

RECENZJE, PRZEGLĄDY I POLEMIKI



DOI: 10.18318/wiekkxix.2017.24

TOMASZ SOBIERAJ

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

PRZYWRACANIE GŁOSÓW

REC.: *Myśl teatralna doby postyczniowej. Antologia*, wybór i opracowanie Sabina Brzozowska i Marek Dybizbański, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016, ss. 450.

Przygotowana przez dwoje opolskich uczonych, Sabinę Brzozowską i Marka Dybizbańskiego, antologia *Myśl teatralna doby postyczniowej* to znakomity rezultat ważnej inicjatywy badawczej, wypełniającej wielką lukę w opracowaniach historii polskiego piśmiennictwa teoretyczno- i krytycznoteatralnego. Jeśli na przykład epoka Młodej Polski doczekała się przed półwieczem – opracowanej przez Irenę Sławińską – monumentalnej edycji najważniejszych tekstów metateatralnych¹, to druga połowa XIX wieku jawiła się jako obszar badawczo nierozpoznany i nieudokumentowany żadną reprezentatywną antologią prac z dziedziny teorii teatru i krytyki teatralnej. Wąski wybór tekstów z tego okresu zawarto, co prawda, w zbiorze *Polska myśl teatralna i filmowa*², niemniej nie sposób go uznać za dokonanie odwzorowujące bogactwo polskiej refleksji metateatralnej tamtej doby. Mankamentem tej skądinąd cennej edycji był brak syntetycznej interpretacji, która ukazywałaby kierunki ewolucji tej myśli.

- 1 Zob. *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wyb. I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966.
- 2 Zob. *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, red. T. Sivert, R. Taborski, Warszawa [1971].

Brzozowska i Dybizbański byli z pewnością świadomi tych niedopełnień polskich badań historyczno-teatralnych i w opracowanej przez siebie antologii odkryli (lub przynajmniej przypomnieli) wiele istotnych prac autorów znanych bądź zapoznanych (m.in. Stefana Pawlickiego, Fryderyka Henryka Lewestama, Aleksandra Świętochowskiego, Edwarda Lubowskiego, Władysława Bogusławskiego), niejako pozwolili wybrzmieć ich głosom. Wstęp do antologii poświadcza kompetencje obojga badaczy, którzy świetnie orientują się w zagadnieniu³; spełnia on funkcję interpretującego komentarza tekstów wybranych⁴, stanowi rozwinięcie ich najważniejszych wątków, tłumaczy je w kilku nadzwyczaj interesujących kontekstach przedmiotowych: skomplikowanej historii polskiego teatru drugiej połowy XIX stulecia, ewolucji sztuki aktorskiej, rozwoju gatunków dramatycznych...

Badacze trafnie konstatują fakt ogromnego zróżnicowania polskiego życia teatralnego po 1860 roku, przy czym tłumaczą to zjawisko, odwołując się do szeroko pojętej argumentacji kulturowej (w czym podążają śladem Dobrochny Ratajczakowej). Kwestia politycznych determinant sytuacji teatru polskiego została już dawno precyzyjnie oświetlona, jeśli zaś idzie o proces rozwoju artystycznego tej instytucji, to Brzozowska i Dybizbański ukazali go przez pryzmat wielu różnorodnych uwarunkowań, przede wszystkim socjokulturowych. Czytamy we *Wprowadzeniu*:

[...] profil artystyczny [polskich teatrów drugiej połowy XIX stulecia] – poza kwestią cenzury – regulowany był mnóstwem innych czynników. Wśród nich na pierwszym miejscu należałoby wymienić znamienne dla wieku XIX wielkie przemiany cywilizacyjne, które wraz z demokratyzacją niosły rozbicie kultury na kilka obiegów, podporządkowanie sztuki zasadom rynku, umasowienie, zwiększenie tempa produkcji (również dramatyczno-teatralnej), a także zmienność statusu uczestników tego, co można by nazwać aktem komunikacji artystycznej, rozgrywanym w widocznej walce o pierwszeństwo między dramatopisarzem, aktorem, krytykiem i widzem, nierzadko dodatkowo komplikowanej przez łączenie ról.

(s. 7)

Ów komunikacyjny, wewnętrznie „udramatyzowany” wymiar polskiego życia teatralnego drugiej połowy XIX wieku udało się przedstawić autorom antologii we *Wprowadzeniu*. Ich wywód rozwija się linearnie, oscylując wokół kilku wątków kluczowych. Pierwszy skupia się na sposobach krytycznej recepcji tragedii *Paria* Casimira Delavigne’a, wystawionej w 1868 roku w przekładzie Wacława Szymanowskiego i z muzyką Stanisława Moniuszki. Główną uwagę badacze skupili na reprezentatywnej opinii Stefana Pawlickiego, który w warszawskiej inscenizacji *Parii* dostrzegł (zasadniczo) bardzo udany splot konwencji klasycystycznych z „namiętną grą nowożytnego dramatu” (s. 11), uwidoczniiony w stylu gry Jana Królikowskiego (kreującego postać Idamora). Brzozowska i Dybizbański zasuge-

- 3 Marek Dybizbański jest autorem m.in. świetnej, pionierskiej monografii – zob. M. Dybizbański, *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa*, Poznań 2009. Sabina Brzozowska specjalizuje się głównie, choć nie tylko, w dramaturgii młodopolskiej, w szczególności Tadeusza Micińskiego; w 2009 roku opublikowała ważną rozprawę – zob. S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.
- 4 W skład antologii wchodzi dwadzieścia cztery teksty.

rowali nadto – jeśli dobrze rozumiem sens ich argumentacji – znaczenie premii utworu Delavigne’a dla kształtowania się odpowiedniej polityki repertuarowej na scenie warszawskiej i stylu wirtuozowskich kreacji aktorskich.

Model (polskiego) teatru gwiazd – mający zresztą już pewne antecedencje – wtedy właśnie się inicjował. Dyskursy krytycznoteatralne zaczynały go utrwalać, skupiając się na opisach kreacji danej roli. Badacze ostrożnie inicjują całe zjawisko na rok 1868, gdy w Warszawie wystąpiła po raz pierwszy z gościnnymi występami Helena Modrzejewska. Stwierdzają: „Istotnie, już w tym – jakoś w ówczesnym odczuciu przełomowym – roku 1868, zarówno dobór repertuaru, jak reakcje widzów i krytyki (skoncentrowane wszak na dwóch wydarzeniach: benefisie Królikowskiego i gościnnych jeszcze wówczas występach Modrzejewskiej) zapowiadały nadchodzącą epokę gwiazd” (s. 13).

Inną kluczową kwestią *Wprowadzenia*, wokół której krystalizowała się polska świadomość estetyczno-teatralna tamtej epoki, stała się kwestia wielkiego repertuaru dramatycznego (William Shakespeare’a, Friedricha Schillera i Juliusza Słowackiego), gorliwie na scenie warszawskiej promowanego przez samą Modrzejewską. Brzozowska i Dybizbański wnikliwie odtworzyli ówczesny „język” teatru, ukazując – na rozległym polu tekstowych egzemplifikacji – sposoby odbioru dramaturgii Schillera i Shakespeare’a. Recepcja twórczości genialnego Anglika w Polsce to fenomen kulturowy o ogromnej sile oddziaływania. Wielbicielami jego twórczości byli pisarze o tak zróżnicowanych profilach duchowych, jak Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Władysław Bogusławski, Stanisław Wyspiański.

Rozważania nad sposobami odczytywania „morfologii” dramatów Shakespeare’a oraz nad znamienym przeakcentowaniem rozumienia arystotelizmu w wieku XIX (ten drugi proces nasilił się w połowie stulecia w niemieckiej teorii dramatu), doprowadziły autorów antologii do problematyki najbardziej rozpowszechnionego podówczas wzorca dramatyczno-teatralnego, jakim stała się konwencja *pièce bien faite*, ów niekwestionowany fundament teatru mieszczańskiego, bezpośrednio determinujący efekt sceniczności, którego realizację uznawano wszakże za warunek komercyjnego powodzenia sztuki.

Niekwestionowanym merytorycznym walorem przygotowanej książki jest z pewnością przedruk ważkiej rozprawy Teodora Jeske-Choińskiego *Technika dramatu. Podług Gustawa Freytaga: „Die Technik des Dramas”* (1887). Polski krytyk zreferował tu poglądy niemieckiego teoretyka dramatu, wyłożone na początku lat sześćdziesiątych. Normatywny charakter koncepcji Freytaga sprowadzał się do stworzenia określonej dyrektywy twórczej, która narzucała dramatopisarzom akcję o kompozycji piramidalnej, stanowiącą podstawową matrycę *pièce bien faite*. Pomimo pewnych morfologicznych podobieństw akcji piramidalnej do struktury dramaturgii klasycznej, nie ulegała też wątpliwości zasadnicza różnica w funkcji sceny kulminacyjnej: w tragedii scena ta spełniała funkcję anagnoryczną, podczas gdy w „sztuce dobrze zrobionej” oznaczała, w uproszczeniu rzecz ujmując, mechanicznie umotywowany zwrot w położeniu protagonisty.

Zgodnie z przyjętym porządkiem problemowo-tematycznym autorzy *Wprowadzenia* skupili się na takich kluczowych wątkach – podejmowanych przez dziewiętnastowiecznych teoretyków teatru i krytyków teatralnych – jak: funkcja teatru jako instytucji społecznej; kwestia publiczności, jej profilu, zróżnicowania, oczekiwań i gustów estetycznych; zjawisko „aktoromanii”; szkoła dramatyczna w wąskim i szerokim rozumieniu terminu; nowatorskie koncepcje inscenizacyjno-reżyserskie (związane z praktyką twórczą teatru z Meiningen); dyskusje wokół współczesnego dramatu ludowego; inspiracje teatrami orientalnymi; dramat i teatr modernistyczny. Każdy z wątków zyskuje istotną tekstową reprezentację w antologii. Z uznaniem odnotowuję fakt włączenia do niej studium Józefa Kotarbińskiego *Współczesny nasz dramat ludowy. Szkic literacki* (1887), stanowiącego niejako antecedencję publikacji poświęconych temu tematowi, które znajdują się w antologii *Myśl teatralna Młodej Polski*⁵.

Jednym z najistotniejszych wątków *Wprowadzenia* oraz kilku tekstów z antologii stało się zagadnienie inscenizacji i reżyserii, skoncentrowane między innymi na przemianach, jakie zachodziły w obrębie dziewiętnastowiecznego teatru iluzyjnego pod wpływem nowatorskich koncepcji estetycznych, zainicjowanych przez meiningeńczyków. W Polsce opór wobec zmian w modelu tego teatru był dość silny, motywowany, jak się zdaje, strukturą polskich scen, zwłaszcza teatru warszawskiego, który, choć dysponował wybitnymi indywidualnościami aktorskimi, to jednak nie wypracował podstawy do nowatorskich technik reżyserskich i inscenizacyjnych. Względnie najbardziej aprobatywny stosunek do teatru z Meiningen miał Władysław Bogusławski, krytyk nadzwyczaj kompetentny, dysponujący najrozleglejszymi horyzontami intelektualnymi, reżyser odrzucony przez środowisko aktorskie. Bogusławski, doceniając innowacyjne eksperymenty meiningeńczyków, dyskretnie wszak sugerował (w studium *Teatr meiningeński i reforma sceny*), że powinny być one uzgodnione z duchowym wymiarem poezji dramatycznej. Jak widać, przywiązanie do estetyki romantycznej „modelowało” stosunek krytyka do *mise en scène*, która w wykonaniu artystów teatru niemieckiego jest – w myśl obiegowej opinii – przede wszystkim obliczona na „zmysły widza” (s. 184). Bogusławski zakładał, iż „reforma meiningeńska” może harmonijnie współistnieć z dwoma istotnymi elementami praktyki scenicznej: mistrzostwem indywidualnych talentów aktorskich oraz z wymogiem „całości przedstawienia, w którym zajmuje widza harmonia wszystkich scenicznych czynników” (s. 208). W odróżnieniu od Bogusławskiego Józef Kotarbiński dość ostro krytykował estetykę meiningeńczyków, podnosząc stereotypowy zarzut braku aktorskich indywidualności⁶ oraz uwypuklając rzekomą monotonię i jednostajność insceni-

5 Warto zauważyć, że wysoką notę wystawił tekstowi Kotarbińskiego monografista dramatu ludowego XIX wieku – zob. R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969, s. 29.

6 Kotarbiński, rzecznik romantycznej koncepcji sztuki aktorskiej, stwierdzał apodyktycznie: „Miało towarzystwo meiningeńskie niektórych zdolnych artystów, ale żaden nie wznosił się do wybitnej wyżyny [...]. Takie postacie, jak Maria Stuart, Elżbieta królowa angielska, Fran-

zacji, które są „przeciwnie naturze sztuki” i ograniczają „poetyczną fantazję” (s. 317) poprzez zbyt skrupulatne i szczegółowe odtwarzanie tła akcji.

Dziewiętnastowieczni krytycy i teoretycy teatru o przekonaniach tradycjonalistycznych bez entuzjazmu reagowali na wzrost znaczenia praktyk inscenizacyjnych w przedstawieniu teatralnym; widzieli w nich zagrożenie dla teatru rozumianego literacko. Bogusławski już w 1885 roku – w rozprawie *Estetyka sceniczna* – stwierdzał z pewnym niepokojem: „Teatra zdają być owładnięte niebezpiecznym i rujnującym dążeniem do nadania scenerii znaczenia, które by jej pozwoliło uznać samą siebie za jedyny cel przedstawień scenicznych [...]” (cyt. s. 17).

Zasadnicze zmiany w modelu dramatyczno-teatralnym, wywoływane przez Wielką Reformę, traktowano więc u nas z mniejszym bądź większym dystansem, panowały bowiem wciąż poglądy ukształtowane przez estetykę teatru iluzyjnego i sztukę aktorstwa logocentrycznego, przeciwnie procesowi autonomizacji teatru, połączonemu z odrzuceniem prymatu jego literackości. Na początku XX wieku załamywał się dotychczasowy paradygmat teatralny; zjawisko to musiało niepokoić twórców tradycjonalistów, którzy nieliczne objawy nowatorstwa – jak na przykład model modernistycznej sztuki aktorskiej – akceptowali o tyle, o ile dało się je pogodzić z estetyką iluzjonistyczną.

Antologię wieńczy tekst o Wagnerze autorstwa Walerego Gostomskiego, jednego z najznakomitszych znawców twórczości tego kompozytora⁷. Brzozowska i Dybizbański dokonali tu trafnego wyboru, decydując się na to właśnie studium, jeden z trzech programowych artykułów Gostomskiego, włączonych przezeń do książki *Z przeszłości i terażniejszości*⁸, na której notabene nie zakończyły się wagnerowskie publikacje krytyka.

Bogata, zróżnicowana, cenna poznawczo zawartość antologii oraz znakomity, napisany z wnikliwym znawstwem przedmiotu wstęp do niej świadczą o jej wysokiej naukowej randze. Poza wszystkimi walorami merytorycznymi, które starałem się wyżej uwypuklić, o doniosłości książki przesądza także jej pionierski charakter na gruncie historii teatru polskiego XIX wieku. Na podobną książkę dyscyplina ta dotąd się nie zdobyła. Wyjątkową użyteczność *Mysli teatralnej doby postyczniowej* widziałbym dwupłaszczyznowo: po pierwsze, posłuży ona wydatnie w dydaktyce uniwersyteckiej (teatrologicznej i polonistycznej); po drugie – stworzy cenną podstawę do dalszych badań historyczno-teatralnych.

ciszek i Karol Moor, kurczyły się w grze meiningeńczyków do średnich albo nawet małych rozmiarów [...]” – J. Kotarbiński, *Walka w teatrze (Reakcja przeciwko metodzie meiningeńskiej na scenie)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 307 (cyt. w antologii na s. 309–310).

7 Zob. R. Taborski, *Z dziejów recepcji Ryszarda Wagnera w okresie Młodej Polski*, w: tegoż, *Z poklosia lat ostatnich. Szkice literackie i teatralne*, Warszawa 2011, s. 47–49.

8 Zob. W. Gostomski, *Z przeszłości i terażniejszości. Studia i szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1904.

Tomasz Sobieraj (Adam Mickiewicz University in Poznań)
e-mail: lotario@amu.edu.pl

RESTORING VOICES

ABSTRACT

The article discusses the work titled *Mysł teatralna doby postyczeniowej. Antologia (Theatrical thought of post-January era. Anthology, Opole 2016)*, selection and elaboration by Sabina Brzozowska and Marek Dybizbański. The unique usefulness of the book can be seen in two ways: firstly, it will be used in university didactics (both theatrical and Polish studies), and secondly, it will create a valuable basis for further historical and theatrical research.

KEY WORDS

Polish drama, Polish theatre, theatrical criticism



DOI: 10.18318/wiekxix.2017.25

ANETA MAZUR
(Uniwersytet Opolski)

MIRON WŚRÓD PRĄDÓW EPOKI

REC.: Marta Barańska, *Twórczość Aleksandra Michaux (Mirona) wobec prądów ideowych i artystycznych XIX wieku*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2016, ss. 188.

„Dziś żaden miłośnik dobrej poezji nie sięga już po tomiki Mirona”¹. Przeszło pół wieku po wydaniu tego surowego sądu chciałoby się powiedzieć: dziś żaden miłośnik Mirona nie sięga już po artykuł, w którym te słowa padły. A jeśli nawet – z racji znikomej liczby opracowań dwudziestowiecznych – sięgał do tej pory, to należy mieć nadzieję, że odtąd nie będzie musiał tego czynić, bo zapomniany pisarz doczekał się wreszcie odrębnej monografii. Aleksander Michaux (1839–1895), poeta, tłumacz, publicysta, dziennikarz i nowelista, jako przedmiot zainteresowania historyków literatury miał zdecydowanie mniej szczęścia niż tacy współtowarzysze poetyckiej niedoli, zabłąkani wraz z nim między tryby pozytywistycznej maszyny, jak Felicjan Faleński czy Wiktor Gomulicki², nie wspominając już gwiazdorskiego duetu Adama Asnyka i Marii Konopnickiej. Gwiazda jego talentu zaświeciła na krótko w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, by zgasnąć w aurze wstydlivego skandalu nieuleczalnego alkoholizmu i umysłowej degrengolady, ku umiarkowanemu żalowi współczesnych, który z upływem

1 J. Komar, *Miron*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Seria 4: *Literatura w okresie realizmu i naturalizmu*, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, t. 1, Warszawa 1965, s. 273.

2 Wiktor Gomulicki – jak podkreśla autorka recenzowanej monografii – pozostawił jedno z najcenniejszych świadectw o życiu i twórczości Aleksandra Michaux.