

Najbardziej nie ufam stereotypom

o metodologii badań i kulisach teatru XIX wieku z Dorotą Jarząbek-Wasyl rozmawia Michał Mizera

MICHAŁ MIZERA Tyle się dyskutuje o kryzysie teatrologii, a tu proszę: Twoja ostatnia książka *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* to niemal manifest „tradycyjnej” historii teatru otwartej na nowe metodologie. Czy pracując nad nią, dostrzegałaś jakieś znamiona owego kryzysu?

DOROTA JARZĄBEK-WASYL Myślę, że poczucie kryzysu bardziej dotyczy teatru współczesnego, jego definicji oraz narzędzi opisu, a to promieniuje na badania nad historią teatru dawnego. Trwa też dyskusja o samej nazwie i zakresie naszej dziedziny: teatrologia czy performatyka, dziedzina zamknięta czy dziedzina otwarta, na przykład na badania interdyscyplinarne. Mówiąc wprost, spory toczą się wokół granic teatrologii oraz jej poszukiwań metodologicznych, niepotrzebnie zresztą polaryzując sztywny rozkład sił: „tradycyjne” versus „nowoczesne”. Moim zdaniem nie ma mowy o załamaniu rozwoju badań teatralnych, póki jest o co się spierać oraz póki istnieją różne style i metody, nie wyłączając tradycyjnej historiografii i badania źródeł.

MIZERA Zgoda, ale równocześnie nowe metodologie i ich zastosowanie mają się całkiem nieźle, może to nie przypadek, że właśnie teatrologzy są w forpoczcie przemian we współczesnej polskiej humanistyce, często od razu zaszczipiając dokonania zachodniej myśli na polskim gruncie. Równocześnie jednak wyczerpuje się chyba paradygmat uprawiania historii teatru w kształcie takim, jaki znamy do tej pory.

JARZĄBEK-WASYL Krakowska szkoła historii teatru ma się całkiem dobrze. Moim zdaniem klasyczne pozycje teatrologiczne są nadal czytane i cytowane, co więcej, nawet w kręgu nowych teorii badawczych coraz chętniej wraca się do źródeł, o czym świadczy kariera słowa „archiwum”. Tradycyjna historiografia nie jest wsteczna, jest po prostu inna niż nowe metodologie, których rezultaty naukowe bywają przecież niepewne: czasem interesujące i świeże, czasem rozczarowujące. Optuję za wielością metod oraz szacunkiem dla pracy poprzedników, choćby w niektórych ustaleniach się pomylili.

MIZERA Ty sama jesteś modelową przedstawicielką krakowskiej szkoły Jana Michalika, ale też wyraźnie korzystasz z propozycji innych metod, choćby wywodzącego się z tej samej szkoły Dariusza Kosińskiego,

którego droga badawcza zaprowadziła w zupełnie inną stronę. Dobrze pamiętamy moment, kiedy Dariusz zabierał się do swojej syntezy *Teatra polskie*, poprzedzonej dyskusją i serią wykładów w Instytucie Teatralnym. Zaczęła się ta dyskusja od retorycznie ciekawego zabiegu, opatrzonego każdy człon formuły „historia polskiego teatru” znakami zapytania.

JARZĄBEK-WASYL Nie ukrywam, że prace Dariusza Kosińskiego były dla mnie bardzo ważne, ale przede wszystkim te dawniejsze, poświęcone aktorstwu: *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy* oraz *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*. Darek przypatrywał się w nich modelowemu wyobrażeniu zawodu aktora oraz typologii ról scenicznych, a więc temu, wedle jakich reguł estetycznych tworzył aktor i jakie wyobrażenie człowieczeństwa dawał odbiorcom. Ja spróbowałam odpowiedzieć na pytanie, jak te założenia wcielano w czyn, jak wyglądała teatralna *praxis*.

Jeśli chodzi o zakresienie ram przedmiotu, a więc w tym przypadku „teatru polskiego XIX wieku”, uważam, że wcześniejsi badacze stali przed podobnymi dylematami co my. Oni także musieli zdefiniować części tej tytułowej formuły i robili to na przekór lub w duchu epoki. Pamiętam rozmowy z profesorem Michalikiem o czasach, gdy zaczynał zajmować się historią teatru krakowskiego. W badaniach teatralnych było wówczas bardzo dużo białych plam, stąd pilna potrzeba ustaleń faktograficznych. Z drugiej strony, jedną z dominujących metodologii tamtego czasu był strukturalizm. Ta postawa badawcza skłaniała do odejścia, odcięcia się od czegoś, co stanowiło gros pisarstwa teatralnego o charakterze wspomnieniowym i w gruncie rzeczy nienaukowym: od gawędy, swobodnej opowieści autobiograficznej ludzi związanych z teatrem lub samych aktorów. Niektórzy badacze poszli w stronę teorii, i to już bardzo abstrahującej od faktów, a inni w stronę opisu, który opierał się jednak na dystansie, nieobecności badacza w tekście, nieobjawianiu swoich preferencji. Tak czy owak, należało sformułować, zwłaszcza w tamtym czasie, co to znaczy „teatr krakowski”, czy teatr krakowski to teatr niemiecki, czy tylko polski, czy to teatr tylko dramatyczny, czy też należy w to włączyć muzyczne imprezy. Uważam, że pewne pytania są po prostu uniwersalne, tylko udzielamy innych odpowiedzi. Wracając do Twojego pytania o kryzys. Nie łamałam sobie głowy nad tym, czy nasza dziedzina jest w kryzysie, także dlatego, że w książce

interesuje mnie zarówno teatr, jak i jego ludzka, egzystencjalna strona, i to tak rozumiana, jak w swojej twórczości naukowej praktykuje to profesor Ewa Miodońska-Brookes. Póki piszemy o konkretnym człowieku, póty warto pisać i jest o czym. Imperatyw poznania czyjegoś osobowego świata, na przykład Heleny Modrzejewskiej albo Władysława Krogulskiego, jest na tyle silny, że wypiera wszystkie wątpliwości, a wybór narzędzi i pozycja metodologiczna piszącego są pochodną materii źródłowej, z którą się stykamy, nie odwrotnie.

MIZERA Jasne, bardzo zgrabnie trzymasz się ram, które są bliskie Twojej książki, a ja tymczasem próbuję Cię zachęcić, żebyś spróbowała określić miejsce swojego myślenia o historii teatru i o jej uprawianiu konkretnie wobec *Teatrów polskich* Kosińskiego. Dzisiaj liczy się przede wszystkim narracja i nie ma obiektywnej historii, liczy się nowe postawienie pytań, nowe perspektywy, a te nowe perspektywy są wywołane wyłącznie przez to, kim jest piszący, z jakim doświadczeniem, w jakim momencie swojego myślenia.



Dorota Jarząbek-Wasył

– pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią form dramatycznych i scenicznych w XIX i XX wieku. Autorka wielu artykułów naukowych i recenzji teatralnych oraz książki *Słowo i głos. Fenomen rozmowy w dramacie w ujęciu historycznym i teoretycznym* (2006). Razem z Agnieszką Wanicką przygotowała do druku dzieło Władysława Krogulskiego (*Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, 2015). Książka *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* otrzymała Nagrodę Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze i widowiskach wydaną w roku 2016.

JARZĄBEK-WASYŁ Uważam, że o historii można pisać w sposób wyważony: między subiektywizmem (jeśli tak nazwiemy nasze uwarunkowania i ograniczenia poznawcze) a ciekawością innej epoki i otwartością na właściwy jej klimat, prawa, zasady, a przede wszystkim dokumenty. Bardzo mi trudno usytuować się w relacji wyłącznie do tej jednej książki. Zdaje mi się, że moja praca miała o tyle inny punkt wyjścia, że u jej początku leżało wydobywanie pewnych dokumentów, a metoda wiodła od szczegółu do ogółu. I naprawdę nie wiedziałam z początku, do czego to będzie zmierzać, do jakich finalnych rozpoznań. Tymczasem książka *Teatra polskie* jest jakby u końca ważnej drogi Dariusza Kosińskiego, kiedy ogarniał swoim spojrzeniem bardzo dużo i zadawał pytania przekrojowe, prowokacyjne, szerokie...

MIZERA Syntetyzujące i generalizujące na przykład...

JARZĄBEK-WASYŁ Być może, ale to zwykle jest koszt stawiania takich pytań. *Teatra polskie. Historie* pokazują, że istnieje stereotyp teatru ograniczonego do murów instytucji lub estetycznych zrębów sztuki, ta książka zwalcza przyzwyczajenie, by teatr rozumieć *intra muros*. Kiedy zajmowałam się historią kulis polskiego teatru dziewiętnastowiecznego, miałam poczucie, że również trzeba zwalczyć pewien stereotyp. Wciąż silne są zastale, sztywne wyobrażenia, które sprowadzają dziewiętnastowieczny teatr do konstatacji: „mało prób”, „aktorzy gwiazdorzą”, „nie ma reżysera”, „pośpiech”, „nie ma dekoracji poza stałym zestawem” i tak dalej... To prowokuje do tego, by sprawdzić, czy rzeczywiście tak było. Jeżeli otwieramy książki warszawskich, krakowskich czy poznańskich i łódzkich badaczy historii teatru polskiego, to docieramy do życia instytucji, do pracy kancelarii, nawet do rekonstrukcji rytmu prób. Jakoś nikt nie spróbował tego ująć razem, systematycznie, i może tutaj widziałabym swoją bliskość z książką *Teatra polskie*. Ale nie dlatego, że zamierzyłam całą historię XIX wieku napisać od nowa i radykalnie zmienić spojrzenie na teatr polski jako taki. Ja tylko chciałam to spojrzenie scalić i rozszerzyć o zaniedbane, dotąd niedoczytane dokumenty: egzemplarze teatralne oraz zapiski aktorów.

MIZERA Sięgnęłaś głównie po krytykę genetyczną, czyli po pewne doświadczenie z zakresu literaturoznawstwa, w którym ta metoda przyniosła bardzo dobre rezultaty. To jest z jednej strony krok, wydawałoby się, naturalny, z drugiej strony – w porównaniu z tym rozmachem, z jakim niektórzy autorzy sięgają po rozmaite współczesne metodologie – jesteś bardzo ostrożna. Jak ważna jest dla Ciebie metodologia – na ile to poręczne narzędzie, a na ile konieczność użycia do naukowego zweryfikowania tego, o czym myślisz i nad czym pracujesz?

JARZĄBEK-WASYŁ Rzeczywiście, chyba bardziej służy mi jako narzędzie weryfikacji pewnych intuicji badawczych i wniosków, które wynikają z pierwszej analizy, najbliższej dokumentowi, który się odnalazło, czy to będzie egzemplarz teatralny, czy pamiętnik teatralny albo zestaw listów, czy też jakiś ikonograficzny obiekt. Wszyscy jesteśmy oczywiście jakoś metodologicznie albo światopoglądowo zaprogramowani, choćby przez to, jakich autorów czytamy, jakich nauczycieli mieliśmy i w jakim świecie się obracamy. Więc nie mogę powiedzieć, że poruszam się w żywiole zupełnie neutralnym, nietkniętym przez metodologiczne wpływy różnych szkół. Świadomie sięgam po badania genetyczne, zachwyciło mnie w tym francuskim nurcie badań (choć istnieje już także anglosaska gałąź)

dostrzeżenie walorów naukowych źródeł, które wcześniej lekceważono. Metodologię krytyki genetycznej uważam za powiększającą lupę, która pozwala zobaczyć więcej...

MIZERA I docenić ten rodzaj źródeł dotąd odrzucanych, uznanych za niegotowe, nieautoryzowane gestem jakiejś „ostateczności autorskiej”.

JARZĄBEK-WASYL Podam przykład: w badaniach nad rękopisami literackimi, na przykład nad wprawkami do powieści czy szkicami wiersza, analizuje się wszystko. Jeśli tekst pochodzi z epoki, gdy nie było jeszcze maszyn do pisania ani komputerów, w centrum uwagi jest rękopis, autograf lub rzadziej allograf, i na jego podstawie analizuje się atrament, papier, dukt pisma, styl poprawek. Każdy, kto miał w ręku egzemplarz teatralny, wie, że właśnie to jest najciekawsze, wszystkie marginalia, to, co jest na obrzeżach, rysunki albo bazgroły, graffiti, *doodles*, a do tego skreślenia i poszerzenia tekstu. Mam jednak wrażenie, że badania genetyczne w teatrze szybciej i prężniej rozwijają się w odniesieniu do teatru współczesnego, ponieważ pozwalają ukazać „kuchnię reżyserską”, specyfikę działania reżysera lub dramaturga, akt kreacji przedstawienia na próbie. Tu dominuje zresztą wspomniana gałąź anglosaska, która koncentruje się na narodzinach spektaklu i energii prób. Francuska gałąź jest bardziej zorientowana na tekst dramatyczny i jego przeobrażenia w zetknięciu z pracą teatru. Nie zmienia to faktu, że wśród historyków teatru dawnego panuje jeszcze spora rezerwa. W niedawno wydanym tomie *Genèses théâtrales*, którego współredaktorką jest Almuth Grésillon (Paryż 2010), tylko jeden spośród kilkunastu tekstów odnosi się ściśle do teatru „niewspółczesnego”. Są więc opory przeciwko używaniu tej metody w badaniach historyczno-teatralnych i ja je rozumiem. Teatralna krytyka genetyczna nie może być zwyczajnym przeniesieniem metody literaturoznawczej do innej sztuki. O ile bowiem w przypadku rękopisu pisarza mamy do czynienia z materiałami przygotowawczymi (przedtekstem), które prowadzą do jakiegoś tekstu wydrukowanego, znanego, dostępnego, o tyle w teatrze ostateczny tekst (przedstawienie) jest na ogół niedostępny. Poza tym powieść czy inny gatunek literacki ma jednego skryptora, podmiot piszący. W przypadku dokumentów teatralnych osób interweniujących w przedtekst jest mnóstwo i niektórych z nich prawdopodobnie nigdy nie odkrywamy, jeśli chodzi o personalia. Czas, datowanie takiego dokumentu też nie jest oczywiste. W egzemplarzach teatralnych widnieją wprawdzie daty i podpisy, wiadomo, kiedy dyrektor zatwierdził egzemplarz, kiedy przepisał rzecz kopista, kiedy reżyser powierzył rolę aktorowi albo suflerowi. Ale też z zamieszczonych na końcu metryczek dowiadujemy się, że niejeden egzemplarz służył przez 30–40 lat na przykład trzem scenom – Krakowowi, Lwowowi i jakiejś wędrującej trupie pana Baczyńskiego. Wówczas nie da się rozstrzygnąć, w którym momencie powstały wpisy suflersko-inspicjenckie i horyzont działań jakiego zespołu odzwierciedlają. Trzeba więc podchodzić ostrożnie. To tylko lupa, ale bardzo przydatna.

MIZERA Czy zgadzasz się z poglądem, że reżyserów wymyślili aktorzy, żeby pogodzić różne czasem roszczenia sceniczne?

JARZĄBEK-WASYL Trochę bym to skomplikowała: osobę reżysera wymyślili aktorzy w tym sensie, że sami byli praktykującymi reżyserami. Oczywiście od czasów Bogusławskiego teatr przyciągał pisarzy, którzy lepiej lub gorzej odnajdywali się, gościnnie, w „fotelu reżyserskim”. Gdy jednak popatrzymy na etatową funkcję reżysera i na samo traktowanie tej

persony przez zespół, to był to na ogół jeden z aktorów, który przyjmował specjalne zadanie: wychodził przed rampę, siadał na widowni i przypatrywał się pracy swoich kolegów, dając im z reguły bardzo dużą autonomię. Więc w tym sensie aktorzy rzeczywiście wymyślili reżysera, to znaczy zauważyli, że taki „wewnętrzny” krytyk jest im potrzebny. Poza tym w niektórych, szczęśliwych epokach instancje reżysera, aktora i autora łączyły się w idealny sposób w osobach takich twórców jak Szekspir, Molier czy Bogusławski.

Z drugiej strony pojawienie się nowoczesnego reżysera, demiurga sceny, moim zdaniem, sprowokowali pisarze-eksperymentatorzy, i to tacy, którzy na pozór ignorowali wymogi teatru. Do lat siedemdziesiątych XIX wieku, albo i dłużej, panowała szkoła *pièce bien faite*, literaci, którzy chodzili do teatru, za kulisy, przyglądali się aktorom, znali od podszewki ich potrzeby, pisali teksty „pod aktorów” i siłą rzeczy oddawali w ich ręce zadanie dopełnienia, czasem także werbalnego, dzieła na scenie. Tekst potem wychodził w druku, z nazwiskiem tylko i wyłącznie autora, choć w istocie było w nim więcej z pracy zbiorowej. W momencie, kiedy pojawił się na przełomie XIX i XX wieku dramat wykraczający poza ramy tego dobrze skrojonego tekstu, obcy dotychczasowym regułom teatralnym, aktorzy poczuli się bezradni i zagubieni, potrzebowali przewodnika, albo w osobie pisarza, albo w osobie reżysera erudyty spoza teatru. Przypomnijmy reakcje aktorów na próbie czytanej *Wesela*, byli zdumieni zarówno językiem, jak i kompozycją sztuki, narzekali, że nie da się jej grać.

MIZERA Tego nie było wcześniej? Czegoś, co się wymyka ustalonym regułom gry aktorskiej?

JARZĄBEK-WASYL Racja, reżyser-znawca, nie tylko reguł teatralnych, ale i kunsztu literackiego, był potrzebny w teatrze XIX wieku zawsze wtedy, gdy zabierano się do dramatu szekspirowskiego lub romantycznego. Aktorzy w ogóle chętnie konsultowali się także z uczonymi, badaczami, historykami, malarzami, doceniali autorytet nauki, pasji kolekcjonerskiej czy artystycznej malarzy, odwoływali się do kompetencji ludzi spoza teatru. Tutaj jednak myślę, że to autor-poeta oraz dokonujący się przełom estetyczny, a może przełomy, które nastąpiły w dramacie, zadecydowały o potrzebie zewnętrznej pomocy i o całkowitej reorientacji hierarchii artystycznej wewnątrz teatru.

MIZERA Twoja książka uświadamia, jak ta przekazywana z pokolenia na pokolenie, a czasem dziedziczona po prostu funkcja aktora, etos pracy, rutyna przygotowań roli, w jakiś niewidoczny sposób ewoluuje i przeradza się w nowoczesną formułę reżyserii.

JARZĄBEK-WASYL Praca Juliusza Osterwy jest tego dowodem. Osterwa był bardzo świadomy zarówno swojego rzemiosła, jak i rozwoju tradycji aktorskiej. W jego zapiskach znajdziemy na przykład wspomnienia o aktorach starszego pokolenia, takich jak Władysław Krogulski. Osterwa zdobył popularność przed wybuchem I wojny światowej i właściwie, korzystając ze sławy i dobrych „warunków fizycznych”, mógłby się zasklepić w dotychczasowych osiągnięciach. Tymczasem nawiązał kontakt z Mieczysławem Limanowskim i z zapałem wszedł we współpracę, która zaowocowała powstaniem *Reduty* – to byłby dowód na to, że aktor warszawskiej Farsy może znaleźć się w biegunowo różnym teatrze. Ale mimo tych przedziwnych „uskoków tektonicznych” w historii teatru nie negowałabym istnienia również linii sukcesji,

Nie łamałam sobie głowy nad tym, czy nasza dziedzina jest w kryzysie, także dlatego, że w książce interesuje mnie zarówno teatr, jak i jego ludzka, egzystencjalna strona, i to tak rozumiana, jak w swojej twórczości naukowej praktykuje to profesor Ewa Miodońska-Brookes. Póki piszemy o konkretnym człowieku, póty warto i jest o czym pisać.

Dorota Jarząbek-Wasyl

przekazywania doświadczenia – ona po prostu czego innego dotyczy. Dotyczy takich spraw, w których – jestem pewna – dzisiejszy aktor świetnie by się dogadał z aktorem dziewiętnastowiecznym, na przykład jak „zrobić nos” albo jak użyć pewnych tricków na scenie, o których widownia wcale nie musi wiedzieć, a nawet i reżyser rzadko bywa w nie wtajemniczony. Na poziomie absolutnych podstaw władania swoim ciałem, panowania nad nim, czyli tego, co antropolog ze szkoły Eugenia Barby nazywają preekspresywnym poziomem gry – wiedza aktorska przyrasta i kształtuje się w sposób nierewolucyjny. Rozpoznanie, jak się zachowuje człowiek, jak to zachowanie odtworzyć na scenie, w zmiennych warunkach oświetlenia, ustawienia pola gry, bliskości widza – pewne reguły są niezmiennie i w tym sensie sukcesja wiedzy zakulisowej dotyczącej rzemiosła jest naturalna, potrzebna, trwa do dzisiaj. Świadczą o niej między innymi nieśmiertelne anegdoty. Ale gdzieś też następuje przełom, pęknięcie, zmiana warty. Pytanie, czy aktorzy w tym przełomie uczestniczą, czy też bronią się nogami i rękami, bo przychodzi despotyczny reżyser albo nowe medium – radio, telewizja, film – które każe im postępować według nowych zasad.

MIZERA Sukcesji zawsze towarzyszyło zerwanie?

JARZĄBEK-WASYL Wydaje się, że tak, a starzy aktorzy krytykowali młodych. Kiedy się dziś słyszy, że młodzi nie potrafią mówić na scenie, przypominają się dziesiątki takich opinii z pamiętników dziewiętnastowiecznych.

MIZERA Ale młodzi rzeczywiście nie potrafią dziś mówić tak, jak pokolenie, które ich ocenia... Z drugiej strony jednak ciągle podlegają mechanizmom sukcesji, bo przez to pokolenie są uczeni w szkołach teatralnych.

JARZĄBEK-WASYL Nie wiem, czy edukację teatralną naszych czasów i pojęcie standardów gry da się porównywać z XIX wiekiem. Ja byłabym jednak ostrożna. Aktora kształtują szkoła, krytyka i widownia, która ma określone wymagania – dzisiejsza widownia jest, co zrozumiałe, zupełnie inna niż ta dziewiętnastowieczna. W tamtej epoce krytyka reprezentowała dość spójny i jednolity światopogląd estetyczny. Dzisiaj krytyka przemawia głosem rozwarstwowym, a niekiedy wręcz sprzecznymi głosami. W XIX wieku poza szkołą teatralną, której istnienie było wielokrotnie zagrożone czy wręcz zawieszone, ważny był bardzo

intymny kontakt z mistrzem, do którego się chodziło na prywatne lekcje albo z którym podróżowało się w jednym zespole. Chyba inaczej definiowano też wtedy misję, jaką teatr miał wypełnić. Starszy aktor, ucząc młodszego kolegę, przekazywał mu nie tylko podstawy rzemiosła, techniki, ale też jakiś mityczny czy też zmitologizowany obraz funkcji sceny w społeczeństwie. Czy dzisiaj się to robi? Czy dzisiaj takie pytania stawiają sobie aktorzy? Nie wiem. Może to jest niepełny, idealizujący obraz, ale aktorzy dziewiętnastowieczni, jako grupa zawodowa przemieszczająca się pomiędzy zaborami i łącząca w ten sposób Polaków w jeden organizm kulturowy, mogli z tego powodu czuć się dumni i ważni.

MIZERA Jest podstawową, zupełnie elementarną sprawą, że grali w języku polskim.

JARZĄBEK-WASYL Ci aktorzy mieli świadomość misji, którą wypełniali (czy to edukacyjnej, czy kulturotwórczej, czy spajającej wspólnotę narodową), dlatego tak bardzo cenili sobie występy nawet przed niewydukaną, naiwną publicznością, która na sam dźwięk słowa polskiego rozrzewniała się do łez i gorących oklasków. Z drugiej strony teatr działał kompensacyjnie i na innym poziomie: dawał poczucie normalności. Na przykład skrupulatność, z jaką warszawscy aktorzy dostarczali swojej publiczności obrazki zwyczajnego życia przeniesionego z realiów, powiedzmy, Francji II Cesarstwa – banalne portrety różnych rentierów i dam salonowych – mogły być odtrutką na atmosferę polityczną panującą w okresie między- i popowstaniowym.

MIZERA Skąd się bierze takie poczucie misji w środowisku jednak tradycyjnie, a w pewnych szczególnych momentach bardzo silnie spauperyzowanym, ubogim, walczącym o elementarną godność w codziennym przeżyciu? To przecież jest paradoksalne połączenie.

JARZĄBEK-WASYL To znaczy uważasz, że powinni myśleć tylko o przeżyciu?

MIZERA Upraszczam oczywiście, żeby Cię sprowokować do odpowiedzi, ale...

JARZĄBEK-WASYL To jest bardzo trudne, ponieważ trochę palcem na wodzie pisane, jeżeli się tego nie sprawdzi na konkretnym materiale

dowodowym, badając dokładnie biografie kilkudziesięciu aktorów, którzy deklarowali jasno, że wybierają zawód aktorski z poczucia, że jest on czymś więcej niż tylko kuglarstwem. Próbowala to zbadać Janina Hera. Na razie można zaryzykować tezę, że najlepsi dziewiętnastowieczni aktorzy byli całkiem dobrze wykształceni (nawet jeśli był to efekt samouctwa), część z nich wywodziła się może rzeczywiście ze spauperyzowanych środowisk, ale część należała po prostu do grupy inteligencji czy warstwy średniej, mieszczańskiej, wykształconej w zakresie muzycznym, plastycznym, językowym...

MIZERA Literackim...

JARZĄBEK-WASYL Tak, mieli ambicje literackie! Mało się o tym mówi, ale wystarczy sięgnąć po bibliografię dramatu obcego i sprawdzić w indeksie nazwisk tłumaczy, ilu z nich rekrutowało się spośród aktorów. Wojciech Bogusławski otwiera tę listę w Polsce, ale będą tam dziesiątki aktorów i aktorek spolszczających niemieckie, włoskie i francuskie dramaty. Oczywiście można powiedzieć, że tkwił w tym pierwiastek interesowności, twardego, pragmatycznego nastawienia: aktorzy sami tłumaczyli repertuar, żeby w nim następnie wystąpić. Trzeba by jednak przebadać poziom literacki tych przekładów, zastanowić się nad scenicznością, nad kwestią, co znający dogłębnie scenę aktor włączył do przekładu, jak potrafił obcy tekst wprowadzić w tkankę kultury polskiej, w obyczajowość bliską widowni. Oczywiście część przekładów była marna, nie zmienia to jednak faktu, że aktorzy mieli i w dziedzinie translacji coś do powiedzenia i przynajmniej niektórzy dochodzili do niemałych kompetencji literackich.

MIZERA W Twojej książce za każdą rolę czy egzemplarzem kryje się jakaś myśl ludzka, jakieś okoliczności społeczne, polityczne, kulturowe, które chciałoby się poznać jeszcze głębiej.

JARZĄBEK-WASYL Tak, perypetie egzystencjalne, polityczne, społeczne... Jeden przykład podaję w książce. Antonina Hoffmannowa dostała kiedyś rolę w *Mieszczanach na prowincji* Victoriena Sardou. Była to komedia o pewnej rodzinie z francuskiej prowincji. Pan domu kandyduje na wysoki urząd w stolicy, jest przy tym redaktorem miejscowej gazety i ma bardzo ambitną żonę, która pisze mu przemówienia i pomaga w pracach redakcyjnych. Zaradna małżonka w pewnym momencie podpowiada mu nawet, jak przenieść się na drugie skrzydło polityczne, żeby zyskać w kampanii wyborczej. Rola żony polityka dostała Antonina Hoffmann. A wiadomo

było powszechnie o jej związku ze Stanisławem Koźmianem, przypomnijmy – dyrektorem teatru, redaktorem krakowskiego „Czasu”, osobą zaangażowaną politycznie w obozie stańczyków. Egzemplarz roli aktorka otrzymała od reżysera Józefa Rychtera. Na okładce ostał się króciutki dwugłos reżyser – aktorka: „Pani musisz grać. J. Rychter”. „Stanowczo tej roli grać nie będę. A. Hoffmann”. Oczywiście potem ktoś to sumiennie skreślił, może sama Hoffmannowa, bo lubiła tuszować takie rzeczy. Zobaczyła w tekście Sardou wystawionym w Krakowie pastisz, niewygodną, konfundującą sytuację, ale jednak... wystąpiła na premierze. Zaglądamy potem do recenzji – w „Czasie” oczywiście ani słowa, że sztuka ma jakiś sensacyjny posmak. Hoffmannowa zagrała w taki sposób, że zatarła możliwe związki z krakowskimi realiami, to znaczy zagrała rasową Francuzkę, tak przynajmniej była rozpoznawana. Swoją drogą to bardzo ciekawy materiał, który można wyczytać z egzemplarzy i z ikonografii: jak wyobrażano sobie pewne typy – narodowe, charakterologiczne, wiekowe czy pokoleniowe w tamtym czasie.

MIZERA Co z Twojego punktu widzenia jest taką najpilniejszą do wypełnienia białą plamą w historii polskiego teatru?

JARZĄBEK-WASYL Jest sporo tematów do podjęcia. Po pierwsze, potrzeba pogłębionych lub napisanych z nowej perspektywy monografii najwybitniejszych aktorów XIX wieku: Leontyny Halpertowej, Alojzego Żółkowskiego i innych. Po drugie, jeśli chodzi o pracę u podstaw, to należałoby przyjrzeć się uważnie zbiorom egzemplarzy teatralnych, w tym ról aktorskich, których jest dużo. Myślę, że warto by się przyjrzeć prawu teatralnemu i temu, jak kształtowało styl pracy w różnych zaborach. Więc prawo, więc egzemplarze, myślę też, że absolutnie fascynującym tematem jest charakteryzacja.

MIZERA Rozdział, w którym analizujesz aktora nad kuferkiem szminek, jest niesamowity!

JARZĄBEK-WASYL Wyobrażam sobie takie ilustrowane wydawnictwo, w którym na jednej stronie moglibyśmy zobaczyć zestaw twarzy, na przykład dziewiętnastowiecznych rycin, fotografii, a na drugiej stronie refleksję współczesną, naukową, filozoficzną, dziennikarską na temat ikonografii typów, charakterów i przypadłości ludzkich: na przykład scenicznego wyobrażenia szaleństwa...

MIZERA Jak uzyskiwano ten efekt samą charakteryzacją.

Najlepsi dziewiętnastowieczni aktorzy byli całkiem dobrze wykształceni (nawet jeśli był to efekt samouctwa), część z nich wywodziła się może rzeczywiście ze spauperyzowanych środowisk, ale część należała po prostu do grupy inteligencji czy warstwy średniej, mieszczańskiej, wykształconej w zakresie muzycznym, plastycznym, językowym...

Dorota Jarząbek-Wasyl

JARZĄBEK-WASYL Tak, i jak wizualizowano to, co było stereotypem, a z drugiej strony nowym ujęciem określonej kondycji i stanu. Czy szalona kobieta zawsze musi mieć rozpuszczone włosy? Z recenzji i zdjęć wynika, że tak.

MIZERA To piękne, może dlatego Ofelia Wyspiańskiego tak uparcie zaplata te warkocze, żeby nie było widać, że ona jest szalona? Ciekawy wątek. Ale Ty jesteś ze szkoły, która nie odpoczywa po ostatniej książce. Nad czym pracujesz albo zaraz zaczniesz, co Cię korci?

JARZĄBEK-WASYL Mnie zawsze interesowały pewne wątki reutowe. Myślałam z początku, że moja książka bardziej wkroczy w dwudziestolecie i zakończy się na etosie pracy Reduty. Z drugiej strony chciałabym dziewiętnastowieczne tematy jeszcze kontynuować. Powiedziałeś niedawno, że należałoby rozwinąć antologię tekstów zakulisowych.

MIZERA No pewnie!

JARZĄBEK-WASYL To już wielokrotnie robiono i powstawały na ten temat teksty, między innymi Haliny Waszkiel czy Anny Sobieckiej, ale wydaje mi się, że interesujące byłoby zebranie i poddanie szerszej analizie dramatów, których akcja dzieje się w teatrze.

MIZERA Właśnie o to chciałem zapytać, bo przecież Twoja druga część duszy badacza – trochę po macoszemu ostatnio potraktowana – jest ściśle dramatologiczna.

JARZĄBEK-WASYL Te dramaty zasługują na zainteresowanie nie tyle jako propozycje artystyczne, ile jako źródło, dokument. Utwory dramatyczne, w których teatr jest miejscem akcji, a bohaterami aktorzy czy też postacie teatralne, fikcyjne, zmateriałizowane gdzieś za kulisami, bywają, nie oszukujmy się, sztampowe. To przez długi czas zniechęcało mnie do zajmowania się nimi. Ale zdarzają się w tej autotelicznej „serii” rzeczy tak niekonwencjonalne, że mogłyby spowodować niejedną reformę literacką. W latach pięćdziesiątych w „Pamiętniku Teatralnym” ukazała się *Ostatnia reprezentacja* Ludwika Osińskiego. Ten dziwny dramat powstał około 1833 roku i wprost dokumentował moment, kiedy

warszawski teatr przeniósł się do nowego gmachu na Marywilu. Osiński nie krył swojego uprzedzenia, pokazał, że w nowym teatrze panuje „okropny gust”, że nie ma tam już miejsca dla szanującego się klasyka, tylko dramy, farsy i wodewile królują w repertuarze. I z bezmiaru goryczy napisał pastisz, karykaturę dramatyczną. Ale warto na ten króciutki, niedokończony tekst spojrzeć inaczej, jako na obraz teatru w budowie, *in statu nascendi*, tam się dekoracje walą i podnoszą, trwa gorączka przed premierą inauguracyjną... Więc mamy w pierwszej połowie XIX wieku *Ostatnią reprezentację* Osińskiego czy *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* Żółkowskiego, a na końcu wieku *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Te dramatyczne próby pokazania kulis są więc ciekawe, nie wiem tylko, czy jako temat na systematyczną pracę, czy raczej na wycieczkę z przyjemności.

MIZERA A kiedy notorycznie piszesz: „zbadamy, piszemy, zebraliśmy”, to kogo masz na myśli?

JARZĄBEK-WASYL (śmiech) Muszę przyznać, że częściowo robię to bezwiednie, naprawdę. A niekiedy świadomie. Mam na myśli siebie, ale też w wielu przypadkach to, że ta książka jest efektem sięgnięcia do prac wielu innych badaczy, co zresztą widać po ilości przypisów. Bez publikacji ustalających repertuar, porządkujących podstawowe fakty historyczne, bez wcześniejszych opracowań, nie byłoby mojej książki. To „my” to nie jest *pluralis maiestaticum*, tylko raczej włączenie w narrację innych, u których się zadłużyłam. Z drugiej strony chciałabym uniknąć nadmiernego eksponowania siebie, między innymi z tego względu, że mam bardzo dużo entuzjazmu dla materiału, którym się zajmuję, może nawet aż za dużo, i mogłoby to zaburzyć proporcje między przedmiotem a podmiotem narracji.

MIZERA Czyli to jest ten element obiektywizacji, o który walczy „tradycyjna” historia teatru?

JARZĄBEK-WASYL To tylko kosmetyczny element stylu, do tego teraz już całkiem zdradzony. (śmiech) A poważnie mówiąc, postulat obiektywizacji, moim zdaniem ważny, przetrwa niezależnie od używanej stylistyki. Jego rzecznikiem są setki dokumentów teatralnych, które czekają na uważnego czytelnika. ■