasy są to w komedii nieme i pocieszne wyrażenia poruszenia jakiegokolwiek”. *Lazzi*, zapożyczone z komedii dell'arte, wydają się w dbającej o wiarygodność *Pannie na wydaniu* dość nie na miejscu. Czartoryski zdradza tym samym ówczesny brak takiego słownika gestów i mimiki, który pozwalałby bez trudu oddawać w opisie i na scenie „naturalne” emocje. Ówcześni aktorzy wzorowali się przede wszystkim na stylu gry włoskich zespołów, stąd posiłkowanie się ich scenicznym słownikiem nie powinno zaskakiwać. Co istotne, Czartoryski nie był jednak zwolennikiem podobnych zapożyczeń, tak w dramacie, jak w teatrze. W swojej *Przedmowie* usilnie zalecał naśladowanie natury, wskazując choćby na to, że nie wystarczy założyć na nos okulary, żeby udatnie zagrać starca, czy chwyciwszy się kija

przedstawić człowieka w gniewie. Tego typu dalece umowne rozwiązania kwalifikował jednoznacznie jako „dworowanie jarmarcznych szarlatanów”. Dlatego zapewne właśnie z inicjatywy Czartoryskiego, jak twierdzi Marek Dębowski, Emanuel Murray przygotował w 1810 roku pierwszy polski podręcznik aktorstwa *O aktorach i grze teatralnej* dla uczniów Szkoły Dramatycznej świeżo otwartej w Warszawie³³. Wcześniej zaś Czartoryski nie wahał osobiście angażować się w kształcenie polskich aktorów. Jeśli wierzyć słowom Juliana Ursyna Niemcewicza, nie bacząc na złośliwe plotki, zapraszał często do swojego pałacu aktorki, żeby je uczyć „składnego poruszania się” po scenie, dykcji, gestów oraz przybierania takiego wyrazu twarzy, który odpowiednio odzwierciedli przedstawiane w danym momencie emocje³⁴. Oczywiście, w epoce Denisa Diderota nie była to żadna nowość. Już wcześniej ludzie teatru we Francji rozpoczęli starania o to, żeby każdy gest i każda postawa aktora zaczęły funkcjonować jako czytelny dla widzów znak konkretnej myśli czy emocji granej przez niego postaci. Istotę całkowicie motywowanego języka znaków i gestów, który stał się samą podstawą teatralnej mimesis w XIX wieku, a który starano się wtedy także w Polsce wypracować, dobrze pokazuje *Mimika* Wojciecha Bogusławskiego, spisana w 1812 roku dla potrzeb tej samej Szkoły Dramatycznej, co podręcznik Murraya. Nie tylko zamieszczone w niej opisy, ale także ilustracje jednoznacznie ustalają relacje między konkretnymi emocjami i myślami a ich scenicznym wyrazem, ich źródło umieszczając już nie w arbitralnym systemie znaków teatralnych, lecz w uniwersalnie rozumianej naturze człowieka.

Jak można podejrzewać, kiedy Czartoryski dobre czterdzieści lat wcześniej pisał *Pannę na wydaniu*, potrzebował w niej o wiele więcej niż Garrick lokalnych i językowych szczegółów zapewne dlatego, żeby

33 Por. Emanuel Murray, *O aktorach i grze teatralnej*, tłum. i oprac. Marek Dębowski, Wydawnictwo Universitas 1992; Marek Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana” 2001.

34 Por. Dorota Stanisławczyk, *Twórczość dramatyczna Adama Kazimierza Czartoryskiego*, Collegium Columbinum 2013.

wywoływany przez nie efekt prawdopodobieństwa objął także nazbyt jeszcze teatralną, utrzymaną w stylu grup włoskich, gestykę i mimikę postaci. Taka sytuacja uległa stopniowo zmianie, kiedy teatr krok po kroku dopracował się na przełomie XVIII i XIX wieku własnego naturalnego języka jako nowej podstawy scenicznego mimesis, odpowiednio zabarwionego narodową specyfiką. Przekonuje o tym choćby „dramat historyczny wierszem napisany w 5 aktach” pod tytułem *Córka Miecznika*, który dzisiaj wolimy klasyfikować jako melodramat³⁵. W tej niegdyś popularnej przeróbce na scenę *Marii* Malczewskiego, którą Konstanty Majeranowski napisał w około 1849 roku, już niemal każdej wypowiedzi postaci towarzyszy uwaga sceniczna, domagająca się odpowiedniego wyrazu dla jej myśli czy emocji. Oczywiście uwagi tego typu pozwalają także czytelnikom dopowiedzieć sobie emocje postaci, lecz konieczności poznawania ich – dopiero w teatrze. A praktyka publikowania tekstów dla teatru drukiem stawała się wtedy coraz bardziej powszechna. *Córka Miecznika* nie powstała z myślą o publikacji, jej kształt typograficzny wydaje się tym bardziej znaczący. Majeranowski nie zadowala się wcale tym, by odnotować, że jakaś kwestia pada na stronie, sposób jej wykonania – podobnie jak pozostałych – pozostawiając w gestii przyszłych wykonawców danej roli. Skrupulatnie określa intencję, ton, wyraz oczu czy typ gestu. A często chodzi przecież o emocje skrajne, które zmieniają się na tyle szybko, że faktycznie aktorzy musieli już posiadać odpowiedni i dalece skonwencjonalizowany słownik, umożliwiający ich odegranie zgodne z intencją autora. Jak zatem widać, stopniowo wzrasta także autorytet autora jako kogoś, kto ma głos decydujący w kwestii tak zwanej wystawy. Na podstawie tych dwóch, jak sądzę, dość reprezentatywnych przykładów pokusić się zatem można o pewne uogólnienia w interesującej mnie kwestii portretu własnego widzów na scenie.

35 Konstanty Majeranowski, *Córka Miecznika, czyli Domy polskie XVII wieku*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, Wydawnictwo „Wiedza o kulturze” 1992, s. 131-269.

W *Pannie na wydaniu* efekt wiarygodności postaci zależał od czytelnego dla widzów autentyzmu świata przedstawionego, natomiast w *Córce Miecznika* rozumiały dla widzów obraz emocji postaci sam już w zasadzie wystarczył, żeby przesądzić o wiarygodności wydarzeń na scenie, a w dodatku uwierzytelnić odległy w czasie świat Ukrainy końca XVII wieku. Zależność tego typu obowiązywała oczywiście nie tylko w odniesieniu do sztuk z przeszłości, dramatów historycznych czy melodramatów, ale także takich, które prezentowały nieznane widzom bliżej egzotyczne światy. Na dowód wystarczy przywołać *Karpackich górali* Józefa Korzeniowskiego. W tym dramacie, wcześniejszym o jakieś sześć lat od *Córki Miecznika*, akcja rozgrywa się między karpacką wsią Żabie a węgierską granicą na Czeremoszu. Kiedy podnosi się kurtyna, nie dość, że „słysząc nutę znanej kołomyjki przy akompaniamencie fleutu”³⁶, to widzowie mają jedyną w swoim rodzaju szansę obejrzyć starych i młodych Hucułów, kobiety i młode dziewczyny – a wszystkich w odświętnych strojach. W obszernych didaskaliach wstępnych Korzeniowski detalicznie opisuje te stroje, ozdoby i fryzury, tak kobiet, jak mężczyzn. Niemal całą pierwszą scenę *Karpackich górali* poświęca też na to, żeby zapoznanie się z przedakcją umilić widzom kolejnymi przyśpiewkami, na których czele znajduje się znany i dzisiaj „Czerwony pas, za pasem broń...”. Choć zawody w rzucaniu toporami o korale pięknej Praksedy rozpoczynają wreszcie właściwą intrygę, nadal budują dystans między światem przedstawionym tytułowych górali karpackich a widzami. I dopiero tragiczne dzieje miłości narzeczonych, przekazane za pośrednictwem znanego słownika gestów i mimiki zapisanego w szczegółowych didaskaliach sprawiają, że egzotyczny świat okazuje się znajomy i bliski. A zatem przez ponad pół wieku, między – mówiąc umownie – *Panną na wydaniu* Czartoryskiego a przywołanymi właśnie *Karpackimi góralami* Korzeniowskiego i *Córką Miecznika* Majeranowskiego, zmienił się styl

36 Józef Korzeniowski, *Karpacky górale*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 7: *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1954, s. 163.

gry aktorów, czy wręcz – same podstawy semiotyki teatru. Jak podejrzewam, także widzowie w międzyczasie na tyle przyswoili sobie podstawowe zasady działania mechanizmu projekcji i identyfikacji, żeby nie tylko tragedia, jak pisał Czartoryski, lecz również komedia i wszelkiego autoremantu (melo)dramaty, nie musiały już czerpać siły swojego działania z podzielanej przez widzów lokalności jako podstawy uwiarygodnienia. A wręcz przeciwnie – żeby mogły odległe w czasie i przestrzeni lokalizacje wykorzystać jako efekt odświeżający i uatrakcyjnający znane już dobrze schematy fabuły.

Nic nie świadczy lepiej o zadowoleniu się wprowadzanego na przełomie XVIII i XIX wieku słownika scenicznego niż wcześniejsze o kilka lat od obu przywołanych wyżej sztuk *Dożywocie* Aleksandra Fredry. W tej komedii z 1835 roku autor z pełną świadomością wystawił bowiem ten słownik na pokaz; zdekonstruował jego naturalność, każąc lichwiarzowi Łatce tak „odgrywać” zatroskanie trybem życia Leona, jakby był jego najbliższym krewnym. Źródło komizmu tekstu Fredry wiąże się ściśle ze sposobem, w jaki wykorzystał on dorobek oświeceniowego dramatu i teatru w zakresie kodyfikacji środków wyrazu dla uczuć i relacji między rodzicami i dziećmi. Łatka nie tylko bowiem kupił kilka lat wcześniej dożywocie Leona, lecz zachowuje się tak, jakby stał się dzięki temu jego bliskim krewnym. A ponieważ widzowie *Dożywocia* doskonale wiedzą, co kieruje jego reakcjami i zachowaniami, to wykorzystane tu środki wyrazu emocji i uczuć, znaturalizowane przez teatr oświeceniowy, odzyskują swoją jawną teatralność. Strategia Fredry pokazuje zatem jak na dłoni, że rodzinne – dla Czartoryskiego kiedyś dalece lokalne – emocje i uczucia awansowały w połowie XIX wieku do rangi zjawisk podobnie uniwersalnych i ponadczasowych, za jakie wcześniej uważano wielkie cnoty i niecnoty przedstawiane w tragediach i antycznych kostiumach.

Nic w związku z tym dziwnego, że już wkrótce rozpoczął się proces odwrotny, mający na celu odejście od zrozumiałych psychologicznie i społecznie fabuły, od takiej sztuki dramatycznej, która zwykła się upierać, że udatnie imituje życie za pomocą żelaznej logiki przyczyn

i skutków. Spójności klarownie przeprowadzonego pomysłu zaczął więc teatr przeciwstawiać przyjemność wywoływanych tu i teraz wrażeń, między innymi inspirując się rozwiązaniami typowymi dla pantomimy czy tak zwanego tańca wyzwolonego, które pomagały uwolnić ciała na scenie od konieczności interpretacji fabularnej matrix. Jak jednak należy podkreślić, wypracowany w czasach Diderota ekspresywny język przetrwał w dramatach, a dokładniej – w ich didaskaliach. Żeby się o tym przekonać, wystarczy przeczytać pod tym kątem sztuki Henrika Ibsena i George’a Bernarda Shawa. Kiedy pod koniec XIX wieku dramatopisarze starali się w obszernych didaskaliach, szczegółowo referujących wygląd dekoracji i postaci oraz ich działania na scenie, zapewnić czytelnikom podobne wrażenia, jakie mieliby siedząc na teatralnej widowni, korzystali właśnie z tego utrwalonego już wcześniej sposobu komunikacji myśli i emocji postaci. Nie zdołali tego zmienić nawet francuscy symboliści, Stanisław Wyspiański ani Tadeusz Miciński, gdyż jedynie poetyzowali to, co realiści w didaskaliach swoich sztuk zapisywali dosłownie. Jedni i drudzy opowiadali świat na scenie wedle tych samych zasad, w pełni znaturalizowanych w połowie XIX wieku. Nie trzeba nawet dodawać, że w efekcie pogłębiało to nadal rozdział między dramatem a teatrem, który coraz bardziej usilnie starał się wyrwać spod dominacji literatury, by stać się odrębną dziedziną sztuki. I jak można oczekiwać, coraz czytelniej rysował się też dobrze nam znany podział na archiwum i repertuar, gatunki literackie i użytkowe, zaś instytucja teatru z uprzywilejowanego miejsca przepływu energii społecznych i negocjacji między różnorodnymi grupami interesów stawała się, krok po kroku, producentem wartości i doświadczeń stricte estetycznych, wyraźnie odróżnianych od życiowych.

Jak w jednym z rozdziałów przywoływanej już *Aisthesis* przypomina Rancière, srodze pomylił się Victor Hugo, który w tym samym rewolucyjnym 1830 roku, kiedy Stendhal pisał *Czerwone i czarne*, wciąż jeszcze sądził, że to właśnie dramat najlepiej potrafi oddać ducha nadchodzących czasów, kiedy struktura społeczna straciła swoją dotychczasową przejrzystość. Trzy lata później, w *Przedmowie do „Marii Tudor”*, tak ten nowy dramat z entuzjazmem opisywał, porównując z dziełami Corneille’a i Racine’a, Woltera i Beaumarchais:

Nie może to być, jak u tych wielkich autorów, jedna strona rzeczy systematycznie i ustawicznie wydobywana na światło dzienne, lecz spojrzenia na wszystkie strony naraz. (...) byłby mieszaniną wszystkiego, co jest zmieszane w życiu; byłby z jednej strony wstrząsem, z drugiej zaś cichą rozmową miłości, a w tej cichej rozmowie lekcją dla ludu, a w tym wstrząsie – krzykiem dla serca; byłby uśmiechem; byłby łzami; byłby dobrem, złem, wzniosłością, małością, przeznaczeniem, opatrnością, geniuszem, przypadkiem, społeczeństwem, światem, przyrodą, życiem, a nad tym wszystkim unosiłby się powiew wielkości!³⁷.

Oczywiście, ma z pewnością rację Rancière, kiedy udowadnia, że wbrew marzeniom Hugo jedynie powieść potrafiła spełnić te zadania, które stawiał on przed dramatem. Nie odnotowuje jednak, że francuski dramatopisarz nie był wcale szalonym fantastą, a jego tak utopijnie dziś brzmiące marzenia u progu lat trzydziestych XIX wieku nadal miały ogromne szanse na realizację. Nie może mieć pod tym względem większych wątpliwości nikt, kto pamięta zarówno o roli, którą teatr jako najbardziej publicznie medium odgrywał na przełomie XVIII i XIX wieku, jak też o tym, że bez problemu potrafił on nawiązywać bezpośredni kontakt z widzami.

37 Victor Hugo, *Przedmowa do „Marii Tudor”*, tłum. Maria Myszkorowska, [w:] *O dramacie*, s. 214.

I nie robił tego wbrew pisany dla niego tekstom, ale właśnie dzięki nim. Oczywiście nie można zapominać i o tym, że z naszego punktu widzenia chodziło o teksty użytkowe, po latach interesujące właściwie jedynie dla najbardziej skrupulatnych historyków danej epoki.

Nie miejsce tu, rzecz jasna, na bardziej subtelne próby wyjaśnienia, dlaczego historia zaśmiała się Hugo prosto w twarz, bez pardonu niewcząc jego marzenia. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że dramat próbował podtrzymać swój wcześniejszy autorytet nawet w chwili, kiedy wreszcie zrezygnował z konkurowania z powieścią o to, kto bardziej wiarygodnie przedstawi nowoczesnego człowieka w całej sieci jego politycznych, społecznych i ekonomicznych zależności. Zwłaszcza że coraz powszechniejszy zwyczaj druku pozwalał mu na komunikację równie niezależną od zbiorowo wyrabianych emocji, równie intymną, jaką oferowała czytawana w samotnym zaciszu powieść. Kierując się możliwościami wypracowanego już ekspresywnego języka, który miał ambicję oddawać powszechne emocje i dzięki temu pozostać czytelny dla wszystkich odbiorców, miał różnorodności zanurzenia w konkretnym czasie manifestacyjnie wybrał warunkujący go uniwersalizm. Wtedy też narodziły się pojęcia kanonu i klasyki, z których tylko to pierwsze, czyli kanon, sto lat później okazało się stosunkowo łatwe do dekonstrukcji jako narzędzie upowszechniania jednolitego obrazu świata i zarazem wykluczania wszystkiego, co nie zgadzało się ze znaturalizowaną przed ponad wiekiem normą. To drugie, czyli klasyka, nadal zaś oddziałuje na nasze wyobrażenia o teatrze i dramacie, korzystając z mocy interpelacji: wzywając do koniecznej dla ludzi wykształconych lektury i oferując w zamian gwarancję zrozumienia dawno pisanych tekstów dla dawno już nie żyjących ludzi, które na nieznanym nam bliżej zasadach przedstawiają nieznanym nam bliżej światy.

Est autorów jest rodzajem działania, które zrywa z mechanicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym i rekonstruowania 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 przeszłości polskiego dramatu i polskich dramatyzacji, 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 >