

Paweł Goźliński

Historia pewnej szczeliny

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (53), 136-143

1998

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tekst Olizarowskiego jest ciekawym świadectwem niezdecydowania kulturowego. Toteż ani Mickiewicz, ani Norwid nie mogą zdominować Olizarowskiego, jego piarstwo nie jest w stanie nabrać cech wyrazistych. Dlatego właśnie dążyłam do ukazania *Dokończenia* jako sfery literackiej potencjalności, szansy na napisanie dramatu narodowego w konwencji nieco innej niż mickiewiczowska. Szansa owa nie została wykorzystana, ale przecież nie efekt artystyczny jest najważniejszy w przypadku utworów drugorzędnych. Istotny zdaje się natomiast fakt, że dają one także możliwość oglądu tekstu w jego wewnętrznej dynamice. Odwołując się do sformułowania Janusza Sławińskiego, można powiedzieć, że pozwalają na „opis peryferyjnego zwierciadła, w którym przeglądają się centralne dzielnice literatury”²⁷.

Dokończenie wpisuje się w nurt literacki tworzący legendę konfederacji barskiej²⁸. Naturalnie, nie jest ono na tym tle oryginalne. Na uwagę zasługuje natomiast połączenie odrealnionych i abstrakcyjnych elementów mesjanistycznych i konkretnych żywych postaci (postać Karoliny). Chociażby z tego powodu warto kontynuację *Konfederatów barskich* rozpatrywać nie tylko jako przyczynek bibliograficzny do twórczości Mickiewicza.

Magdalena Rudkowska

Historia pewnej szczeliny

Właściwie tylko dwie inscenizacje naszej romantycznej dramaturgii wzbudziły po 1989 roku gorętsze emocje. Premiera pierwszej z nich odbyła się na scenie krakowskiego Starego Teatru.

²⁷ J. Sławiński *Jedno z poruszeń w przedmiocie*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 53.

²⁸ O jej odmianach i sensach ideowych – zob.: J. Maciejewski *Legenda konfederacji barskiej w literaturze polskiej XIX wieku*, „Prace Polonistyczne” 1986, seria XLIII.

Druga powstała na zamówienie Teatru Telewizji. Dzieli je wszystko, z wyjątkiem autora i tytułu. Obydwie powstały bowiem na podstawie Mickiewiczowskich *Dziadów*. Ich twórcami byli Jerzy Grzegorzewski i Jan Englert.

Atakowano owe inscenizacje z równym impetem. O przedstawieniu Grzegorzewskiego, które nosiło znamieny tytuł *Dziady. Dwanaście improwizacji*, pisano, że poddaje tekst Mickiewicza dekonstrukcyjnym zabiegom. Owa „dekonstrukcja” miała polegać na tym, że otwarta konstrukcja dramatu została rozbita ponownie, tak jakby inscenizator raz jeszcze od nowa chciał nadać jej kształt. Tyle że po drodze pogubił większość elementów, a z tego, co zostało, zestawił na scenie rebus zagmatwany jeszcze bardziej niż pierwowzór.

Sens owych zabiegów tłumaczono w ten sposób: *Dziady* muszą dziś raz jeszcze przejść próbę czasu. Niezwykle trudną, ponieważ ich bohater, chociaż „Zawsze był samotny, ale jeszcze nigdy nie był odtracony”. A do tego „Nikt jeszcze nie powiedział mu wprost, że sprawa, o którą walczy, jest jego prywatną sprawą, jego, jak to się dziś ładnie mówi, biznesem”. Dziś można się raczej spodziewać takiego stosunku do *Dziadów* niż nadziei, że za ich pomocą uda się rozwikłać którykolwiek z dylematów naszej cudem odzyskanej wolności. Konrad jako „kapłan narodowej sprawy” należy do lamusa postaci „nieadekwatnych” w epoce postmodernistycznej modernizacji.

W przedstawieniu reżyserowanym przez Grzegorzewskiego Konrad pozostał z tyłu. Nie idzie na czele zbuntowanych, lecz stoi osamotniony, nikomu niepotrzebny. Właściwie mógłby przepaść, wszak „każdy w swoją drogę”. Dla postronnych jest tylko godnym politowania katatonikiem.

Każda kolejna inscenizacja *Dziadów* musi być dziś testem, co można z nich jeszcze na scenie ocalić, który z Mickiewiczowskich tematów przecięśnie się przez rampę i dotrze do publiczności. Spektakl Grzegorzewskiego był takim eksperymentem, a jego przebieg miał dowieść, że tych ocalałych tematów i motywów jest naprawdę niewiele.

U Grzegorzewskiego z *Dziadów* wyparował moralitet, nie ma w nim sądów ludowej a zarazem boskiej sprawiedliwości, ani moralnej przestrogi. Widmo arystokraty-zdrajcy pojawia się na zasadzie prestidigitatorskiej sztuczki. Pozostałe duchy w obrzędzie nie pojawiają się w ogóle. *Dziady* przestały być też narodowym patriotycznym misterium, w którym męka narodu odbija się w męce Chrystusa. Nie ma prawie śladu scen więziennych, zniknęła nawet napis „Gustavus obiit [...] Hic natus est Conradus”.

Czym w takim wypadku mogą być współczesne *Dziady*? Tu podawano kilka rozwiązań równoprawnych, bo spektakl Grzegorzewskiego nie dawał żadnych podstaw, aby wysnuć zeń jednolitą interpretację. Rozu-

miano więc przedstawienie w duchu *Liryków lozańskich*, jako spojrzenie za siebie i próbę dojrzałego Konrada pogodzenia się z własną przeszłością. Też jako „próbę pamięci”, w której Konrad próbuje scalić okruchy swojego doświadczenia. Albo jako misterium, ewentualnie lekcję wierności samemu sobie, wbrew wszystkiemu i wszystkim, nawet za cenę absolutnej klęski. Pisano też, że Konrad grany w tym przedstawieniu przez Jerzego Radziwiłłowicza, bezradny i zrezygnowany, jest świadectwem naszego narodowego duchowego skarlenia.

Spektakl Jana Englerta zaatakowany został z innej strony. Pisano, że twórcy nie przejęli się sądami humanistów o końcu epoki panowania romantyzmu w duszach Polaków ani zachętami, aby dzieła naszych wieszczów przeczytać na scenie na nowo. Jediną rewelacją okazała się próba przerobienia obrzędu *Dziadów* w jakiś karaibski albo afrobrazylijski obrzęd opętania.

Zarzucono Englertowi, że za wszelką cenę otwartą strukturę *Dziadów* chciał domknąć, zbudować na niej przejrzystą, realistyczną nieomal romantyczną biografię. Konsekwencją takich zabiegów było to, że w przedstawieniu zabrakło miejsca na walkę diabłów i aniołów o duszę Konrada – całe współistnienie żywych i umarłych, tak istotne dla *Dziadów*, zostało zredukowane albo odrzucone.

Englert całe kosmiczne misterium *Dziadów* redukuje do indywidualnej psychologii, porządkuje i racjonalizuje, radykalnie domykając otwartą przeciw formę utworu

– pisano, a bohatera przedstawienia, granego przez Michała Żebrowskiego, oceniano tak:

gra coś w rodzaju „niepokojów wychowanka Konrada”, co może jest sposobem przekładania doświadczeń Mickiewicza na doświadczenie współczesnej młodzieży, niemniej oceniłbym to jako przekład wolny.

Te dwa przedstawienia ujawniają współczesne dylematy we współżyciu romantycznego dramatu i współczesnego teatru. Z jednej strony obawa przed anachronicznością, która wymusza głęboką reinterpretację i poszukiwania w tekstach romantyków jakichś nowych scenicznych wartości, i domaga się sprawdzania ich w nowych teatralnych warunkach. Z drugiej przekonanie, że trzeba za wszelką cenę utrzymać dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego (co ciekawe, nikt nie upomina się o Norwida) w świadomości nowych pokoleń widzów, nawet za cenę myślowych redukcji i uproszczeń. Zresztą rzadko kto dopuszcza do siebie myśl, że dokonuje takich uproszczeń.

Okazuje się, że po stu latach obecności polskiego dramatu romantycznego w polskim teatrze owa obecność wcale nie stała się oczywistością. Pytania, jak to grać, dla kogo, a może przede wszystkim po co, nadal pozostają w mocy. Zresztą wybór odpowiedzi wcale nie oznacza przyłączenia się do jakiegoś kółka Iksów czy Ygreków. W sporze o romantyzm w teatrze biorą udział przede wszystkim młodzi teatralni krytycy i garść znacznie od nich starszych reżyserów. Wszyscy oni jakby nie do końca przekonani są do swoich racji, co zresztą jest tylko odbiciem zamętu panującego w polskim teatrze. Tymczasem filolodzy (w najszerszym tego słowa znaczeniu) jakby przestali chodzić do teatru. Maria Janion na przykład uważa, że świat refleksji nad romantyzmem i teatralna praktyka to dwa osobne światy, a ich wzajemne wpływy są nieznaczne albo żadne. I tak powinno zostać.

Tymczasem od kilkudziesięciu lat trwają, zapoczątkowane przez Zbigniewa Raszewskiego, próby budowania mostów pomiędzy teatrologią i szerzej, życiem teatralnym, a filologią. Raszewski w swoich szkicach dowiódł, że, wbrew obowiązującym opiniom, polscy romantycy nie pisali dla nie istniejącego, acz możliwego teatru przyszłości. Owszem, mieli niezłą orientację w tym, na co pozwalają paryskie sceny, i swoje dramaty dostosowywali do owych warunków. *Balladyna* chociażby gotowa była, aby wtargnąć na deski. A że nie wtargnęła – to już zupełnie inna historia, niewiele mająca wspólnego z jałowymi sporami o „teatralność” i „nieteatralność” polskiej dramaturgii romantycznej. W każdym razie Raszewski dowiódł, w jak dużym stopniu także współczesny teatr kształtował romantyczną literaturę. W związku z tym nie sposób do końca jej zrozumieć bez teatrologicznych kompetencji.

W rozważaniach Raszewskiego odczytać można przekonanie, że nie wolno oddzielać literatury dramatycznej od świata widowisk, a zamykanie się w świecie-bibliotece zuboża nasze spojrzenie zarówno na literaturę, jak i na teatr. Nie tylko zresztą romantyczny. Wydaną właśnie książkę Aliny Kowalczykowej *Dramat i teatr romantyczny* warto czytać jako kolejną próbę mediacji pomiędzy biblioteką i światem widowisk. Jako swoisty historycznoteatralny wstęp do refleksji nad dziejami polskiego dramatu romantycznego, którego bez spotkania z teatrami Paryża czy Londynu zrozumieć się nie da¹.

Zresztą tytuł tej pracy powinien brzmieć raczej „Romantyczny teatr a romantyczny dramat”. Jej głównym tematem są bowiem zagmatwane relacje pomiędzy ambicjami romantycznej poezji a realiami sceny.

¹ A. Kowalczykowa *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, IBL PAN.

Dzieje romantyzmu – pisze Alina Kowalczykowa – można ujrzyć jako drogę wylamywania się ku wolności, ogromnego rozmachu intelektualnego, wielkich nadziei – oraz nieuchronnych klęsk, wynikających z rozbieżności między oczekiwaniami a rzeczywistością.

Na scenie ta romantyczna aporia ujawniła się z całą ostrością.

Przyjrzyjmy się dwóm *Don Juanom*. Pierwszy był dziełem Byrona, który zakładał, że istnieje niewielkie prawdopodobieństwo, aby pojawiło się ono na scenie (za życia wystawiono mu jeden dramat). Nie dlatego, że współczesny teatr nie był w stanie zapewnić mu odpowiedniej oprawy. Wystawna scenografia, garść efektów, nie „zepsuci” klasycyzmem (jak to było w Paryżu) aktorzy – to wszystko, czego poeta mógł oczekiwać od współczesnych londyńskich scen. Wystarczy, aby przygotować spektakl. Tylko jaki dyrektor Covent Garden czy Drury Lane wpuściłby na scenę te głęboko buntownicze i ciemne teksty? Czy przyciągnęłyby one co wieczór trzy tysiące widzów? Ryzyko było zbyt wielkie, aby dać im szansę.

Alina Kowalczykowa pokazuje, jak świat widowisk europejskich metropolii, przez wieki koncesjonowany przez dwór, wyzwała się, różnicuje, ale przede wszystkim komercjalizuje. W tym samym czasie, kiedy kształtuje się romantyczna literatura, powstają teatry-przedsiębiorstwa. Publiczne, z wielkimi, oświetlonymi coraz lepiej, coraz lepiej wyposażonymi widowiskami i scenami, zdolnymi do realizowania na scenie najniezwyklejszych fantazji.

Ten teatr pożerał wprost dramaty. Jednak, jak zwykle, ilość nie przechodziła w jakość. Z wyjątkiem epizodu z nastawionym na romantyczne nowości teatrem Renaissance, przeważały w repertuarze dramy i melodramaty utrzymane często w szaleńczej modnej, romantycznej tylko powierzchownie, konwencji grozy. Albo wielkie widowiska historyczne, które, jak pokazuje Kowalczykowa na przykładzie *Les Polonais* – sztuki o powstaniu listopadowym, miały się zarówno z historyczną prawdą, jak i z prawdziwą poezją.

Dla takiej, świadomej swego komercyjnego charakteru, sceny *Don Juana* napisał Aleksander Dumas. Niewiele ma on wspólnego z dziełem Byrona. Został przecież przykrojony do gustów paryskiej publiczności. Aby zapewnić melodramatyczne zakończenie, Dumas finał wzięł z *Miguela Maniary*. W tej wersji historii uwodziciela z Sewilli bohater nawraca się i dostępuje zbawienia. Tyle że u Dumasa nie pozostało nic z moralitetowej surowości pierwowzoru. Otwierają się grobowce, we wdzięcznym baleciku dookoła don Juana tańczą duszyczki pomordowanych, na scenę zjeżdża ze świetlistym mieczem Anioł Sądu. „Ro-

mantyzm uprawomocnił tandetę i nadał godność artystyczną efekciarstwu” – pisała nie bez racji Marta Piwińska. A przecież gdyby jednak dzieło Byrona trafiło na scenę, musiałyby zostać wystawione w podobnym stylu. Alternatywy przecież nie było.

Z książki Aliny Kowalczykowej można by wypisać dziesiątki podobnych równoległych historii. Spośród nich najbardziej interesująca jest opowieść o triumfie i klęsce Wiktora Hugo, jedyne go romantyka *sensu stricto*, którego twórczość zawojowała scenę. Jak jednak zauważa Kowalczykowa, Słowacki, który grany wówczas nie był, z trudem bo z trudem, ale wciąż znajduje się w repertuarach wielu teatrów. A gdyby tak ktoś spróbował wystawić dziś *Hernaniego*? Najpierw musiałby go przeczytać.

Historię trzynastoletnich zażyłych i burzliwych zarazem związków Wiktora Hugo z teatrem Alina Kowalczykowa zestawia z ukrytym w dygresjach, nie spełnionym scenicznie losem Juliusza Słowackiego. Pyta: w jaki sposób zachowałby się autor *Fantazego*, gdyby publiczność obnosiła go na rękach, jak Hugo po premierze *Hernaniego*? Czy jak on, starałby się zdyskontować sukces, nawet za cenę coraz głębszych kompromisów z dyrektorami, aktorami, publicznością? Czy przeżyłby podobną klęskę, jak Hugo po premierze *Burgrafów*, gdyby próbował raz jeszcze wcielić na scenie swoje wielkie teatralne projekty?

W gruncie rzeczy to Słowacki miał lepiej. Nie musiał się bać, że teatr zmieni sens jego tekstu. Mógł tworzyć swoje postaci „pod aktorów” nie przejmując się, że są zbyt skłóceni, aby kiedykolwiek stanęli obok siebie na scenie. Mógł kazać bohaterom wygłaszać monologi w huku piorunów i armat, nie licząc się z tym, że teatralne efekty zagłuszą ich słowa. „Ale jakże to smutne, że nie dane mu było sprawdzenie własnego tekstu w teatrze ani doświadczenie tych satysfakcji, które dawał kontakt z publicznością” – podsumowuje Alina Kowalczykowa. A przecież nawet *Samuel Zborowski* – jak dowodzi w jednym ze szkiców, spełniał wszystkie wymogi sceniczności. Z jednym wyjątkiem: żaden widz nie nadażyłby za lotem myśli poety.

Publiczność jest zresztą kolejnym, chociaż nieco ukrytym bohaterem *Dramatu i teatru romantycznego*. W gruncie rzeczy – bohaterem negatywnym. Bo, jak mówi stara prawda scenicznych praktyków, teatr nigdy nie jest ani lepszy, ani gorszy niż jego publiczność.

Alina Kowalczykowa, analizując kolejne manifesty romantycznych dramatopisarzy, od wstępu Hugo do *Cromwella* aż do autorskiego ko-

mentarza, którym opatrzyl nieszczęsnych *Burgrafów*, pokazuje, jak topniały nadzieje związane z publicznością. Od wiary w jej wielką duchową przemianę, wielką przemianę wpuszczonego wreszcie na widownię „ludu”, która dokona się za sprawą wielkiego romantycznego teatru, aż do „wizji tępawego tłumu, który szuka w teatrze (lub: któremu się serwuje) wrażeń gwałtownych – i umoralniających”.

Klęska i koniec romantycznego teatru to, w ujęciu Kowalczykowej, także początek powstawania wyrwy pomiędzy ambicjami twórców, którzy pisali dla sceny, a ich potencjalnych odbiorców. Dzisiaj obserwujemy ją, kiedy patrzymy na krąg uczestników sporu o romantyzm w teatrze. W gruncie rzeczy wszyscy tkwią na scenie. Po drugiej stronie jest trochę jakby pusto.

Zachodnioeuropejskie spojrzenie na związki romantycznego teatru i dramatu jest zasadniczo różne od naszego. Te dwa światy, u nas zwykle opisywane osobno, tam traktowano łącznie. Często wręcz pojęcie romantycznego teatru ogarnia też jego rzeczywisty i potencjalny repertuar. Najważniejsze jest jednak sceniczne współlistnienie romantycznego teatralnego stylu i twórczości romantycznych poetów. Konflikt jest tłem.

Alina Kowalczykowa opisuje europejski teatralny romantyzm z punktu widzenia naszych doświadczeń. Dlatego ostrzej rysują się w jej książce rozbieżności, konflikty pomiędzy światem widowisk a poezją, niż elementy harmonii (nawet Goethemu wypomina, że wycinał Szekspirowi z tragedii elementy komiczne). Jednak dzięki takiemu ujęciu ujawniają się przedziwne osobliwości, które być może są gotowymi wskazówkami dla przyszłych badaczy teatru i dramatu romantycznego. Autorka rozważa na przykład rozbieżność pomiędzy obowiązującymi naukowymi poglądami na naturę wszechświata a kosmicznymi i kosmologicznymi wizjami romantycznych poetów-dramatopisarzy. Bo kiedy usiłują nawiązać ze sceny kontakt z Najwyższym, poddają się tradycyjnym schematom scenicznej narracji. Czyżby monolog na górze, nocna spowiedź, bunt w klasztornej celi to był kres wyobraźni? Można myśleć Kowalczykowej kontynuować, może nawet trochę na przekór autorce: czy klęską wyobraźni było odwoływanie się do tradycyjnych form teatru religijnego? Po co romantykom było misterium? Czego szukali w „brylantowej i świętości pełnej imaginacji” Calderona? Dlaczego „szekspiiryści” stawali się nagle „calderonistami”?

Odpowiedzi na te pytania w *Dramacie i teatrze romantycznym* nie znajdziemy. Bo książka ta więcej otwiera, niż zamyka. Zadaje więcej pytań,

niż udziela ostatecznych odpowiedzi. To jeszcze jedna, być może najważniejsza spośród jej zalet.

Paweł Goźliński

Czas „bruLionu” – „Czas Kultury”

Każdy, kto zna tylko jedną interpretację na przykład zimnej wojny, nie zna w istocie żadnej interpretacji tego zjawiska.

Franklin R. Ankersmit

Chwilowe zawieszenie broni Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego oraz *Niebawem spadnie błoto* Rafała Grupińskiego i Izoldy Kiec¹ to książki na pierwszy rzut oka paradoksalne. Obydwie starają się przedstawić przełom w najnowszej literaturze (ok. roku 1989) w formie opowieści objaśniających początek, podczas gdy ich tytuły brzmią nieco „katastroficznie”. Być może dlatego, że zostały zaczerpnięte z wierszy „młodych” poetów: *Chwilowe zawieszenie broni w wojnie pokojowej* Romana Dziadkiewicza (ur. 1972) i *Początek* Marcina Świetlickiego (ur. 1961). Wydaje się jednak, że dla autorów monografii mają one szczególne, osobne znaczenie, które należy wziąć „pod mikroskop”.

Otóż *Chwilowe zawieszenie broni* ma być w intencjach autorów przerwaniem „doraźnych sporów, polemik i kłótni” (s. 14), trwających od kilku lat wokół skandalizującej działalności „bruLionu” i związanych z nim „młodych” poetów. Krytycy starają się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego krakowskie czasopismo tak bulwersowało środowiska starszych twórców oraz w jaki sposób wykorzystywało te konflikty do ce-

¹ J. Klejnocki, J. Sosnowski *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, Warszawa 1996, Wydawnictwo SIC!; R. Grupiński, I. Kiec *Niebawem spadnie błoto – czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, Obserwator.