

Oświecenie, jego teatr i dramaty przed sądem współczesności

AUTOR: DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

■ Myślę, że tytuł tej recenzji odzwierciedla intencję Piotra Morawskiego – wszak jego książka to zapis sądu nad epoką, która przez powojenne pokolenia historyków została uznana za początek naszej nowoczesności, ujmowanej wtedy w kategoriach marksowskiego procesu historycznego i odnoszonej do PRL-owskiej modernizacji struktury społecznej. Po roku 1955 oświecenie jednak przegrało z repertuarem romantycznym, który został kluczową tradycją naszego teatru, wyznaczając kanon arcydzieł. Rezultatem inicjatywy Instytutu Raszewskiego – wykładów i czytań dramatów spoza kanonu – okazała się wyrastająca z tych spotkań książka Piotra Morawskiego *Oświecenie. Przedstawienia*.

Punktem wyjścia dla autora jest wspomniana we wstępie anglosaska metoda Performance as Research, która opiera się na połączeniu działań artystycznych i badawczych. Związek taki scala doświadczenia praktyki teatralnej z wiedzą akademicką, stwarzając szansę zmiany obrazu epoki. Morawski więc „sprawdza” oświeceniowe dramaty poprzez współczesne przedstawienia i w rezultacie pisze niekonwencjonalną historię polskiego teatru, uwikłaną w społeczne i polityczne konteksty. Wszak przedstawienie niebędące dziełem sztuki przemawia poprzez swoje konteksty, które mogą się aktualizować w innym czasie. Takie konteksty uruchamia nie tylko narracja, również bogaty zestaw dokumentów dawnych i współczesnych, instruktywne komentarze, świetny serwis fotografii z różnych przedstawień, a w załączeniu

filmy *found footage*. Ale już we wstępie test wypada fatalnie dla oświeconych – przywołany zostaje bowiem spektakl sztuki zupełnie martwej, *Pijaków* Bohomolca z 2005 roku w udanym ujęciu Barbary Wysockiej. Repertuar oświecenia zawsze był słaby, pisze Morawski, i zapowiada, że jego książka będzie obrazem klęski oświeceniowego projektu modernizatorskiego.

Każdy rozdział przynosi obraz takiej klęski – zarazem definiując projekt nowoczesności. Jego kolejne „drogowskazy” to kwestia zmiany szlacheckich obyczajów i kwestia wychowania, upadek klasycyzmu, czyli reguł dramatycznych, problem grup wykluczonych – chłopów, mieszczań, Żydów, nędzy miejskiej, problem polityki opartej na sądzie moralnym nad „znamięnitą klasą ludzi” i rewolucyjnej inspiracji teatru. Książkę spaja kunsztowna konstrukcja. Każdy rozdział ma niejako „w herbie” konkretną sztukę, wskutek czego utwory idą w układzie chronologicznym i mamy do czynienia z utożsamieniem repertuaru z dramaturgią. Autor deklaruje, że w oświeceniowym i współczesnym repertuarze szuka spektaklu założycielskiego, który mógłby być traktowany jako tekst kultury i stanowiłby oparcie dla performatywnej narracji. Nie zawsze jednak udaje mu się znaleźć odpowiednie przedstawienie w szeroko rozumianej współczesności, utrwalającej wizerunek epoki i jej sztuk jako dostarczycieli aluzji politycznych i kostiumowych przebieganek. Rewizja okazała się więc konieczna – wszak dla autora książki repertuar teatralny to „nieustanna rewizja pól od-

niesień do przeszłości”. Szkoda jednak, że widząc we współczesnych przedstawieniach i ich kontekstach świadków oskarżenia, nie zadbał o świadków obrony, pochodzących ze zlekceważonego przezeń, zresztą niewystarczająco wciąż przebadanego wieku XIX. Dla pierwszej jego połowy oświecenie było bezpośrednią tradycją.

Idealna sytuacja ma miejsce w pierwszym rozdziale *Natręci czyli obyczaj*, gdy autor ma do dyspozycji dwa przedstawienia: *Natrętów* Bielawskiego, sztukę założycielską dla całego teatru polskiego, nie tylko dla epoki, oraz jej emigracyjną parafrazę, *Piękną Lucyndę* Hemara, od 1992 wielokrotnie w kraju wystawianą. Obie sztuki to ramoty, w obu podobne są konteksty obyczajowe i zawarty w nich potencjał emancypacji kobiet. Ale na tym etapie dziejów teatru ważna okazuje się inna emancypacja – widowni. Dała znać o sobie na premierze oburzającego szlachtę *Małżeństwa z kalendarza* Bohomolca (1766), ujawniającego słabość reformatörów, którzy nie docenili siły medium teatralnego. Dla mnie zatem książka Morawskiego od pierwszego rozdziału pozostaje książką o narodzinach i emancypacji publiczności.

Rozdział drugi – *Panna na wydaniu czyli wychowanie* (1770), stanowi dla autora zapis kolejnej klęski projektu. Zaczyna się od amatorskiego „filologicznego” spektaklu sztuki Czarotorskiego, wystawionej przez studentów podczas katowickiej konferencji poświęconej osiemnastowiecznej codzienności. Sama komedia to

Skrótowy z konieczności przegląd zawartości bogatego tomu pokazuje, że sąd nad epoką mógł być ambiwalentny. Po pierwsze dlatego, że ten teatr powstawał z niczego – trzeba się było nauczyć grać, pisać dramaty, być widzem, krytykiem. Po drugie – już Krasicki przestrzegał w „Monitorze”, żeby nie upatrywać w ówczesnych sztukach doskonałości, wszak do niej „powoli i pracowicie przychodzić trzeba”.

czysta rozrywka, mająca najwyżej negatywne odniesienia do systemu kształcącej chłopców Szkoły Rycerskiej, gdzie po zamknięciu sceny publicznej została pokazana. *Panna na wydaniu* ustanawiała inny teatr – rozrywki, korespondujący z działaniami ówczesnych elit – radcy saskiego Gablenza, prymasa Podolskiego, posła rosyjskiego Repnina czy Sułkowskich, przechwytyjących teatr publiczny, by uczynić z niego kombinat rozrywkowy. Wzorzec ten oddziaływał na scenę publiczną po 1774 roku i przejmie go wiek XIX, podobnie jak adaptacyjną metodę pozyskiwania repertuaru uzasadnioną przez Czartoryskiego w przedmowie do *Panny na wydaniu*.

Rozdział trzeci – *Autor komedii czyli klasycyzm* (1775), pokazuje upadek klasycystycznego dramatu wskutek tracących znaczenie reguł, co dotąd nie było tak oczywiste. Wszak już od 1766 reformatorzy się wycofują, a klasycyzm wędruje do teatrów *de societe* jako ornament. Zresztą jest spóźniony, tak samo jak dwie klasycystyczne poetyki – Dmochowskiego i Golańskiego. Sztuka Bohomolca doskonale pokazuje emancypację samego medium i jego odbiorców, aktorów i widzów, zmieniającą proporcje między oświecaniem a rozrywką. Odtąd w teatrze zapanuje pogodna i lekka sztuka popularna, bawiąca hałaśliwą, w części stojącą widownię. Nie pasowały tu komedie Krasickiego, nie dlatego, że był rygorystycznym klasykiem, lecz z powodu wpisanej w nie propozycji politycznej. Te apologie dostatniej szlacheckiej arkadii proponowały królowi

zasadniczą zmianę sojuszy – alians ze średnią majątną szlachtą, aktualny dopiero w latach osiemdziesiątych.

Rozdział czwarty – *Czynsz Karpińskiego czyli chłopi* (1789), opiera się na performatywnym czytaniu sztuki w Instytucie Raszewskiego i jest najlepszym przykładem klęski projektu. Dramat zostaje ujęty jako wnikliwy opis ówczesnego wyjścia z feudalizmu w kapitalizm i koresponduje z kontekstami współczesnych przedstawień. Występujący wtedy na scenie śpiewający i tańczący wieśniacy (nie chłopi), także z zespołów poddańczych, kompromitują nowość, a finał *Czynszu* zmienia go w baśń. Wszak pod chłopską sukmaną kryje się szlachcic, a omal nie skrzywdzona dziewczyna zostanie żoną dziedzica. Brakuje mi tu jednak choćby sygnałnego świadectwa z wieku XIX, który w rozrywkowej lub politycznej przebierance wprowadzał swoisty performans chłopsko-szlachecki – nawet Jan z *Fantazego* Słowackiego będzie walczył kosą.

Rozdział piąty – *Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi – czyli polityka*, głównym bohaterem czyni publiczność. Morawski pokazuje, jak wyglądał zapisany w artykule „Monitora” projekt widowni w teatralnej szkole świata – cichej, dającej się kierować. Tymczasem od początku było inaczej, gwarnie i chaotycznie. Teraz w panującym hałasie publiczność wyłapuje ze spektaklu, co chce i montuje swoją sztukę. Nie liczy się fabuła, lecz pojedyncze kwestie, które wyrwane z kontekstu zaczynają żyć własnym życiem, prowadząc do powstania teatru poli-

tycznego, w którym widz osądza możliwych z moralnego punktu widzenia. W ten sposób zwyczajna sztuka Zabłockiego, grana zresztą wcześniej, uruchomiła podczas Targowicy antytargowicki spektakl. Nie sposób więc pojąć nieudanego „wychowania” pokornych widzów jako porażki reformatorów. Okazali się niegrzeczni i szybko się wyemancypowali, tu zaś udowodnili skuteczność swej taktyki.

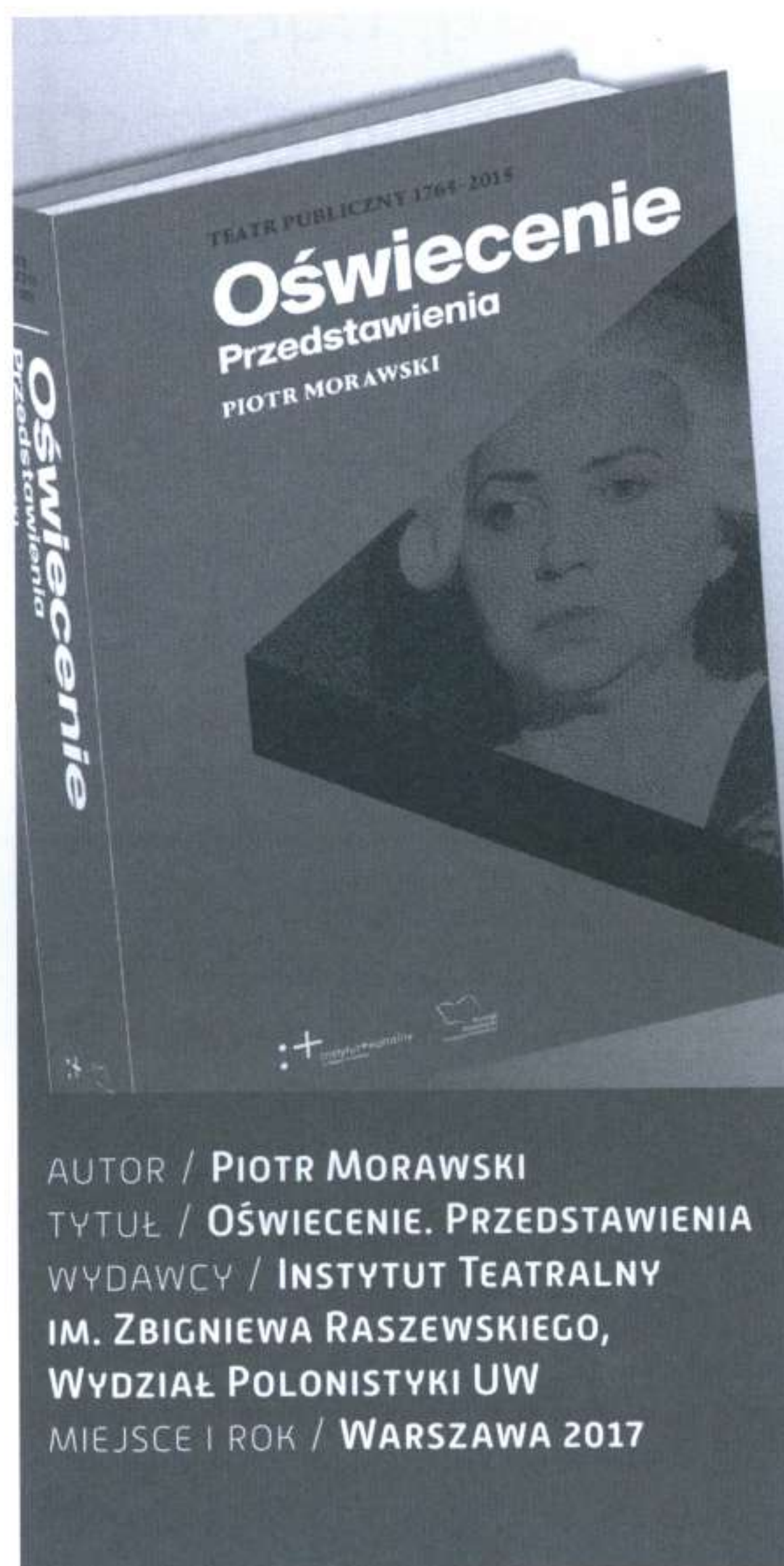
Rozdział szósty – *Szkoła obmowy czyli nędza*, odchodzi od przedstawienia pojętego jako tekst kultury i wypowiedź medium teatralnego, podążając ku ujęciu teatru potraktowanego jako instytucja. Wciąż są kłopoty ze współczesną realizacją, pozwalającą na uruchomienie kontekstów kompromitujących charytatywność, stanowiącą główny temat rozdziału. Oto bowiem w 1794, podczas spektaklu *Szkoły obmowy*, miała miejsce demonstracja biedoty przed teatrem, a antreprener – wraz z widownią – ofiarował dochód z przedstawienia na warszawskich nędzarzy. To był zinstytucjonalizowany gest założycielski – pisze Morawski. Zarazem jednak pokazuje, jak wyglądały ówczesne publiczne działania w tym względzie oraz ich niepiękna „podszewka”. Założone wtedy Towarzystwo Dobroczynności stało się w wieku XIX ważną instytucją, głównie towarzyską.

Rozdział siódmy *Krakowiacy czyli rewolucja* mówi o dwóch przedstawieniach, warszawskim, rewolucyjnym, z tekstem nam nieznanym, i lwowskim, już po przegranej, który ma zmodyfikowany tytuł (*Cud mniemany*), line-

arną akcją i zapewne wprowadzał maszynę elektryczną. Pisany we Lwowie melodramat Bogusławskiego *Izkahar, król Guaxary* był rozliczeniem z tą klęską. Nie wiemy dokładnie, jak wyglądał spektakl z 1794, ale Morawski odrzuca świetną rekonstrukcję Raszewskiego. Wszak nie akcja wtedy była najważniejsza, lecz emotywny potencjał przedstawienia. Widownia – zgodnie ze swą taktyką – „uzbroiła” je, rozrywając na kwestie i śpiewki. Z nimi też wyszła z teatru na ulicę, wchodząc w rewolucję. Współczesne przedstawienia *Cudu* inaczej – jak pokazuje – uruchamiają polityczne konteksty. Niemniej szkoda, że autor nie wspomniał o jego dziewiętnastowiecznym trwaniu, sile oddziaływania i złej opinii u zaborców. Wszak rewolucje podszywały cały wiek XIX (jeżeli dobrze pamiętam, było ich w Europie przeszło dwadzieścia). A sztuka Bogusławskiego w roli zapalnika wyprzedziła belgijską *Niemą z Portici* (1830).

Rozdział ósmy – *Taczka occiarza czyli mieszczanie* (1790). Tu pojawi się szereg przedstawień, zarówno historycznych, jak współczesnych. Dzięki opowieści o sukcesie mieszczańskiego self-made mana z wieku XVIII można mówić o analogii do spektakli lat dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy budził się polski kapitalizm. Ale Morawski słusznie podkreśla znaczenie wcześniejszego *Burmistrza poznańskiego* Baudouina (1780), sztuki o idealnym mieście, w którym istnieje wspólnota obywatelska, w którym już wtedy teatr powstaje jako publiczna, a nie prywatna antrepyza, co się przełoży w wieku następnym na „Naród sobie”. Z drugiej jednak strony *Taczkę occiarza*, jako melodramat, łączy z *Burmistrzem* niezauważony przez autora czynnik melodramatyczny – wszak jej pierwowzór to nieregularna komedia hiszpańska. Melodramat jako gatunek miał wywrotowy potencjał, wszak stanowił wyraz nowej wspólnoty – nie etnicznej i nie religijnej, zapowiadając wiek mieszczaństwa. Publiczność musiała kochać ten spektakl, grano go bowiem jeszcze po utracie niepodległości i zawsze teatrowi przynosił kasę.

Ostatnia część to *Epilog czyli Żydzi*. Tu nie ma spektaklu ani dramatu, a autor porusza się poza teatrem, przypominając o niezłatwionej sprawie żydowskiej. W dokumentach umieszcza dwa teksty podpisane przez powstańczego bohatera, Berka Joselewicza. W narracji zaś przypomina okrutny antysemicki projekt Stani-



sława Staszica z 1816 *O przyczynach szkodliwości Żydów*. Ale wskazując późniejsze utwory o Joselewiczu (1909, 2010), zapomina o popularnych komediooperach z początku XIX wieku, w których Żydzi należą do „jednej rodziny polskiej”. Dziedzictwo nie było więc jednoznaczne.

Ten skrótowy z konieczności przegląd wartości bogatego tomu pokazuje, że sąd nad epoką mógł być ambiwalentny. Po pierwsze dlatego, że ten teatr powstawał z niczego – trzeba się było nauczyć grać, pisać dramaty, być widzom, krytykiem. Po drugie – już Krasicki przestrzegał w „Monitorze”, żeby nie upatrywać w ówczesnych sztukach doskonałości, wszak do niej „powoli i pracowicie przychodzić trzeba”. Przy tym każda epoka pozostawia w archiwach ogromną liczbę bardzo złych tekstów i nie wytaczamy jej procesu o tę nędzę

artystyczną. Marność literacka i sceniczna nie może być argumentem w sprawie – „ideowe nowatorstwo” wiele razy niosły artystyczne lichoty. Po trzecie – wiadomo, że największym walorem i największą wadą adresowanego „do wszystkich” popularnego repertuaru jest aktualność. Ale też dzięki niej Morawski mógł wykorzystać szereg dramatów i napisać omawianą książkę.

Oświecenie skazane było na repertuar popularny także ze względu na konieczność upowszechnienia idei modernizacyjnych. Ale w ten repertuar wpisany był proces powstania i autonomizacji publiczności. Ona też szybko przejęła ster teatru, dzierżąc go zarówno w czasie rozrywki, jak rewolucji. Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku pokazuje to dowodnie i naprawdę żałuję, że autor, skoncentrowany na wiekach późniejszych, zlekceważył świadków obrony, o których z braku miejsca mogę jedynie wspomnieć. Jest jednak dla mnie oczywiste, że był to zabieg celowy.

Książka ma jasną tezę: projekt się nie udał, pozostały same przegrane sprawy pojawiające się przedstawieniach kolejnych ramot. Ale – po pierwsze – czy mógł się udać? Wszak zmiany mentalne są, jak wiadomo, najtrudniejsze do przeprowadzenia, a ich sukces w niełatwej sytuacji politycznej i społecznej wydaje się wątpliwy. Po drugie – myślę, że oświeconym udało się powołanie do życia teatru działającego w przestrzeni publicznej, w obiegu druków, czasopism, opinii oraz uformowanie wiernej mu publiczności. Nie dziwi, że publiczność z pierwszej połowy XIX wieku pamiętała tamten teatr i podobnie towarzyszyła jego różnym poczynaniom, kochała aktorów, manifestowała na przedstawieniach, przechowywała w domowych papierach piosenki z *Cudu*, tym samym uczestnicząc w obiegu nowoczesnych idei i myśli. Bo nawet jeśli założymy, że rację miał Rousseau, mówiąc, że rozum nie ma nic do czynienia w teatrze, to pozostaje jeszcze afekt, który mógł być dla niego tragarem.

Myślę więc, że rozłożenie blasków i cieni uniemożliwiłoby powstanie tej książki. Nie budziłaby też kontrowersji, które świadczą, jak była potrzebna, by rozbić zbyt optymistyczny widok na oświecenie, do którego zdążyliśmy się przyzwyczaić. Pesymistyczny, nie do końca sprawiedliwy obraz jest tu jednak ceną za pasję, za odmienność ujęcia, za ostrość spojrzenia na epokę. I myślę, że warto było tę cenę zapłacić. ■