

**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 Bał</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

EWA BAL



FRANCUSKOŚĆ ZAMIAST POLSKOŚCI?

Podczas publicznej debaty w warszawskim Ośrodku Kultury Francuskiej i Studiów Frankofońskich w czerwcu 2011 roku Marek Cichocki zapytał francuskiego prawnicowego filozofa i eseistę Alaina Finkielkrauta: „Co takiego stało się w ostatnim dwudziestoleciu, że Francja przestała być dla Polaków ważnym punktem odniesienia dla definiowania własnej tożsamości, a była nim przecież od wieków”¹. Moje wątpliwości wzbudziło już samo pytanie, gdyż jego autor milcząco przyjął tezę o ciągłości tak zwanych kulturowych wpływów. Jednak większe zastrzeżenia wywołała u mnie odpowiedź samego Finkielkrauta. Francuski eseista polskiego pochodzenia w tonie całkiem serio podkreślił, że jeszcze przed II wojną światową Francja bez wątpienia funkcjonowała jako model europejskiej tożsamości kulturowej. Znajdował on swoje odbicie w literaturze, pozostając czytelny i zrozumiały nie tylko dla samych Francuzów, ale także dla obcokrajowców. Ci ostatni zaś spoglądali nań z podziwem i uznaniem. Dzisiejsza Francja – dodał z niekłamany żalem – już taka nie jest. Literatura odgrywa w niej coraz bardziej marginalną rolę, zaś sama Francja z coraz mniejszą ochotą afirmuje własną tożsamość:

Podobnie jak cała reszta Europy Francja ma problem z emigracją, której masowość nastrocza mnóstwo problemów. Dzisiejsi emigranci w przeciwieństwie do tych dawnych nie chcą się podporządkować ani uszanować norm, reguł, tradycji i ideałów społeczeństwa, które ich przyjmuje. Mimo to część

¹ http://www.dailymotion.com/video/xlr3gb_czy-francja-stracila-swoja-tozsamosc_news (17.10.2013).

francuskich elit reaguje na tę sytuację w sposób dość żaloszny, wychwalając proces mieszania kultur (...), który historycznie nie ma wielkiego sensu. W chwili, kiedy tożsamość napotyka na zagrożenia takie jak rozwój technologiczny, elity francuskie jeszcze bardziej wspierają ten proces, dekomponując ostatnie resztki francuskiej tożsamości. Rozumiem więc, że wobec takiego procesu dekulturacji Francja staje się dzisiaj o wiele mniej pociągająca niż kiedyś².

Przytaczam na wstępie ten obszerny fragment refleksji Finkelkrauta, gdyż zarówno zadane mu pytanie, jak i odpowiedź sygnalizują dobrze już rozpoznaną na gruncie antropologii kultury konieczność podjęcia dyskusji nad sposobem interpretacji tego, czym jest i czym może być dzisiaj tak zwana tożsamość narodowa.

Gdyby potraktować poważnie zarówno pytanie Cichockiego, jak i odpowiedź Finkelkrauta musielibyśmy przyjąć, że w dobie globalizacji, mediatyzacji oraz mobilności kultury można nadal mówić w kategoriach esencjonalistycznych o etnicznej i narodowej tożsamości, której pewne specyficzne, stałe i niezmiennie cechy da się jakoś opisać, nazwać lub odziedziczyć. Tak uformowana tożsamość europejskich narodów powinna dodatkowo promieniować na inne kraje, a nawet cały świat, funkcjonując niby lustro, w którym mniej zaawansowane kulturowo społeczeństwa i narody przeglądają się krytycznie. Wtedy pytanie o polską tożsamość wobec tożsamości francuskiej stanie się pytaniem o stosunek podrzędności i zależności wobec jakiegoś dominującego modelu, który wywarł na nas decydujący wpływ.

Tymczasem refleksja nad tożsamością narodową wymaga zdecydowanej zmiany spojrzenia na samą kulturę. Kulturę należałoby traktować nie jako substancję powiązaną z dyskursem przynależności terytorialnej, więzów krwi, biologicznego, psychologicznego i społecznego determinizmu, a raczej jako bardziej abstrakcyjny i oderwany od geograficznych konotacji system różnicujący. Arjun Appadurai w pracy *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji* proponuje, by patrzeć na kulturę

2 Ibidem.

właśnie przez pryzmat jej aspektowości, nie zaś substancjalności³. Należy ją traktować jako narzędzie różnicujące do wytwarzania szeroko rozumianej koncepcji tożsamości, której w dobie powszechnej mediatyzacji nie trzeba koniecznie utożsamiać z narodem, ale należy traktować szeroko jako każdy rodzaj zbiorowej, wyobrażonej i afektywnej identyfikacji.

Appadurai buduje swoją koncepcję powstawania tożsamości kulturowej, odwołując się do naczelnej roli wyobraźni, podnoszonej już wcześniej przez Benedicta Andersona⁴. Badacz hinduskiego pochodzenia zmodyfikował jednak tezy postawione wcześniej przez autora *Wspólnot wyobrażonych* dotyczące narodu pojmowanego jako artefakt kulturowy. Anderson wiązał bowiem powstawanie narodu z rozwojem kapitalistycznego drukarstwa w XIX wieku i ograniczał zasięg wspólnoty narodowej do stosunkowo licznej i stale poszerzającej się, ale terytorialnie ograniczonej, grupy ludzi czytających i posługujących się tym samym językiem. Wyobrażona wspólnota narodowa była więc dla Andersona jednocześnie terytorialnie zlokalizowana. Tymczasem według Appaduraia pojawienie się nowych mediów w połączeniu z masową migracją ludności w drugiej połowie XX wieku zaowocowało osłabieniem poczucia tożsamości narodowej i przywiązania do ziemi. Teraz istotne stało się konstruowanie afektywnych i wyobrażeniowych identyfikacji „na odległość”. Ludzie, którzy w wyniku migracji znaleźli się na przykład poza zasięgiem swojej narodowej bądź bardziej lokalnej, regionalnej wspólnoty, zdobyli dzięki telewizji i rozwojowi kina możliwość włączenia się na odległość w strumień przepływów obrazów kultur lokalnych. I choć Appadurai mówi głównie o współczesnych mediach elektronicznych i internecie, to przecież wypada dopowiedzieć, że już w latach pięćdziesiątych XX wieku media masowe, utożsamiane z telewizją i kinem, stworzyły niezwykle efektywne kanały transmisji obrazów, dając rozrzuconym po świecie

3 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Wydawnictwo Universitas 2005.

4 Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Znak 1997.

ludziom możliwość uczestnictwa na odległość w różnych afektywnych afiliacjach kulturowych, bez potrzeby ich fizycznej obecności tu i teraz.

Poczucie tożsamości bardziej zatem zależy od sugestywności wytwarzanego obrazu lokalności, od sposobów budzenia afektywnej afiliacji do jakiejś wyobrażonej wspólnoty niż od faktycznego związku z ziemią, przekazywaną tradycją czy od kompetencji językowej. Gwarancją trwałości tak rozumianych wspólnot jest dla Appaduraia intensywna praca wyobraźni, stymulowana przez różnego rodzaju performatywnie oddziałujące nostalgiczne obrazy, wyrażające tęsknotę za lokalnością niekoniecznie powiązaną z indywidualną pamięcią i osobistą biografią. Można przecież tęsknić za jakimś nawet utopijnym rajem na wyspie, jeśli tylko jego obraz zostanie odpowiednio sugestywnie stworzony w ramach medialnych przedstawień.

To właśnie zerwanie niezbędnego łącznika między terytorium, pamięcią i biografią na rzecz nostalgii za jakąś tożsamością sprawia, że lokalność w rozumieniu Appaduraia stała się rodzajem ogólnodostępnego etnoobrazu. Etnoobraz nie jest jednak jakimś obiektywnie danym trwałym i niezmiennym kulturowym wizerunkiem tożsamości, przedstawiającym się tak samo z każdego punktu widzenia. Wręcz przeciwnie – powstaje on najczęściej z określonej perspektywy jako politycznie i historycznie modyfikowany konstrukt. Dzisiejsze tożsamości, zdaniem Appaduraia, nawarstwiają się wokół przekazywanych medialnie obrazów i działają niczym klocki, z których wspólnoty budują to, co Appadurai nazywa – w przeciwieństwie do wspólnot wyobrażonych Andersona utożsamianych z narodem – światami wyobrażonymi. Owszem, owe etnoobrazy mogą czasem zostać zawłaszczone przez instytucje państwowe, które uzurpują sobie prawo do definiowania narodowej tożsamości obywateli. Jednak postęp mediatyzacji skutecznie, jak się wydaje, osłabia kulturalistyczne zapędy instytucji państwowych, każąc im konkurować z wieloma innymi, często wzajemnie sprzecznymi obrazami kulturowych identyfikacji.

Można w związku z tym potraktować dziś polskość nie tyle jako cechę rozumianej tradycyjnie tożsamości narodowej, ale jako rodzaj etnoobrazu jakiejś lokalności, który został wytworzony z określonej perspektywy

politycznej i historycznej. By mógł się ukonstytuować w wyobraźni zainteresowanych podmiotów, musi jednak – zgodnie z koncepcją Appaduraia – znaleźć się w kontekście kultury rozumianej jako system różnicujący. Dlatego też skuteczne wytwarzanie lokalności łączy się nieodwrotnie z procesem wytwarzania sąsiedztw, które równie jak lokalność zdają się oderwane od swoich geograficznych konotacji i oddziałują na wyobrażenie jako rodzaj etnoobrazów. Sąsiedztwa są bowiem niczym innym jak stwarzanymi w wyobraźni obrazami Innego.

Trzeba jednak koniecznie zdać sobie sprawę z odmienności tych strategii wytwarzania Innego, które zostały opisane chociażby w ramach studiów postkolonialnych, a koncepcją etnoobrazu i sąsiedztw Appaduraia. Krytycy z kręgu studiów postkolonialnych (Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak) zajmowali się sposobami dyskursywnego i performatywnego stwarzania Innego, aby w ten sposób obnażyć stosunki władzy i nierówności między wspólnotami kolonizujących a skolonizowanymi; stosunki silnie osadzone w kontekście politycznej i gospodarczej dominacji. Celem ich prac było zwrócenie uwagi na dysproporcje w zakresie „dostępności” dyskursu, na subwersywne praktyki jego podważania oraz performatywne aspekty wytwarzania i manifestowania tożsamości wspólnot, którym kolonializm odebrał głos. Tymczasem propozycja Appaduraia wydaje się znacznie szersza. Nie tylko chce on ujawniać imperialistyczne zależności między wspólnotami, ale podejmuje także problem różnorodnych strategii wytwarzania tożsamości wspólnot afektywnych w oderwaniu od wpływów geograficznych, politycznych czy historycznych. Chciałabym zatem spojrzeć na polskość jako na oderwany od geograficznych konotacji czy od kulturalistycznej polityki państwa wyobrażony obraz lokalności, który konstruuje się wobec wyobrażonego sąsiedztwa.

W tym celu, idąc dokładnie pod prąd myślenia przywołanego na wstępie francuskiego eseisty, pragnę spojrzeć na obrazy Francji, Francuzów i „francuskości” w polskich dramatyzacjach nie jako na przejaw kulturowej afiliacji Polaków do centrum czy też resentymentu wobec silniejszego

modelu kultury. Francuskość chcę bowiem postrzegać jako obraz sąsiedztwa wytworzony z określonej politycznej i historycznej perspektywy, który przez odwołanie się do elementów kulturowej różnicy służy konstruowaniu polskości. A dokładniej – wyraża nostalgię za jakąś doraźnie definioną cechą polskości. Zakładam też, że ta polska „francuskość” zmienia się dynamicznie w zależności od kontekstu i czasu oraz niewiele musi mieć wspólnego z silnie afirmowaną lub rozmytą tożsamością samych Francuzów czy też francuskością, którą na własne potrzeby stwarzają sobie inne wspólnoty afektywne. Francuskość, innymi słowy, chcę rozumieć jako inną stronę polskich przed-stawień, jako jedną z figur w wytwarzaniu i negocjowaniu polskości.

PATRZĄC Z DZISIEJSZEJ PERSPEKTYWY

A analizę obrazów francuskości jako przed-stawień polskości najłatwiej rozpocząć od przykładu współczesnego, który traktuję jako poglądowy i powszechnie znany. Najbardziej sugestywne dla mnie polskie nostalgiczne obrazy francuskości pochodzą z czasów komunizmu, utrwalonego w pamięci wielu pokoleń jako czas permanentnego niedosytu – gospodarczego, politycznego, czy właśnie tożsamościowego. Nic chyba lepiej nie oddaje tego stanu, jak powtarzany aż do lat osiemdziesiątych XX wieku dowcip o Jasiu. Pytany o to, kim chciałby zostać, jak dorośnie, Jasiu odpowiadał wprost – obcokrajowcem. Zamierzenie podkreślam siłę kulturowego niedosytu i geograficznego oderwania Polski od zachodniego świata, gdyż stanowiły one szczególnie kontekst dla tworzenia medialnych obrazów nostalgii za lepszym, otwartym i chyba bardziej wolnym światem. Sytuacja oddzielenia od reszty świata zasłoną żelaznej kurtyny stwarzała dogodny kontekst dla pracy wyobraźni, która nie mogła konfrontować się z tak zwaną rzeczywistością świata Zachodu. Pozwalała dodatkowo przypisywać obrazom wyobrażonych sąsiedztw liczne symboliczne sensy, istotne dla danej wspólnoty. Niedosyt zatem

można uznać za podstawowe doświadczenie kulturowe pokoleń żyjących w epoce komunizmu (zaświadczone w licznych pamiętnikach, filmach fabularnych, teatrze, dramacie, poezji). Doświadczenie do tego stopnia uwewnętrznione, że dzisiaj ono samo staje się przedmiotem różnorodnie wyrażanej nostalgii – w postaci choćby muzealnych wystaw, reedycji archiwaliów muzycznych i powieści mitologizujących przeszłość PRL-u.

Żeby przekonać się o sile tego nostalgicznego spojrzenia na francuskość jako figurę kompensacji niedosytu, wystarczy przyrzeć się filmom Krzysztofa Kieślowskiego z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a zwłaszcza obsypanemu nagrodami *Podwójnemu życiu Weroniki* (1991). Na pierwszy rzut oka polskiemu reżyserowi wcale nie zależało na jakimś wyraźnym manifestowaniu kulturowej różnicy między Polską a Francją, poza oczywistym faktem wykorzystania dwóch różnych języków w dialogach w zależności od miejsca akcji. Bodaj wyraźniejszą kreską przedstawia Kieślowski jedynie obraz Polski z okresu przełomu po 1989 roku (po ulicach Krakowa przejeżdża dopiero co zdemontowany pomnik Lenina, a manifestację polityczną na Rynku rozpędza policja na oczach gorliwie fotografujących całe zdarzenie francuskich turystów, którzy w pośpiechu uciekają do swojego autobusu). To zapewne swoisty ukłon w stronę zachodniej publiczności oraz francuskich producentów filmu, którzy dzięki tym czytelnie plakatowym scenom łatwiej rozpoznali ów „Inny świat”, dopiero co wyłaniający się zza żelaznej kurtyny.

Polskiemu widzowi Kieślowski oszczędził już obrazów wieży Eiffla i dźwięku akordeonu z Montmartre’u, które weszły na stałe do repertuaru stereotypowych przedstawień Paryża jako *pars pro toto* Francji. Akcja części filmu, która rozgrywa się po francuskiej stronie, toczy się bowiem w Clermont Ferrand, jednym z miast Owernii, na „głębokiej francuskiej prowincji” i stosunkowo niewiele elementów pozwala polskiemu widzowi rozpoznać kulturową specyfikę tego kraju. Akcja dziejąca się we Francji nie jest jednak zwykłym powieleniem scenariusza wypadków w Polsce, tyle że w zmienionych realiach. Powiedziałabym, że Kieślowski odnosi się raczej do bardziej uwewnętrznionych u polskiego widza obrazów kultury

zachodniej, każąc mu porównawczo interpretować działania i wybory francuskiej i polskiej Weroniki oraz w losach tej pierwszej dostrzegać dowody kompensacji życiowego niedosytu czy tęsknot w świecie za żelazną kurtyną.

Dlatego na uwagę zasługuje przede wszystkim sposób przedstawiania działań obu bohaterek i ich wyborów. Polska Weronika podejmuje życiowe decyzje bardzo żywiołowo. Za wszelką cenę stara się sprostać pokładanym w niej nadziejom nauczycieli śpiewu i, nie zważając na chorobę serca, decyduje się na prestiżowy występ w chórze Filharmonii Krakowskiej. Jednak w decydującym dla jej kariery muzycznej momencie musi zawieść pokładane w niej nadzieje i ponieść osobistą klęskę. W pełnej patosu scenie, przy akompaniamencie muzyki Zbigniewa Preisnera, umiera na scenie na zawał serca. Tymczasem francuska Weronika działa, można powiedzieć, znacznie rozsądniej. Jest bardziej pragmatyczna (robi sobie EKG i rezygnuje z lekcji śpiewu, o co jej nauczyciel nie ma specjalnych pretensji). Korzystając niejako ze zdeponowanych w podświadomości doświadczeń i niepowodzeń bliźniaczego polskiego „ja”, podejmuje bardziej odpowiedzialne decyzje, które pozwolą jej nie tylko przeżyć, lecz także odnaleźć dla siebie niszę twórczą i miłość swojego życia.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że Kieślowskiego interesuje wyłącznie porównawcze studium psychologiczne obu postaci. Celowo przecież wprowadził w części francuskiej filmu postać pisarza-lalkarza, żeby losy obu Weronik umieścić w ramach projektowanej przez niego książki. Obie Weroniki, polska i francuska, stają się wtedy rodzajem literackiego albo wyobrażonego projektu życia w dwóch różnie zakreślonych kontekstach i okolicznościach. I to właśnie te konteksty i okoliczności wyznaczają horyzonty podejmowanych przez obie postacie decyzji i przesądzą o ich możliwościach wyboru. Jak życie obu Weronik, tak i skonstruowany wokół nich świat staje się u Kieślowskiego przedmiotem świadomej kreacji. Czy jednak między obiema Weronikami nie ma głębszej zależności niż tylko dwa scenariusze życia w różnie zakrojonych kontekstach?

Francuska odpowiedniczka polskiej Weroniki czuje w chwili jej śmierci, że umarła jakaś jej istotna część. Kiedy po jakimś czasie wśród dawnych fotografii z wycieczki po Polsce odnajduje zdjęcie „bliźniaczek” siostry wybuchu spazmatycznym płaczem. Tymczasem polska Weronika tęsknie spogląda w stronę odjeżdżającego francuskiego autobusu, w którym widzi swoje drugie „ja”. Niczym we Freudowskiej psychoanalizie wymiana spojrzeń tyleż wyraża poczucie nostalgii, co stwarza przedmiot pożądania. Wpisana w ich spojrzenie obustronna, polska i francuska nostalgia za czymś, czego nigdy nie było albo czego nigdy nie znały, nadpisuje się niejako nad historią, podziałami politycznymi i różnicami etnicznymi. Unieważnia obiektywne różnice na rzecz snu o jakiejś wspólnej tożsamości dzieciństwa – przedkulturowego stanu szczęścia i pełni. Etnoobrazy francuskości i polskości, wyłaniające się z tego filmu, każą zatem myśleć o lokalnej tożsamości jako o straconym przez obie strony rodzeństwie.

Można pewnie czytać tę wzajemną nostalgię także inaczej, silnie osadzając ją w kontekście zachodzących w 1991 roku przemian społeczno-politycznych w Europie. Umierająca Weronika jako polska część tożsamości francuskiej dziewczyny okazuje się wtedy stratą dla zachodniej Europy; stratą możliwości konstruowania kulturowej różnicy, bez której jej własnej tożsamości grozi rozmycie. Nie dziwi mnie zatem ogromny sukces Kieślowskiego za granicą. Wiele bowiem polskiemu reżyserowi udało się w tym filmie powiedzieć na temat sposobu konstruowania eurocentrycznej tożsamości. Być może zaproponował też Polakom niestereotypowy obraz tej wspólnoty, która (nawiązując do romantycznego mitu „Chrystusa narodów”) uzdrowia Zachód, przejmując na siebie jego choroby i sama traci przy tym życie. A jednocześnie polskiemu widzowi, który nie radzi sobie z poczuciem kulturowego deficytu tożsamości, dał potrzebne mu poczucie satysfakcji z uczestnictwa w odrodzeniu tożsamości Zachodu.

O podobnym do *Podwójnego życia Weroniki* nostalgicznym obrazie francuskości jako lepszej wersji polskości z czasów PRL-u można mówić także w odniesieniu do powieści *Madame* (2001) Antoniego Libery.

Podobnie jak w filmie Kieślowskiego, u Libery spojrzenie stwarza przedmiot pożądania. O ile jednak ten pierwszy ujawnił podwójność i wzajemność spojrzenia na przedmiot pożądania i nostalgii u filmowych postaci, o tyle ten drugi zdecydował się na podkreślenie jednostronnej perspektywy polskiego narratora i zarazem protagonisty tej powieści. Z perspektywy dorosłego mężczyzny wchodzi on ponownie w rolę ucznia warszawskiego liceum w latach pięćdziesiątych XX wieku i z tej pozycji konstruuje w wyobraźni obraz nauczycielki języka francuskiego. Cała powieść mówi przecież o wyobraźniowym charakterze przedmiotu pożądania, który powołuje do życia spojrzenie młodego chłopca, dokładnie jak w przypadku miłości od pierwszego wejrzenia. Libera uświadamia zarazem czytelnikowi, jakie elementy z tego obrazu spojrzenie chłopca prześlepia, mylnie interpretuje czy wreszcie całkowicie pomija. Nie zmienia to faktu, że czytelnik i tak widzi jedynie tyle, ile sam Libera jako pisarz chce mu pokazać. Niewątpliwie też czytający czerpie naiwną satysfakcję ze swojej spostrzegawczości i bystrości, górującej nad piętnastoletnim bohaterem *Madame*.

Umiejętnie skonstruowane przez Liberę poczucie wyższości czytelnika wobec młodego chłopca pozwala dostrzec wyraźnie, jak w samym jego spojrzeniu stopniowo kształtuje się obraz Francji, francuskości i francuskiej kobiety, która przez zawiły zbieg okoliczności znalazła się po II wojnie światowej nie po tej gorszej stronie żelaznej kurtyny. Dlatego umykają młodemu licealiście te elementy jej życia, które do jego wyobrażonego wizerunku ukochanej nauczycielki nie pasują (jej „dorosłe” interesowne romanse, jej niktła być może kultura literacka, z powodu której nie docenia popisów translatorskich i poetyckich chłopca). Wszystko, co dotyczy przedmiotu pożądania i nostalgii: miłość do nauczycielki, jej francuskość, otaczający ją świat przedmiotów (długopisów, piór, elementów garderoby), mebli, francuskiej elity skupionej wokół Centre de Civilisation Française et d'Études Francophones ma w książce Libery charakter wyobrażony i – dzięki narracji prowadzonej z dorosłej perspektywy – funkcjonuje jako obraz podwójnej nostalgii: kompensacji

deficytów komunistycznych realiów lat pięćdziesiątych oraz nostalgii za wyidealizowanym w wyobraźni okresem młodości.

Dlatego tak ważne wydaje mi się podkreślenie, że obrazom francuskości tak w filmie Kiesłowskiego, jak w powieści Libery, daleko do tak zwanej typowości czy uniwersalności. Podporządkowane zostały bowiem konkretnej, osadzonej w czasie i przestrzeni, pieczołowicie przez autora konstruowanej perspektywie spojrzenia. Łatwo się o tym przekonać, kiedy skontrastujemy je z innymi obrazami francuskości. Takimi choćby, jakie w tym samym czasie rysowały się z perspektywy amerykańskiego społeczeństwa dobrobytu, napędzanego powojennymi inwestycjami. Ciekawą propozycję lektury takiej francuskości podsuwa chociażby Vanessa R. Schwartz w książce *It's so French. Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*⁵. Opisywaną przez nią amerykańską francuskość, która przygotowała podatny grunt dla wielkiego sukcesu Brigitte Bardot w Hollywood, ukształtowały filmy z połowy XX wieku, tak zwane *cancan movies* (*Moulin Rouge*, 1952; *French Can-can*, 1954). Większość z nich niemal do znudzenia powtarzała schemat romansowej akcji w lokalach Paryża końca XIX wieku, zatrzymanego w czasie i w przestrzeni francuskiego świata, wzorowanego na obrazach Henriego Toulouse-Lautreca. Filmową biografię tego malarza przedstawia *Moulin Rouge* w reżyserii Johna Hustona, gdzie naczelnym wątkiem staje się postępujący alkoholizm artysty i nieszczęśliwa miłość do prostytutki chorej na syfilis. Obraz ten niemal modelowo pozwalał ominąć typowe dla amerykańskiego kina tego okresu purytańskie normy przedstawiania cielesności. Tam bowiem, gdzie w grę wchodziło ukazywanie roznegliżowanych tancerek i prostytutek w burdelach, Huston umiejętnie posługiwał się malarstwem Toulouse-Lautreca. Spoczywała na nim wystarczająco gruba już patyna dzieła sztuki, by udaremnić ewentualne zarzuty krytyki o obsceniczność filmu. Jeden tylko przykład: kiedy francuski malarz wchodzi do burdelu,

5 Vanessa R. Schwartz, *It's so French. Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, University of Chicago Press 2007.

oglądamy już tylko obraz Toulouse-Lautreca przedstawiając scenę w domu publicznym. Nie zmienia to faktu, że film w całości zdaje się utwierdzać purytańską interpretację cielesnej rozwiązłości, postrzeganej jako cecha dziedziczna i choroba, które prowadzą wprost do śmierci. (Toulouse-Lautrec jest tu synem bliskich sobie kuzynów i umiera na syfisy). Paryż prezentowany w *cancan movies* okazuje się więc przestrzenią kompensacji i przekroczenia purytańskiego zakazu seksualnej rozwiązłości, a jednocześnie sublimacji sfery cielesnych popędów w dokonaniach artystycznych paryskiej bohemy.

Z powyższych przykładów wynika klarownie, że każda ze wspólnot odmiennie konstruuje na swój użytek nostalgiczne obrazy sąsiedztw. Takich sąsiedztw, dodajmy, które oderwane od geograficznych czy politycznych konotacji służą jako element konstrukcji tożsamości, która powstaje w wyobraźni poszczególnych wspólnot w oparciu o elementy kulturowej różnicy (przecież w drugiej połowie XX wieku za czym innym chcą tęsknić w reprezentacjach francuskości Polacy, a za czym innym Amerykanie). Francuskość staje się funkcjonalna wobec wyrażania tęsknot i niedosytów określonej lokalnej tożsamości i nie można jej utożsamiać z jakąś uniwersalną cechą, taką samą dla wszystkich. Francuskość zdaje się alternatywą, czy wręcz substytutem wolności dla społeczeństwa PRL-u w dobie geograficznej i politycznej izolacji oraz gospodarczego deficytu. Tymczasem w produkcjach hollywoodzkich z tych samych lat francuskość wyraża tęsknotę za czasem obyczajowej frywolności w dobie cenzury politycznej i obyczajowej czasów Josepha Raymonda McCarthy'ego.

PATRZĄC WSTECZ

Mówiąc, że etnoobrazom sąsiedztw towarzyszył w drugiej połowie XX wieku rodzaj wyobrażonej za nimi nostalgii, Appadurai miał na myśli głównie ich reprezentacje z epoki nowych mediów. Tymczasem jeśli spojrzeć wstecz na obrazy francuskości konstruowane w polskiej

kulturze w XVIII i XIX wieku, to okaże się, że nie musiało im wcale towarzyszyć nostalgiczne czy kompensacyjne spojrzenie. Projektująca bowiem siebie w wyobraźni wspólnota w polskich przedstawieniach kulturowych w XVIII i XIX wieku, w czasie kształtowania się koncepcji polskiego narodu, zwykle wykorzystywała wątek francuskości jako metonimię cudzoziemszczyzny. Zwykle też cudzoziemszczyzna na scenie stawała się narzędziem do przedstawiania wewnętrznych napięć społecznych o charakterze klasowym, obyczajowym, religijnym i ekonomicznym. Francuskością jako konstruowaną *in via negativa* cechą Polaków posługiwano się zatem chętnie, żeby rozprawiać o polskości. Jednak w moim mniemaniu odbywało się to niejako w oderwaniu od dyskusji na temat kształtu i modelu państwa narodowego.

W czasie kształtowania się europejskich wspólnot narodowościowych w XVIII i XIX wieku odwołanie się do koncepcji Innego miało niewątpliwie niebagatelne znaczenie przede wszystkim dla koncepcji państwa narodowego. To właśnie odmiennność wobec najbliższych sąsiadów pozwalała narodom podkreślać swoją kulturową specyfikę i uzasadniać potrzebę ustanowienia własnej suwerenności. W tym znaczeniu w ówczesnych polskich dramatach, które niemal realizowały model wytworzony już w *Persach* Ajschylosa, sąsiad zagrażający integralności państwa i wspólnoty stawał się wprost wrogiem, z którym należy walczyć. W przypadku Polski ci najbliżsi sąsiedzi, obecni przecież w licznych dziełach teatralnych i literaturze w XVIII i XIX wieku jako zaborcy, wyraźnie też funkcjonują w związku z geograficznym, ekonomicznym i politycznym kontekstem. Tak rozumiany Inny, klarownie definiowany jako sąsiad zagrażający suwerenności kulturowej narodu, kazał czytelnikom patrzeć na narodową wspólnotę jako na twór w miarę monolityczny, bo zjednoczony wokół idei obrony państwa. Tymczasem francuskość, o której nadal będę myśleć jako o sąsiedztwie wyobrażonym (w odróżnieniu od sąsiadów postrzeganych jako esencjonalistycznie definiowani wrogowie narodu) w polskich przedstawieniach kulturowych w XVIII i XIX wieku więcej mówi o wewnętrznym zróżnicowaniu owej narodowej polskiej wspólnoty,

o jej niedookreślonym i czasem konfliktowym charakterze. Nie chcę więc pytać o to, jak konstruowano polskość w opozycji do francuskości (Polaka w opozycji do Francuzów jako Obcych), ale raczej o to, komu i czemu służyła francuskość jako cudzoziemszczyzna w definiowaniu polskiej tożsamości w dramatach omawianego okresu.

Zarówno na scenie jezuickiej, jak i na deskach powstałego w 1765 roku Teatru Narodowego francuskość zyskała szczególną rangę w negocjowaniu „przed-stawień polskości”, zwłaszcza w komedii. Przedmiotem komizmu, a także publicznej debaty, nie stał się jednak wzorowany na francuskim model dynastycznej państwowości, struktury społecznej czy filozofii, lecz przede wszystkim pewien zestaw cech i zachowań, lub – mówiąc inaczej – dostrzegalne gołym okiem elementy kulturowej różnicy między atrybutami nowoczesnej mody i stylu bycia szlachty a lokalną, przede wszystkim sarmacką tradycją, ubiorem, mową i obyczajem. Znany dobrze z historii literatury oświeceniowej spór fraka z kontuszem w przedstawieniach komediowych ukazywano zwykle jako konflikt mikry zachowań obcych (niepopartych więzami krwi, ziemi i mowy ojczystej) i rzekomej naturalności zachowań i mowy rodzimej.

Śledząc ów wątek, Zbigniew Raszewski zestawiał swego czasu i przeanalizował cały szereg utworów komediowych, a nawet operowych, z przełomu XVIII i XIX wieku⁶. Główną osią konfliktu, jak pisał, staje się w nich relacja między konkurentem do ręki córki zamożnego szlachcica, który zwykle wnosi na scenę zachodnioeuropejski obyczaj, a przedstawicielem starszego pokolenia szlachty, ojcem córki na wydaniu, który broni obyczajów sarmackich. Na ponad dziesięć analizowanych przez Raszewskiego utworów tylko w trzech zwycięża młody człowiek we fraku i poślubia wybrankę swojego serca⁷. W pozostałych szczęśliwe zakończenie wiąże się z pochwałą sarmackiej tradycji, gdyż

6 Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, [w:] idem, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765-1865*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1963, s. 293-344.

7 *Ibidem*, s. 315.

to z nią głównie, zdaniem Raszewskiego, zaczęto utożsamiać polskość w narodowym dyskursie XVIII i XIX wieku.

Kwestię odrąbionego przez Raszewskiego zwycięstwa kontusza chciałabym jednak nieco skomplikować i spojrzeć na nią z innej perspektywy. Raszewski patrzył bowiem na zmiany w komedii polskiej w ujęciu diachronicznym, tymczasem obraz polskości kojarzonej ze szlacheckim kontuszem w ujęciu synchronicznym trzeba nieco wycieniować. Nazbyt chyba pochopnie uwierzyliśmy w to, że linia demarkacyjna konstruowania polskiej tożsamości w tamtym okresie pokrywa się z przegródką w szafie, która oddziela dwa typy garderoby. Tak jakby to, co stroje te reprezentują, nie powinno nastroczać już żadnych problemów. A przecież w zależności od aktualnego kontekstu poszczególnych dramatów i aspiracji ich twórców opozycje między frakiem a kontuszem zdradzają za każdym razem nieco inne napięcia społeczne, każąc krytycznie patrzeć na rzekomo typowy, stały i rozpoznawalny dla samych Polaków obraz kontuszowej tożsamości polskiej.

Jednym z wczesnych, choć nie najwcześniejszych, przykładów zdystansowanego stosunku autorów oświeceniowych do francuskości są chociażby komedie Franciszka Bohomolca. W *Paryżaninie polskim* (1761) Bohomolec przybyłemu właśnie z Francji polskiemu szlachcicowi Robertowi każe kłaść się spać tuż przed świtem, kiedy polscy domownicy właśnie wstają z łóżek. Robert prowadzi wystawne życie na kredyt i gardzi religijnymi obyczajami, tak typowymi rzekomo dla polskiego szlacheckiego dworku. Zgodnie z wzorcami stylu życia przywiezionymi ponoć „wprost z Paryża”, który nazywa „le grand monde”, stara się czerpać z życia maksimum przyjemności. Dziwność zachowań Roberta w kontekście lokalnego świata szlacheckiego podkreśla Bohomolec francusko brzmiącymi nazwami potraw, które jada („le routi” zamiast pieczeni), oraz przedmiotów, którymi się posługuje (Robert nie przegląda się w lusterku, tylko w „le miroir”).

Ale bodaj jeszcze bardziej dobitnie znaczy Bohomolec to, jak od lokalnego kontekstu odstaje Marcin, służący Roberta. Nie dość, że dawny chłop

zmienił imię na Monsier de Martiniere, to samozwańczo awansował się do średniego stanu mieszczańskiego i teraz odmawia młodszemu bratu Roberta, Wilhelmowi, kulbaczenia konia. Jego uparcie powtarzane, tikowe oburzenie „Mnie konia kulbaczyć, który pięć lat w Paryżu spędziłem”, to zabieg znany skądinąd dobrze z komedii dell’arte. Jednak ta postać bawi nie tylko za sprawą licznych i charakterystycznych powtórzeń, lecz także czytelnej sprzeczności między tymi oświadczeniami a dobrze ugruntowanym na terenie Rzeczypospolitej szlacheckiej systemem zależności feudalnych, w którym mieszczaństwo zajmowało miejsce jeszcze na marginesie. Innymi słowy w tej konwiktowej komedii Bohomolca wyraźnie widać dążenie szlachty do tego, by taki feudalny system podtrzymać, zaś nowe, przywiezione rzekomo z Paryża obyczaje niedorzecznie mu przeczą.

Typowa komediowa intryga wokół zamążpójścia córki polskiego szlachcica staje się w *Paryżaninie polskim* okazją do pokazania transmisji polskiej tożsamości między pokoleniami, ale w ramach określonej grupy społecznej, czyli szlachty, która postrzega siebie jako jedyne reprezentanta polskości. Dlatego Bogacki ostatecznie nie wyda swojej córki za Roberta, lecz za jego młodszego brata Wilhelma. Ten bowiem nie dość, że nie został skażony przez zagraniczne podróże, to jeszcze manifestuje swe głębokie przywiązanie do tradycji sarmackiej i religii katolickiej. Dla trwałości tożsamości narodowej ważniejsze w *Paryżaninie polskim* okazuje się nie to, co wyuczone za granicą – ukazane przez Bohomolca jako zachowania niecodzienne, dziwne i niezrozumiałe dla lokalnej szlachty – lecz te cechy, które autor komedii przedstawia jako wrodzone, poparte więzami krwi i ziemi, podtrzymujące dotychczasowe zależności feudalne.

Bohomolec przedstawia polskość jako cechę określonej grupy społecznej, dziedzicznej i gwarantującej sukcesję tradycji, majątku oraz feudalnych zależności. Jak mi się wydaje, to dobry przykład procesu, na który wskazał Benedict Anderson, mówiąc o sposobach kształtowania się wspólnot wyobrażonych pod koniec XVIII i XIX wieku. Nawiązując do tez wysuwanych wcześniej przez Erica Hobsbawma, Anderson podkreślał, że w krajach, które nie przeszły drogi podobnej do Francji, czyli spłaszczenia

i rozszerzenia w wyniku rewolucyjnego przewrotu społecznego profilu narodu (włączenia w jego obręb przede wszystkim trzeciego stanu, a później kobiet) i pozostały przy feudalizmie i monarchii, arystokracja i szlachta musiały podjąć dyskursywny wysiłek uwierzytelnienia władzy nad podległą jej wspólnotą. Wtedy właśnie pojawiła się potrzeba manifestowania przywiązania rodów dynastycznych do ziemi, podkreślanie ich lokalnych związków pokrewieństwa i zakorzenienia w tradycji jako gwarancji narodowej tożsamości. Jak w XVIII wieku Habsburgowie i Burbonowie ograniczyli swoje kulturowe korzenie odpowiednio do Austrii i Francji, tak polska szlachta w ramach Rzeczypospolitej szlacheckiej (a to przecież z jej szeregów wybierano króla) uwierzytelniała swoją polskość, demonstrując związek z ziemią i tradycją lokalną. Bardziej zatem zrozumiwały w tym kontekście staje się wysiłek komediopisarzy, by ośmieszyć jako obce modele tożsamościowe, które powstały za granicą. Francuskość w komediach konwiktowych Bohomolca okazała się przy okazji wygodną figurą pozwalającą odróżnić „prawdziwego” polskiego szlachcica od wszystkich „innych”, którzy sprzeniewierzali się modelowi katolickiego wychowania. Jako jezuita, co zrozumią, stawiał Bohomolec w komediach konwiktowych znak równości między Polakiem a katolikiem, zaś libertynów odsądzał od patriotyzmu.

Nieco inaczej jednak przedstawił Bohomolec stosunek do cudzoziemszczyzny i obyczajów sarmackich w *Komediach na teatrum*, późniejszych od konwiktowych. W *Małżeństwie z kalendarza* Staruszkiewicz-sarmata jako zazdrosny i pazerny ojciec przypomina Pantalone z komedii dell'arte. Nie ufa cudzoziemcom i co rusz wykrzykuje paradoksalne według niego skojarzenia: „Cudzoziemiec i szlachcic!”, „Cudzoziemiec i katolik!”, „Cudzoziemcy tu wiarę wprowadzili! Co za bluźnierstwo!”. Jego naczelne zadanie jako ojca polega – jak w prawie wszystkich komediach tamtego czasu – na dobrym wydaniu córki za mąż i powierzeniu jej posagu właściwej osobie. Ze swoimi zabobonami i tikami językowymi, skojarzonymi z jego stanem i klasą społeczną, Pantalone Bohomolca nie pozostawia widzom wątpliwości co do krytycznej wobec

sarmatyzmu postawy autora. Zresztą komedia dell'arte była modelem dramaturgicznym dobrze w Polsce znanym, o czym świadczą choćby liczne zachowane scenariusze, które odnalazł i wydał drukiem we własnym opracowaniu krytycznym Bohdan Korzeniewski na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku⁸. Korzeniewski dowodził, że Bohomolec z całą pewnością czytał owe scenariusze, zaś znaczna część jego twórczości świadczy o tym, że często też je oglądał. Kilka rzeczy wymaga jednak doprecyzowania. O ile zabiegi włoskiej komedii wykorzystywał on w *Paryżaninie polskim* do ośmieszania cudzoziemskich manier służącego Marcina i obytego w świecie Roberta, to już w *Małżeństwie z kalendarza* służył mu one do tego, żeby skompromitować przejawy kultury sarmackiej.

Bohomolec napisał *Małżeństwo z kalendarza* nie dla sceny konwiktowej, chcąc edukować kształconą w kolegiach jezuickich szlachecką młodzież, lecz dla nowo powstałego Teatru Narodowego, instytucji działającej w pierwszym okresie swego istnienia pod mecenatem króla Stanisława Augusta. Scena ta, jak potwierdza Zofia Wołoszańska, w chwili swego powstania stała się oświeceniową trybuną, mającą spełniać reformatorskie funkcje, jak powołana w tym samym 1765 roku redakcja „Monitora”⁹. Miała być, mówiąc krótko, bliska ideologicznie obozowi skupionemu wokół Stanisława Augusta, który sarmatyzm z czasów saskich traktował jako główną przeszkodę na drodze wprowadzania trudnych reform strukturalnych państwa. Bohomolec, który w tym czasie należał do obozu królewskiego, posłużył się więc sceną teatralną jako oświatową tubą. Jednak z czasem, już w kolejnym dziesięcioleciu, kiedy zmienił się sposób finansowania Teatru Narodowego i zarządzania nim, straciła poprzednią siłę swego oddziaływania.

Jak podkreśla Wołoszańska, już po 1774 roku, kiedy Teatr Narodowy usamodzielniał się i stał się instytucją prywatną, niezależną właściwie od

8 Bohdan Korzeniewski, *Komedia dell'arte w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4, s. 29-56.

9 Zofia Wołoszańska, *Wstęp*, [w:] *Komedia obyczajowa warszawska*, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, s. 12.

dworu królewskiego, jego repertuar stał się bardziej rozrywkowy i urozmaicony, dobierany z mniejszą dbałością o walory wychowawcze. Nazbyt chyba dydaktyczne komedie Bohomolca przestały się wtedy cieszyć powodzeniem (wielką kłapą zakończyła się premiera *Pijaków*), zaś repertuar zaczął odzwierciedlać bieżące sprawy stolicy i jej mieszkańców, którzy teraz bezpośrednio finansowali teatr, płacąc za bilety. Zmienił się w tym czasie zasadniczo również sposób portretowania cudzoziemszczyzny. Na scenie pojawiła się postać warszawskiego firyka, który z francuszczyzną tyle miał wspólnego, że nosił się według aktualnej francuskiej mody i prowadził nader swobodny, libertyński tryb życia. Jak podkreśla autorka antologii *Komedii obyczajowej warszawskiej*:

„Kawalerowie modni” i „paryżanie polscy” Bohomolca posiadają niektóre cechy firyka, ale nie są one wytworem stosunków polskich, lecz naśladowcami importowanego z zagranicy stylu życia, przejętego tylko w jego objawach najbardziej zewnętrznych, na przykład w modzie i w manierze językowej (...). Firyk (po raz pierwszy używa tej nazwy Czartoryski w *Pannie na wydaniu*, 1771) ceni sobie modę francuską i stosuje się do jej nakazów, ale od lat siedemdziesiątych XVIII wieku sprawy firyka nie można już zamknąć stwierdzeniem naśladownictwa obyczajów przejętych z Francji. Firyk staje się autentycznym wytworem stosunków polskich, ściślej warszawskich, wielkomiejskich, jest przy tym – wbrew pozorom – dość zróżnicowany¹⁰.

Wołoszańska bardzo trafnie wskazuje na różnicę w sposobie przedstawiania cudzoziemszczyzny u Bohomolca i w *Komedii obyczajowej warszawskiej*, jednak trudno do końca zgodzić się z jej tezą, że u tego pierwszego chodziło o jakieś naśladownictwo obyczajów francuskich. Przecież w *Kawalerach modnych* synowie szlacheccy nigdy nosa nie wyściubili poza własny folwark, a wszystko, czego dowiedzieli się o rzeckomej „Francyji”, pochodzi z ust guwernera, który sam zdobył wiedzę z drugiej – jeśli nie trzeciej – ręki. Już w tej komedii widać zresztą wyraźnie, że o modnych aktualnie francuskich obyczajach szlachta

10 Zofia Wołoszańska, *op. cit.*, s. 59-60.

dowiaduje się głównie w Warszawie, bo dalej jeździć jej się nie chce. Różnica między Boholcem a omawianą przez Wołoszańską komedią obyczajową warszawską dotyczy więc nie tyle mniejszego lub większego „autentyzmu” cudzoziemszczyzny, ile raczej sposobu konstruowania świata przedstawionego i postaci. O ile bowiem jeszcze u Boholca można było mówić o bardzo schematycznym, czy też implicytnym sposobie konstruowania świata, który ograniczał się do szlacheckiego dworku i jego mieszkańców, o tyle w komedii obyczajowej warszawskiej na scenie pojawia się już miasto z całą panoramą społeczną, a nawet szczegółową topografią.

Dobrym przykładem takiego wypełniania świata przedstawionego komedii realiami konkretnego miasta może być jednoaktówka nieznanego autora *Powrót niespodziany* (1779). Widać w niej doskonale, z czego mieszkańcy Warszawy czerpią zyski i jak wydają swoje pieniądze. Walery, syn wprawnego w interesach szlachcica Złotogrzebskiego, pragnie pojąć za żonę posażną pannę Lucyllę. Lucylla ma bowiem licznych krewnych, którzy przy odrobinie pomyślności losu (rychłej śmierci) przekażą jej w spadku fortunę. Jak przytomnie zauważa jej służka Małgosia:

Moja panna ma wielkie nadzieje. Jeżeliby Bóg prędko do swojej chwały powołał sforę dziadów, trzech stryjów, tuzin wujów, półtorej kopy ciotek, babek, prababek i niezliczoną kupę innych krewnych, upewniam się, że by posażną panną była!¹¹.

Pod nieobecność ojca, który prowadzi właśnie interesy w Holandii, Walery wyprzedaje powoli majątek, by za gotówkę używać uciech warszawskiego życia i spłacać bieżące długi. Pod młotek idą rodzajowe pejzaże z miejskiej posiadłości i bogate obicia kanap. Sprawnicki, szczywany sługa Walerego, zdając panu raport ze swej pracy, stwierdza:

11 *Powrót niespodziany*, [w:] *Komedia obyczajowa warszawska*, s. 188.

Wszakżeśmy wszystko na pieniądze przetopili, dochody na cały rok odebrane, kamienica jak kordegarda¹² odarta z meblów, że aż strach w niej mieszkać, wycielimy też las blisko Warszawy dla lepszego na Wisłę prospektu, a skądże u diabła, znaleźć coś jeszcze do spieniężenia?¹³

Wiadomo więc, skąd biorą się pieniądze, ale też jak zmienia się prawo majątkowe, które ku strapieniu Walerego działa na niekorzyść dłużników. Nie wolno już weksli bez pokrycia wystawiać, a nawet – narzeka Walery – „lada Żydowi płacić trzeba”¹⁴. Zatem do małżeństwa Waleremu spieszo, bo wisi nad nim dekret płatności długów, z którym ściga go niejaki Fantowicz.

W komedii tej nikt jednak specjalnie nie oburza się na szelmostwa Walerego. Starosta i bliscy przyjaciele hrabiny Uczciszewskiej radzą całą sprawę zażegnać małżeństwem z Lucyllą, która od ciotki dostanie przecież spory posąg. Na koniec skorzysta na nim i sam Złotogrzebski, ojciec Walerego, który przed wyjazdem chytrze zakopał wór z pieniędzmi w piwnicy, ale nieopatrznie pozwolił, by mu go wykradziono. Wszyscy zatem liczą na jakiś zysk, a sama Lucylla, jeśli z małżeństwa nie będzie zadowolona, zawsze może się rozwieść. Trudno zatem powiedzieć, by postacie z tej sztuki jakoś szczególnie manifestowały przywiązanie do nowoczesności lub tradycji, kojarzonej z przywołaną przez Raszewskiego opozycją fraka i kontusza. Raczej wszyscy, pani Uczciszevska, Starosta, Lucylla i zalecający się do niej Walery, łącznie ze sługami Sprawnickim i Małgosią, po prostu uczestniczą w wymianie wzajemnych korzyści i spędzają czas na reductowych balach, koncertach i w teatrze.

I to właśnie o topografię miasta dowiedzieć możemy się w tej komedii całkiem sporo; z dialogów między Starostą, Eufemią i Walerym jasno wynika, gdzie odbywają się zabawy oraz ile czasu trzeba, by na nie dotrzeć. Starosta „ledwie kwadrans z Wilanowa do Warszawy jechał”. Wiadomo

12 Pomieszczenie dla warty, odwach (fr. *corps de garde*), przypis Zofii Wołoszańskiej, *ibidem*, s. 195.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

też, jak zmieniają się ceny mieszkań w zależności od ich usytuowania. Sprawnicki opowiada przybyłemu niespodziewanie Złotogrzebskiemu o tym, jak jego syn pomnożył majątek, kupując kamienicę wartą 60 tysięcy na Krakowskim Przedmieściu za połowę ceny. Uważna lektura tej i innych zebranych przez Wołoszańską komedii pozwala domniemywać, że ceny mieszkań w tej dzielnicy Warszawy były dość zróżnicowane. Wprawdzie jeszcze „bliziutko Hultajskiej ulicy na Krzywym Kole” było drogo, ale – jak podpowiada Wołoszańska, analizując pozostałe zgromadzone w jej antologii komedie – taniej dało się kupić kamienicę przy Krakowskim Przedmieściu tam, gdzie wynajmowano pokoje pannom przyjmującym mężczyzn¹⁵. Jeszcze niższe stawki ustalano na cieszących się złą sławą ulicach Trębackiej i Grzybowej, gdzie mieszkaly „dziewczeta od gwałtownej potrzeby”. Jak zatem widać, francuskość w komedii obyczajowej warszawskiej bardzo luźno kojarzy się z francuską mową (poza pewnymi frazeologizmami i makaronizmami wtedy powszechnie używanymi), czy jakimś konkretnym obyczajem, strojem czy potrawami (jak u Bohomolca), a co najwyżej ze stołecznym, hulaszczym, interesownym trybem życia, o czym wprost mówi Fircyk w komedii Franciszka Zabłockiego. Najpoważniejszą konsekwencją niezdrowych obyczajów stolicy mogłaby ewentualnie okazać się francuska choroba, której pewnie nabawili się pan i jego sługa z *Amanta, autora i sługi*, chodzący „czynić doświadczenia na Grzybowie”¹⁶.

W *Powrocie niespodziewanym* poznajemy życie stolicy, której mieszkańcy nieco pogardliwie traktują posiadłości poza miastem jako źródło dochodów, ewentualnie jako teren na sprzedaż. Natomiast w *Fircyku w zalotach* (1781) Zabłockiego dzieje się odwrotnie, gdyż oglądamy stolicę z perspektywy przedmieścia. Znajdujemy się przecież w „domu wiejskim Arysta, blisko Warszawy”¹⁷. Jak można się domyślać, Aryst ma także dom

15 Zofia Wołoszańska, *op. cit.*, s. 69.

16 *Ibidem*, s. 79.

17 Franciszek Zabłocki, *Fircyk w zalotach. Komedja w trzech aktach*, [w:] idem, *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 3: *W kontuszu i we fraku*, Ossolineum 1995, s. 139. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

w mieście, gdzie od czasu do czasu, jak wynika z rozmów służących Świstaka i Pustaka, razem z Fircykiem spędza czas na zabawie. Na wieś Fircyk przyjeżdża jednak nie dla wypoczynku, ale w konkretnych interesach. Spłukany do cna chce zawrzeć małżeństwo z Podstoliną. Zgodnie z wyznawaną, skrajnie materialistyczną filozofią, szuka sobie – mówiąc dosadnie – „baby” odpowiednio starej i bogatej, aby szybko przekazała mu majątek. Swą postawę życiową stara się zresztą racjonalnie umotywować, chociażby stanem bieżącej ekonomii:

Źle w Polsce, zewsząd bieda. Minery olkuskie
Zalane, żupy wpały w kordony rakuskie,
Zboże tanie, cło drogie; ociec znów mój sknera,
Stary jak kruk, nie daje nic i nie umiera.
Przecie się niezła człeku upiekłaby grzanka:
Mógłbym jeszcze rok szumieć i grać rolę panka,
Potem bym się ożenił z jaką ciepłą babą,
Notandum z babą starą, z babą dobrze słabą.
Ale cóż? Bab do diabła! Ładuj nimi bryki!
Są i bogate, cóż stąd? Zdrowe gdyby byki! (s. 158).

Gdyby chcieć zatem odpowiedzieć na pytanie, z czym kojarzy się francuskość u Zabłockiego, to chyba właśnie z pewną postawą życiową postaci, które wyznają materialistyczny światopogląd i prowadzącą libertyński styl bycia. I ten właśnie „francuski” światopogląd oświeceniowy Fircyk streszcza krótko: „Wiwat Francuz! Ten pokój (kształt) ma świat z jego łaski!” (s. 174).

Zabłocki nie przeciwstawia jednak postawie Fircyka jakiegoś szlacheckiego, kontuszowego obyczaju i stroju. Opozycja między wsią a miastem nie pokrywa się wcale w tej komedii z opozycją między frakiem a kontuszem, skoro Aryst ubiera się prawie tak samo jak Fircyk. Doskonale zna się na modzie, zakłada rano perukę (tego dnia akurat angielską) i frak (nieopatrznie cały w pudrze), a następnie prosi Pustaka o podanie niezbędnych akcesoriów: „Tabakierka, pulares, netuj, lornijetka, wódka pachnąca, grzebyk, nożyczki, szczypczyki” (s. 168-169). Rysująca się w trakcie

rozwoju akcji ewentualna opozycja między prowincją a miejskim centrum sprowadza się raczej do innej hierarchii priorytetów i ich życzeniowego charakteru: Aryst wie, że nie powinien ulegać pokusom hazardu, a mimo to im ulega. Obawia się, że żona mogłaby go zdradzić z Fircykiem, a wtedy jego małżeństwo musiałoby skończyć się rozwodem, co nie przeszkadza mu wcale doradzać przyjacielowi, aby znalazł sobie na prowincji intratną partię. Generalnie więc między postawami życiowymi postaci nie widać większych konfliktów, zaś opozycja między wsią a miastem co najwyżej sprowadza się do zasobności portfela. Fircyk ujmuje to zwięźle: „Cóż, tu u was na wsi / Zdrowsi, bogatsi od nas, lecz my za to żwawszi” (s. 156).

Wołoszańska, mówiąc o obrazie stolicy wyłaniającym się z komedii warszawskiej, dla którego modelowym punktem odniesienia są właśnie komedie Zabłockiego, a zwłaszcza *Fircyk w załotach*, przywołała dla porównania obrazy Canaletta (Bernarda Bellotta). Chodziło jej zapewne o efekt realizmu, jaki malarstwo włoskiego artysty wywoływało dzięki gęstemu wypełnieniu tak zwanych wedut, czyli miejskich pejzaży, detalami topografii, architektury, typów ludzkich i stroju. Jednak bardziej zasadne dla wyjaśnienia zwiększonego realizmu komedii warszawskich wydaje mi się nawiązanie do dramaturgii weneccjanina Carla Goldoniego, zwłaszcza w kontekście przywoływanych już przy okazji Bohomolca związków polskiego teatru z komedią dell'arte. Bo choć Goldoni nie był autorem chętnie tłumaczonym na język polski, to jego reforma komedii dell'arte tłumaczy powody, dla których w teatrach miejskich pod koniec XVIII wieku wielką rolę w repertuarze zaczął odgrywać lokalny kontekst kulturowy. Wybór mój wydaje mi się tym bardziej uzasadniony, że i w Polsce, i we Włoszech w XVIII, a zwłaszcza w XIX wieku, doszło do rozczłonkowania terytorialnego i kulturowego państwa, które z uwzględnieniem całej swojej złożoności oraz specyfiki włoskiej i polskiej udaremniły albo poważnie utrudniły powstanie państwa narodowego i wyobrażonej wspólnoty w rozumieniu Benedicta Andersona.

Od XVI do końca XVII wieku tradycyjne postacie komedii dell'arte można było scharakteryzować za pomocą kilku wiele mówiących cech.

Z ich stroju, kształtu maski, sposobu poruszania się i mówienia (w odpowiednim dialekcie) dało się z łatwością odczytać, skąd dana postać pochodzi (z jakiego regionu Włoch), jaką klasę społeczną reprezentuje i jaką pozycję zajmuje w hierarchii społecznej. Prawie nic natomiast nie było wiadomo, przynajmniej do drugiej połowy XVIII wieku, na temat niuansów jej charakteru, osobowości i związków z konkretną (a nie ogólnikowo naznaczoną) lokalną społecznością konkretnego miasta. Jeśli w ramach akcji komediowej pojawiał się jakiś Obcy, to zwykle jako ironicznie portretowany Capitan Matamoros (Muchołap), oficer hiszpańskiego regimentu stacjonującego w rządzonego przez hiszpańskich Burbonów Królestwie Obojga Sycylii, którego niczym Don Kichota łatwo rozpoznawano nie tylko w kontekście Półwyspu Apenińskiego.

Popularność komedii dell'arte na niemal wszystkich dworach europejskich w XVII i XVIII wieku można tłumaczyć bardzo rozmaicie, kunsztem aktorskim lub ich umiejętnością improwizacji. Niemniej jednak struktura akcji doskonale odzwierciedlała tu stosunki feudalne w państwach europejskich rządzonych przez monarchie przed okresem kształtowania się ideologii narodowych. W scenariuszach tych komedii pojawiali się panowie (arystokracja) i ich służący oraz trzeci stan, których miejsce w hierarchii społecznej było jasno określone, chociażby przez maskę (często o deprecjonujących kształtach), językowe tiki i sposób mówienia. Dlatego łatwo dało się przenosić i przystosowywać typy z włoskiej komedii do lokalnych realiów. Wystarczyło zaopatrzyć je w podobnie schematyczne i rozpoznawalne cechy (tak postępował we Francji Molière, a w Polsce właśnie Bohomolec najpierw na scenie konwiktowej, a później na scenie Teatru Narodowego pod mecenatem króla). Jednak już w drugiej połowie wieku XVIII taki schemat dramatycznej akcji i w zasadzie brak wyraźnie określonego świata przedstawionego (albo jego implicytny charakter, podzielany na przykład przez dworską i arystokratyczną publiczność) przestał wystarczać, przynajmniej włoskiej publiczności. Kiedy do głosu doszła silna klasa mieszczańska i nie tylko sceny dworskie, ale także teatry miejskie zaczęły przypominać sprawnie

działające przedsiębiorstwa przynoszące zyski, trzeba było ich repertuar dostosować do oczekiwań lokalnej publiczności.

Carlo Goldoni, zwracając się do publiczności rodzinnego miasta, stolicy Republiki Weneckiej, swoje komedie pisane początkowo jako tradycyjne scenariusze (głównie wątki miłosnych pomyłek) zaczął z czasem w ramach tak zwanej reformy komedii dell'arte wpisywać w konkretne realia miasta, gdzie dominującą rolę odgrywało mieszczaństwo zajmujące się handlem i bankowością. Przed tytułową *Kawiarenką wenecką* (1750) przewijał się cały mikrokosmos lokalnych postaci i osobliwych przybyśków z bliższych i dalszych miast Półwyspu Apenińskiego. Na rynku pojawiał się właściciel kawiarni i lokalny handlarz sukien, przyjeżdżał i zatrzymywał się na noc upadły neapolitański arystokrata, szukający posażnej panny na wydaniu, a także młody turyński birbant, który arystokratę tylko udawał, a w rzeczywistości utrzymywał się z gry w karty. Goldoni nie tyle zdjął postaciom maski i kazał im nareszcie mówić tekstem wyuczonym wcześniej na pamięć, ale właśnie związał teatr z życiem, dając weneckiej publiczności przyjemność przeglądania się jak w lustrze. W jego sztukach schematyczność masek i sytuacji scenicznych ustąpiła miejsca wyłaniającemu się coraz bardziej konkretnie obrazowi lokalności Republiki Weneckiej. Przybysze z odległych miast i krajów (z Neapolu czy z Hiszpanii) utwierdzali weneckich widzów w poczuciu, że są pępkiem świata (gdzież indziej, jeśli nie do Wenecji zawijały statki handlowe z Lewantu i kolonii zamorskich?). Jednak świat przedstawiony w *Kawiarence weneckiej* jest światem na tyle gęsto zaludnionym i wypełnionym szczegółami, że jego wewnętrzne zróżnicowanie oraz aktualność poruszanych problemów całkowicie, jak się wydaje, wyczerpują zainteresowanie widzów swoimi lokalnymi sprawami.

Nic lepiej nie potwierdza lokalności weneckiego dramatopisarza niż jego późniejsze losy na emigracji we Francji. Goldoni przybył tam wprawdzie na zaproszenie króla Ludwika XV, by dostarczać repertuar dla Comédie Italienne, jednak w Paryżu nikt nie chciał oglądać i wystawiać jego weneckich komedii. To zresztą zrozumiałe, proszono jedynie, by

wzbogacał o nowe wątki miłosne dawne scenariusze dell'arte, w których włoscy aktorzy zamieszkali we Francji od pokoleń mogli sprawdzić swoje umiejętności. W Comédie Italienne nadal chciano, mówiąc bardzo dosadnie, oglądać poklepujących się po tyłkach służących, akrobatyczne wygibasy, zabawne *lazzi*, bowiem widziano w tym typową włoską sztukę teatru. Ferdinando Taviani podkreślał:

„Można powiedzieć, że od kiedy w Paryżu osiedli na stałe komicy włoscy w Comédie Italienne, rozpoczął się proces ich zaszufladkowania jako folklorystycznej ciekawostki, który przyczynił się zarówno do upadku ich teatru, jak i sukcesu samego wyobrażenia o komedii dell'arte”¹⁸.

Włoskość komedii dell'arte stała się cechą przypisaną jej przez francuską publiczność i dlatego Goldoni musiał zrezygnować z odniesień do realiów odległej Republiki Weneckiej, niezrozumiałych i kłopotliwych dla paryskich widzów. Jeden z jego dwóch napisanych z okazji ślubu Ludwika XVI i Marii Antoniny po francusku dramatów, *Le Bourru bienfaisant* (1771, grany w Warszawie w 1787 roku jako *Dziwak dobroczynny*), w którym pojawiają się znane z ówczesnych komedii francuskich postacie Geronta, Dorwała i Agnieszki, nie przyniósł spodziewanego sukcesu, choć miał premierę na scenie Comédie Française. W Paryżu działało bowiem w drugiej połowie XVIII wieku wielu zdolnych rodzimych autorów, którzy lepiej od obcokrajowca potrafili wykorzystać idiom ówczesnych społecznych konfliktów i lokalnych, kulturowych, stanowych i ekonomicznych napięć w perspektywie zbliżającej się szybkimi krokami rewolucji.

Przywołuję przykład Goldoniego głównie po to, by pokazać, że w teatrach publicznych, finansowanych z wpływów ze sprzedaży biletów, coraz wyraźniej rysującym się tłem wystawianych komedii (przynajmniej we Francji, w Polsce i we Włoszech) w drugiej połowie XVIII wieku stała się perspektywa lokalna, zawężona do miasta i jego prowincji, do

¹⁸ Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e del XVIII secolo*, La Casa Usher 2007, s. 305.

aktualnych konfliktów, wydarzeń, stylu bycia, a także finansowego i prawnego zaplecza poszczególnych stanów, głównie jednak rosnącego w siłę mieszczaństwa. I choć tej silnej mieszczańskiej klasy w drugiej połowie XVIII wieku w Polsce jeszcze nie było, to – moim zdaniem – refleksję na temat polskości w perspektywie zawężonej do miasta, regionu, dzielnicy czy dworu perspektywie można uznać za paralelny do narodowego (i wyrażanego głównie w dramacie romantycznym) wątek formułowania czy negocjowania wyobrażonej wspólnoty.

Wyobrażona cudzoziemszczyzna, której przykładu dostarcza analizowana przeze mnie francuskość, a także sposoby jej przedstawiania, przypisywania jej sensów i odniesień w wybranych przeze mnie komediach, pozwalają krytycznie spojrzeć na inkluzywny charakter narodu jako wspólnoty wyobrażonej opisywanej przez Benedicta Andersona. Uważa on, że wyobrażona wspólnota narodowa w XVIII i XIX wieku kształtowała się głównie w powieści. W jej obręb bowiem poprzez umiejętną konstrukcję czasu i przestrzeni włączani byli krok po kroku niemal wszyscy reprezentanci społeczeństwa, łącznie z kobietami, dziećmi i uliczną biedotą. Anderson twierdzi, że powieściopisarze tworzyli czas narodu progresywnie, przez analogię z czasem narracji. Dlatego miał swój początek oraz zaprojektowaną, określoną przyszłość. Zaś przestrzeń stawała się rozpoznawalnym w szerokim spektrum społecznym terytorium narodu. Czytelnicy zakładali bowiem, że obejmuje on nie tylko jedno lokalne miasto, ale wiele podobnych i zamieszkałych przez ten sam naród miast i wsi.

W teatrze mieszczańskim tymczasem, przynajmniej do czasu naturalizmu, sposób przypisywania postaciom i elementom świata przedstawionego symbolicznych sensów i budowania relacji z widzem zależał w dużym stopniu od zdolności jego twórców do zaspokojenia zainteresowań lokalnej publiczności, opłacającej abonament lub kupującej bilety. Nie o wszystkim więc musiał ten teatr mówić i niekoniecznie musiał działać w interesie szerokiego społecznego spektrum. Dlatego można chyba zaryzykować tezę, że przynajmniej do połowy XIX wieku repertuar

komediowy, w zależności od sceny dla jakiej był przeznaczony i typowej dla tych scen publiczności, ujawniał wewnętrzne zróżnicowanie i rozczłonkowanie polskiego narodu jako wspólnoty wyobrażonej. Refleksję nad tym właśnie aspektem polskości w jej wymiarze lokalnym najefektywniej w XIX wieku podjął bodaj w swoich komediach Aleksander Fredro.

Na pierwszy rzut oka zastanawia w *Cudzoziemczyźnie* (1822) upór autora, żeby niczym Bohomolec zestawić ze sobą po raz kolejny przywiązanie do tradycji z cudzoziemskim, modnym stylem bycia. Choć komedia Fredry powielił wcześniejszy schemat komediowej akcji, czytać ją jednak trzeba już w perspektywie zmian, do jakich doszło w kraju po rozbiorach. Sztuki Bohomolca dało się jeszcze czytać jako forum dyskusji nad nowoczesnością i staroświecczością w kontekście rozgrywki między królem, szlachtą a arystokracją, a także uzurpowanym sobie przez te stany prawem do reprezentowania narodu. Jednak po okresie rozbiorów, kiedy realną władzę przejęły na terenie kraju trzy obce państwa, trudno już mówić o powiązaniu polskości z dyskursem władzy i o reprezentowaniu narodowej wspólnoty, zwłaszcza w kontekście repertuaru komediowego i to poddanego zróżnicowanej cenzurze w zależności od polityki zaborcy. Bardziej zatem chodziło Fredrze o stworzenie podstaw do reprezentacji racji polskości, której nie popiera idea państwa narodowego.

I tu chyba zaczyna się właściwy problem, bo umiejscawiając akcję komedii w dworze na Podlasiu, z dala od centrum miejskiego życia, Fredro krytycznie przypatruje się zarówno przejawom tradycyjnej kultury szlacheckiej (lub raczej takiej, która już wtedy uchodziła za anachroniczną), jak i aktualnej modzie na cudzoziemszczyznę, kojarzoną z garderobą, językiem najeżonym makaronizmami i postępowaniem technicznym. W dworze na Podlasiu tak cudzoziemszczyzna Astolfa, zamiłowanie do obcych języków Radosta, jak i tradycjonalizm Zdzisława są przecież jawnie odgrywane. A postacie same informują o tym swoich rozmówców na scenie.

Fredro nawet nie ukrywa przed widzami, że francuskość Astolfa jest jedynie pozą (nie popartą żadną zagraniczną edukacją ani nawet podróżą), którą przyjmuje on przed Radostem, żeby mieć większe szanse

na wyłudzenie posagu Zosi. Z jeszcze większym, wręcz kpiąco-drwiącym dystansem kreśli Fredro postać Radosta, który manifestuje swój bezkrytyczny zachwyt nad wszystkim, co obce. A jego zachwyt obejmuje praktycznie wszystko, poczynając od języka, a skończywszy na stroju i sposobach zarządzania majątkiem:

Dobry dzień i dzień dobry – twardo i nieładnie.
W cudzych mowach to z ust jak z procy wypadnie.
Bonjour, guten morgen, good by! Skarby, skarby Panie! (...)
Tak więc francuska mowa – wszystkich mów królowa.
To mi zaś w angielszczyźnie najmiłszym się zdało,
Że niewyraźność wdziękiem, nawet sztuką całą:
Jeden stara się ukryć, drugi zgadnąć słowa
Tak zawsze jest zabawa, choć nudna rozmowa¹⁹.

Radost nieustannie poprawia frak i perukę, każe służbie chodzić w liberii i trzewikach, choć na zewnątrz mróz trzaska. Jego zamięłowanie do tego, co obce, wykracza poza samą francuską modę. Zatrudnia też angielskiego ekonoma do zarządzania majątkiem. W jego uwagach o wyższości cudzoziemszczyzny nad rodzimą tradycją pobrzmiewa jednak wyraźnie ironiczny ton, zwłaszcza jeśli zaczyna ona nagle wypełniać lukę po jego własnych (trudnych do zdefiniowania) wzorcach zachowań:

Nawet, *croyez-moi, mon cher*, bo byłem w stolicy,
Gdy któryś w but głowę, w czapkę włożył piętę,
To ubranie z oklaskiem byłoby przyjęte.
Ergo, swego własnego gdy nie mamy zdania,
Trzeba ślepo brać cudze i to bez pytania (s. 30).

W pewnym momencie nawet posiadanie cudzoziemskiego ekonoma bądź służącego, może stać się wygodnym usprawiedliwieniem dla własnej niezaradności życiowej. Cała intryga komediowa zyskuje więc u Fredry dodatkowy kontekst ekonomiczny, bliski tym przemianom szlacheckiej

¹⁹ Aleksander Fredro, *Cudzoziemczynna. Komedia w trzech aktach*, Krakowska Spółka Wydawnicza 1927, s. 16. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

rodziny, który przedstawi w swoich późniejszych komediach w związku z rodzącym się kapitalizmem. Cudzoziemszczyzna, o ile możliwa jeszcze do zaakceptowania jako francuski frak i peruka noszona na co dzień, staje się już bardziej kłopotliwa, kiedy za sprawą sprowadzonego z Anglii ekonoma, zacznie generować dodatkowe wydatki.

Czy jednak uchodzący za tradycjonalistę Zdzisław, przyszły mąż Zosi, rzeczywiście reprezentuje model myślenia rodem z dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej i gwarantuje trwałość tożsamości szlacheckiej? Niczym Astolf swoje cudzoziemskie obyczaje, odgrywa on także swój tradycjonalizm przed domownikami. A jego działanie nastawione jest na zdobycie ręki Zofii i skompromitowanie matrymonialnych planów Astolfa. Co baczniejsi domownicy natychmiast rozgryzają pokazowy charakter zachowania Zdzisława. Julia choćby dziwi się, czemu zajechał pod bramy dworu tak anachronicznie przebrany za tradycyjnego Polaka:

Przyjeżdżasz... ażem zbladła... srokatych pięć koni,
Krakowiak z bicza trzaska, każdy chomąt dzwoni;
Kolaska! Jakiej nawet już i nie dostanie,
A miast kamerdynera, pacholek w żupanie;
I oznajmiasz beczelnie, zaraz w pierwszej chwili,
Żeś za Polski granice nie zrobił ni mili (s. 5).

Zdzisław ostentacyjnie nie uczestniczy w posiłkach razem z całą resztą domowników i spać kładzie się wcześniej, ukrywa poza tym swoją znajomość języków obcych. Jednak w zamyśle Fredry nie robi tego bez powodu. Stara się bowiem wytworzyć krytyczny dystans do bałwochwalczego przyjmowania obcych wynalazków jako idealnego remedium na własną niezaradność czy brak obowiązujących wzorców rodzimych. Ten brak wzorców, także czysto językowych, dostrzega Fredro ustami Zdzisława na przykład w sferze relacji miłosnych. Przecież na zarzuty Julii, że nie mówi w żadnym ze znanych jej języku obcym, tak wyjaśnia:

Nieumiejętność cudzych języków udaję
Bo romanse, któremi zajmują się damy,

Których my swoich mało, wiele obcych mamy,
Gramatyką się stały potocznej rozmowy! (s. 7).

Dla Zdziśława – mówiąc z dzisiejszej perspektywy – literatura obca niczym dyskurs u Foucaulta determinuje modele zachowań i relacji międzyludzkich, wypełniając lukę po anachronicznych – lub po prostu nieistniejących – wzorcach rodzimych.

Choć Raszewski zdawał się nie dostrzegać pragmatyki teatralnego udania Zdziśława, to przecież we wspomnianym już eseju wskazał na ciekawy fakt: w twórczości dramatycznej XIX wieku staroświecczyzna, utożsamiana z kontuszem szlacheckim i skonstrastowana z francuskością czy cudzoziemszczyzną, stała się bodaj jedyną czytelną reprezentacją polskości, jaką wytworzył ten kraj przez wieki swego istnienia. Stała się modelem „staroświecczyny w ogóle”, jak mówi Raszewski, i niejako substytutem polskości jako cechy narodowej²⁰. Jak jednak sądzi, czytelność tę koniecznie zawęzić należy do społeczeństwa polskiego w XIX wieku. Bo przecież Fredro każe w finale zapowiedzieć Zdziśławowi, że na kilka lat wybierą się z żoną i teściem do Paryża. A tam najprawdopodobniej wezmą ich za algierskich dejów²¹. Trudno mi polemizować z wyobrażeniem Raszewskiego o tym, jak musieliby Francuzi odbierać człowieka w kontuszu w pierwszej połowie XIX wieku. I nie wiem, czy czytelność kontusza jako modelu „staroświecczyny w ogóle” nie zawdzięcza aby więcej powieściom Sienkiewicza niż komediom z pierwszej połowy XIX wieku. Sam Raszewski mówił przecież, że kontusz na początku XIX wieku stał się już w Polsce strojem dalece muzealnym. Dlatego trudno chyba czytać komedię Fredry jako anachroniczną obronę sarmatyzmu.

Główny problem w *Cudzoziemczyźnie* nie wpisuje się więc w wyznaczony przez Raszewskiego schemat binarnej opozycji: zachować w niezmienionej formie szlacheckie nawyki, obyczaje i sposoby zarządzania majątkiem, czy też pójść drogą nowoczesności i bezkrytycznie

²⁰ Zbigniew Raszewski, *op. cit.*, s. 330.

²¹ *Ibidem*, s. 315. Dejowie to tureccy namiestnicy Algierii.

przyjmować obce wzorce kulturowe? W sytuacji, którą przedstawia Fredro, postaci raczej nie przeciwstawiają sobie takich modeli zachowań, lecz świadomie je odgrywają w poszukiwaniu jakiś własnych wzorców polskiej tożsamości, nie obciążonych zarzutem ani staroświeckości, ani cudzoziemczyzny. Dlatego pewnie ważnym kluczem do lektury tej komedii jest bajka o *Orle i żurawiu*, którą przytacza Zdzisław i którą ze względu na jej paradoksalną logikę pozwolę sobie zacytować w całości:

Witaj – rzekł orzeł – żurawiu z podróży,
Twój powrót cieszy i wiosnę nam wróży;
Usiądź żurawiu na bliższych zagonach,
Powiedz, coś widział w cudzoziemskich stronach.
Ci, co tak daleko lecąc,
Zwykle korzystają nieco;
I z twojej pewnie będziem mieli łaski
Nowe poprawy, nowe wynalazki:
Jak żywność chować,
Gniazda budować,
Wroga unikać,
Jak się czubić... jak i zmykać.

Stój – przerwie żuraw – stój, stary gaduło
Cóż ci się we łbie usnuło,
Że się każdy trzusi lotem,
By was uczyć za powrotem.
Przeleciałem cudze kraje,
Bo tak nasze chcą zwyczaje,
A nie po to, by się męczyć,
Wszystko śledzić, siebie dręczyć,
Lecz mądrzej chodzę, rezolutniej krzyczę
To umiem, tego uczyć ci nie życzę,
A poznasz wkrótce, że te wasze baśnie...

Nie kończ – orzeł wrzaśnie –
Niech cię sępy porwą w sztuki
Za te myśli i nauki!
Niech na nieszczęście do swych gniazd nie wraca,
Kto pamięć o nich na chwilę utraci,

Kto niebaczny na przykłady,
Przynosząc z sobą pozbierane wady,
Zbiór tylko cudzych śmieszności nam stawia (s. 20).

Wyraźnie widać w tej przypowieści, że tak bałwochwalczy zachwyt nad tym, co obce, jak jakieś anachroniczne przywiązanie do tradycji (różnie zresztą definiowanej), nie na wiele się przydają. Polskość wydaje się u Fredry cały czas projektem otwartym, ale do zdefiniowania raczej w lokalnej perspektywie – dworku, regionu, prowincji, czy nawet sferze jednostkowych życiowych wyborów. Dlatego traktuję tę komedię oraz wspomniane wcześniej utwory jako paralelny wobec dobrze rozpoznanego w dramacie romantycznym głos w sprawie polskości. Głos mówiący o jej specyfice w konfrontacji z cudzoziemszczyzną i przemawiający z perspektywy lokalnej – miasta, regionu, prowincji. Wydaje mi się bowiem, że takie spojrzenie może trafnie uzupełnić wyobrazeniowy charakter wspólnoty narodowej, o której zwykliśmy myśleć także dzisiaj w perspektywie państwowości utraconej w XIX wieku.

W świecie przedstawionym w wybranych przeze mnie utworach komediowych z drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku widać nie tyle jakiś uniwersalistyczny wzorzec polskości, skojarzony z sarmatyzmem, ile niejednolity charakter wspólnoty narodowej i różnie definiowane przez autorów modele polskości, zależne od przyjętej perspektywy klasy społecznej, prowincji, miasta czy dworku. W tym zatem sensie wyobrażona wspólnota narodu, o której pisał Anderson w odniesieniu do powieści, traci w komediowych przedstawieniach swój inkluzywny i powszechny charakter. I chyba nawet nie dlatego, że – jak podkreślają niektórzy socjologowie²² – nie wszyscy członkowie wspólnot narodowych w XIX wieku mieli pełne prawa obywatelskie i mogli aktywnie decydować o kształcie państwa narodowego. Jeśli przeczytamy komedie oświeceniowe i romantyczne, to wyraźnie zobaczymy, że w myśleniu ich autorów pojawia

22 Walker Connor, *When is the Nation?*, „Ethnic and Racial Studies” 1990, nr 1, s. 92-103, cyt. za: Anthony D. Smith, *Kulturowe podstawy narodów*, tłum. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009, s. 31-32.

się lokalna perspektywa, która być może osłabia myślenie o wspólnocie w kategoriach narodu, osłabia racje na rzecz tworzenia suwerennego państwa narodowego. Świat przedstawiony w komediach niekoniecznie, jak twierdzi Anderson w odniesieniu do powieści, wpisuje się w epicką czasoprzestrzeń narodu widzianego jako liczna wspólnota istniejąca w ramach pewnego terytorium (choć pozbawiona państwowości), posiadająca symboliczny początek i zmierzająca ku określonej przyszłości. W komedii odwołanie do lokalnego kontekstu kulturowego i bieżących problemów widzów przesądza o powodzeniu sztuki już niemal od pierwszego wieczoru. A francuskość w nich przedstawiana nie pojawia się wcale jako przeciwieństwo polskości (w ogóle), lecz okazuje się jedną z jej odsłon, ukazywaną z określonej perspektywy miasta, prowincji lub regionu.

Trzeba jednak odpowiedzieć na koniec na pytanie o to, czym lokalność w polskiej komedii XVIII i XIX wieku różni się od lokalności w drugiej połowie XX wieku? W moim odczuciu sposób przekazywania obrazów lokalności w ówczesnym teatrze cały czas bardzo silnie wiązał się jeszcze z terytorium i strukturą klasową. Nieco inny repertuar komediowy cieszył się popularnością we Lwowie czy w Krakowie, jeszcze inny w Warszawie (choć na jego kształt miało wpływ wiele innych czynników, w tym cenzura). Tymczasem w drugiej połowie XX wieku rewolucja medialna zmieniła sposób transmisji lokalności. Teatr ze swoją publicznością abonamentową, ograniczoną do wybranej klasy społecznej i terytorium, przestał pełnić naczelną funkcję medium przedstawień kulturowych. To głównie kino, telewizja i internet umożliwiały rozrzuconym po świecie członkom lokalnych społeczności uczestnictwo na odległość we wspólnotach wyobrażonych. I na odległość, w oderwaniu od geograficznych konotacji, mogli oni wyobrażać sobie swoje sąsiedztwa, wobec których łatwiej im było zdefiniować własne deficyty tożsamościowe i nostalgii.

Jednak zestawienie koncepcji mechanizmów powstawania wspólnot wyobrażonych w XVIII i XIX wieku Benedicta Andersona z propozycją Appaduraia etnoobrazów i sąsiedztw, oderwanych od geograficznych kontekstów, pozwala uchwycić istotną kwestię w odniesieniu do

analizowanych przeze mnie przykładów re-representacji tożsamości. Francuskość jako nostalgiczny obraz wypełniający deficyt polskiej tożsamości czy jako odrzucana przez postaci na scenie mimikra zachowań, przysłaniająca rzekomo naturalne i wrodzone cechy polskości, tak naprawdę niewiele ma wspólnego z tradycyjnie rozumianymi wpływami politycznymi, gospodarczymi i kulturowymi. Zależą bowiem raczej od historycznie i kontekstowo formułowanych afektywnych potrzeb wspólnot, które definiują swoją tożsamość i które w zależności od przyjętej perspektywy utożsamiamy z modelem wychowania, z przywilejem reprezentowania narodowej racji, czy wizją centrum i prowincji. Tożsamość nie jest jakąś immanentną cechą narodów i wspólnot, lecz właśnie efektem systemu odniesień i różnic, stwarzanych na użytek wspólnot afektywnych.

Przywołany na wstępie problem niskiej dziś atrakcyjności Francji jako kulturowego punktu odniesienia niewiele tak naprawdę ma wspólnego z „rozmytą” w napływie masowej imigracji tożsamością natywnych Francuzów. To raczej wielość i szeroka dostępność różnych etnoobrazów w globalnym i zmediatyzowanym świecie sprawia, że łatwiej i chętniej dokonujemy afektywnych afiliacji z obrazami, których performatywne oddziaływanie okazuje się bardziej skuteczne i które lepiej wychodzą naprzeciw potrzebom, definiowanym inaczej niż na przykład jeszcze w PRL-u. Różnica między etnoobrazami wytwarzanymi przez literaturę, teatr i prasę w XIX wieku, a tymi, które rozpowszechniają nowe media, polega też chyba na znacznym przyspieszeniu i gęstości przepływów. Dzisiaj to już nie kompetencja językowa, umiejętność czytania i status społeczny reglamentuje dostęp do etnoobrazu, ale właśnie medialny obraz, przekazywany na szeroką skalę i po niewielkich kosztach, który zwalnia odbiorcę z obowiązku posiadania dodatkowych umiejętności lub przywilejów społecznych. Nie jestem jednak do końca pewna, czy medialność i powszechna dostępność mediów umożliwia tworzenie afektywnych wspólnot, unieważniając polityczne, geograficzne i społeczne podziały wewnątrz wspólnoty. I czy czasem właśnie ich nie pogłębia i nie wzmacnia. Nie ulega jednak wątpliwości, że powstawanie wspólnot wyobrażonych

wymaga od ich członków nieustannego aktualizowania własnego miejsca w coraz bardziej rozproszonej, meandrycznej i nietrwałej konstelacji obrazów. Budowania coraz to nowych systemów różnic i odniesień.

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 dramatyżacje życia społeczno-politycznego. Konsekwencję tego zerwania stanowi nie tyle badanie ugruntowanych już, historycznych ustaleń, a zatem przeszłości polskiego dramatu i polskich dramatyżacji, 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 >