

Dobrochna Ratajczakowa

**„TAKIE SAMO MIEJSCE”
DLA „ORLÓW I KOMARÓW PARNASU”,
czyli jaki dramat (i jaki teatr dla tego dramatu)
zaprojektowali nasi oświeceni**

Właśnie – jaki. Powołując się na zasadę nieoznaczoności Wernera Heisenberga, która włącza badacza w przedmiot jego badań, wszak (jak pisze) „w widoku życia nie jesteśmy tylko widzami, lecz zawsze również współaktorami”¹, powiem tak: zaprojektowali teatr powszechny, teatr przede wszystkim (choć nie tylko) popularny. Był on otwarty dla wielu gatunków i różnych autorów, zarówno dla „orłów”, jak „komarów Parnasu”², choć wypełniały go głównie (jak zawsze w teatrze bywa) płody minorum gentium.

Podstawowa trudność w ich określeniu wiąże się z wieloważnością i wieloznacznością terminu „sztuka popularna”, zatem także „popularny repertuar”. To obszar rozległy, pootwierany na wszystkie strony, pełen płynnych przejść, objętny na wszelkie definicje, których jest zresztą wiele. Scala utwory rozrywkowe, użyteczne, okolicznościowe, doraźne komentarze do różnych aktualności, teksty należące do gatunków spoza klasycystycznego kanonu; jest zdeterminowany przez szeroki akt komunikacyjny, obejmujący zarówno elity, jak pospólstwo; cechuje go standaryzacja tematów i form, a potoczne przekonanie głosi, że nie posiada walorów artystycznych (co nie zawsze okazuje się prawdą). Właśnie taki dramat i teatr zafundowali nam oświeceni. Jego popularny charakter podkreślają kłopoty należących tu sztuk, gdy przekraczają one granice swego czasu.

Na dobrą sprawę w żadnej z kolejnych epok nie obroniono tego repertuaru. Wiek XIX szybko o nim zapomniał, choć już nasi romantycy z właściwą sobie bezwzględnością unicestwili go w komplecie poza jedną sztuką – *Krakowiakami i góralami* Wojciecha Bogusławskiego. W dwudziestoleciu międzywojennym

¹ W. Heisenberg, *Ponad granicami*, przekł. K. Wolicki, wstęp A. K. Wróblewski, Warszawa 1979, s. 113.

² *Przeciw dramie mieszczańskiej (II) o rozprawie Misteleta*, „Journal Litteraire de Varsovie”, [w:] *Teatr Narodowy (1765–1794)*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 184.

tylko okazjonalnie pojawiał się na scenie, PRL nim manipulowała, a obecnie go zdewaluowano jako pozbawiony wartości. W cyklu wykładów *Teatr publiczny 1765–2015. Przedstawienia. Oświecenie*, połączonych z próbą rewaloryzacji niektórych tekstów, Piotr Morawski stwierdził, że był to słaby, prowincjonalny repertuar, zbiór teatralnych ramot, które nie budzą zainteresowania twórców, dziś – to obraz kłęski. Udane skądinąd przedstawienie *Pijaków* Bohomolca w reżyserii Barbary Wysockiej (2009), które przywołał za Mateuszem Borowskim, ujawniło, że to dzieło naiwne, zbyt umoralniające, z punktu widzenia współczesnej praktyki teatralnej nie do przyjęcia bez drastycznych zabiegów reżyserskich.³ Ten dramat „nie rezonuje” – mówi Morawski, więc „nie sposób traktować go serio. Można co najwyżej dobudowywać mu metateatralne piętra”.⁴

Jeżeli uznajemy oświecenie za liminalną czasoprzestrzeń nowoczesności, zdaniem Morawskiego fundacyjne dla nas „pole ustanowień”, choć jednocześnie projekt wciąż niedokończony, to właśnie wtedy zaczęto traktować przedstawienie jako nośny środek komunikacji, rozbudzający emocje, kształtujący opinie, umożliwiający skłonienie/zmuszenie odbiorcy do uczestnictwa w zaplanowanym z góry procesie dostosowania się do nowych warunków. To właśnie wtedy ważne stały się nie tyle artefakty, ile aktywne doświadczenia publiczności, pozwalające na przyjęcie spektakli – pozytywne lub negatywne. To właśnie wtedy poprzez szeroki adres odbiorczy stworzono u nas podwaliny pod tzw. „folk culture człowieka nowoczesnego”.⁵ To właśnie wtedy jedyne polskie wielkie miasto zaczęło dyktować nowy styl życia, w którym dramat i teatr jako instytucje edukacji i rozrywki zostały zakotwiczone w potocznej świadomości zbiorowej, z systemem (początkowo tylko kanonicznych) gatunków jako podstawą całości. To właśnie wtedy obok pojedynczego spektaklu zaczęła się liczyć znamienna dla sceny seria jego powtórzeń oraz nie tyle akt tworzenia, ile produkcji, realizowany przez nową rolę dostawcy repertuaru. Dostawcą mógł stać się uznany autor (jak np. Franciszek Zabłocki czy Jan Baudouin), dzięki czemu jego utwory mogły sobie utorować drogę do tradycyjnej kultury literackiej ludzi wykształconych. To właśnie wtedy teatr zaczął się odwoływać do spontanicznej i bezpośredniej formy rozumienia znamiennej dla nieuczonej widowni, do nierefleksyjnego wymiaru poznania, które może pozostać niewerbalne, do potocznego doświadczenia związanego z życiem codziennym, ujętym w obrazach i sytuacjach dramatycznych. Takie doświadczenie stanowiło istotny kontekst ówczesnych widowisk. Tym ważniejszy, że wtedy (jak pisze Małgorzata Sugiera) teatr był jedynym „szeroko dostępnym medium życia społecznego”.⁶ Wielki cykl druków dramatycznych Piotra Dufoura

³ M. Borowski, *Dramat XVIII i XIX wieku a performatywne modele zaangażowania*, [w:] *Polska dramatyczna. Dramat i dramatyżacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, Kraków 2014, s. 22–26.

⁴ P. Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 73.

⁵ J. Burski, B. Martela, *Obrona kultury popularnej, Berman na Times Square*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 416.

⁶ M. Sugiera, *U źródeł autorytetu dramatu*, [w:] *Polska dramatyczna...*, op. cit., s. 75.

Teatr polski (1784–1785) odsyła wprawdzie do odbioru czytelniczego, ale na plan pierwszy wysuwa w tytule teatr, niejako zawieszając dramat pomiędzy literaturą (drukiem) a sceną, dwoma mediami i dwiema kulturami – widowiskową i czytelniczą. W każdej epoce przecież „bezpośredni kontekst praktyk teatralnych i kulturowych decyduje o sposobie użycia tekstu, narzucając mu określoną sprawczość i determinując jego sposób oddziaływania na odbiorców” – pisze Mateusz Borowski.⁷ Dlatego też, przywołując rozważania Williama B. Worthena, Borowski uznaje ówczesne teksty nie za artefakty, lecz nośniki znaczeń, dla których forma dramatyczna nie oznacza wyłącznie dzieła literackiego, lecz „dostarcza instrumentu materialnego dla przedstawienia”, zatem dla spotkania aktora z publicznością.⁸ Przeciwno takiemu statusowi dramatu działała klasycystyczna poetyka, jednoznacznie go literaryzująca. Jego otwarcie na różne ujęcia i interpretacje stanowiło wobec niej swoistą kontrę teatru. Ale uznać też trzeba, że innoepokowy sceniczny „sprawdzian” wartości (każdego) dramatu może balansować na krawędzi, która dla teatru często swobodnie poczynającego sobie z historią, wcale nie musi okazać się pułapką.

W taki ahistoryczny sposób postąpili oświeceni z kanonicznym autorem odrodzenia, którego „przymierzyli” do teatru ich czasów. Filip Nereusz Golański pisze w swej poetyce, że „Kochanowskiego z inszych miar nader szacowna poezja nie znajduje szacunku dla *Odprawy posłów greckich*” i wyjaśnia, że „sam Kochanowski przyznaje się do niedoskonałości swego dramatu, że je bardziej na naleganie Zamoyskiego, aniżeli z własnej ochoty pisał”.⁹ Jeszcze gorzej potraktował dawnego mistrza Franciszek Ksawery Dmochowski stwierdzając, że jego tragedia

niewielką ma sławę.

Same w niej są rozmowy, nie masz zawikłania

Rzeczy, nie masz trudności, nie masz rozwiązania.

Tym się tylko robota od winy odjęła,

Że się zacny mąż przyznał do słabości dzieła.¹⁰

Po latach taką samą miarą scenicznych wykonań mierzono oświeceniowe sztuki. I nie okazała się ona dla nich korzystna. Morawski uznaje repertuar oświeceniowy za „niski, prowincjonalny, słaby”.¹¹ Jest bowiem oczywiste, że lokalny i momentalny teatr może wykorzystać specyficzne cechy epoki, lecz mówi o niej z perspektywy innego czasu. Specyfika oświecenia nie jest jednak czynnikiem obojętnym. Scena narodowa powstawała przecież od zera, nie miała ani aktorów, ani dramaturgów, ani publiczności. Była oryginalnym „przeszczepem” francu-

⁷ M. Borowski, op. cit., s. 45.

⁸ W. B. Worthen, *Dramat między literaturą a przedstawieniem*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013, s. 134, 145.

⁹ F. N. Golański, *O wymowie i poezji* (1786), [w:] *Teatr Narodowy*, op. cit., s. 247.

¹⁰ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza* (1788), [w:] *Teatr Narodowy*, op. cit., s. 271.

¹¹ P. Morawski, op. cit., s. 88.

skim, który został wypróbowany w Danii (1722) i opisany przez Eliasa Schlegla w 1747. Przy tym nie sposób zbudować dla tworzonoego wówczas dramatu opozycji typu sztuka narodowa / sztuka obca, bowiem – w przeciwieństwie do scenicznego zawsze oryginalnego wykonania – w literackiej formie nie wchodziła wtedy w grę kwestia oryginalności. Wszak jej programową nieobecność powszechnie uznawano za pozytywny czynnik wartościujący. Nie tłumaczyć – zaleca Czartoryski, ale przejętą plantę i intrygę wyprowadzać „przez osoby zachowujące krajowe obyczaje”.¹² „Tłumaczenie dobrego dzieła przynosi więcej honoru niżeli lada jaki utwór własnego pióra” – pisał „Journal Litteraire de Varsovie”.¹³ Zgodnie z tym przekonaniem w Bohomolcowym *Autorze komedii* Fanfaroński oświadcza: „Ja bym lepiej życzył waszmość panu tłumaczyć francuskie. Większy byś waszmość pan sobie honor uczynił.” Publicum warszawskie wyżej stawiało grację francuską niż „niezabawną polszczyznę” (*Kawa* A. K. Czartoryskiego, 1779) i nie chcieli czekać dojścia naszych sztuk do doskonałości, wszak „do tej pomału i pracowicie przychodzić trzeba” – pisał Krasicki w „Monitorze”.¹⁴ A realistyczna ocena sytuacji kazała mu umieścić w swej komedii takie zdanie widza: „Kasza nie komedia, mości panie! Nasz język się do tego nie nadaje.” (*Krosienka*, 1779).

Nasza osiemnastowieczna scena nie ma jednak dostatecznej dokumentacji, co sprawia, że wygląd i przebieg spektaklu można ogarnąć jedynie hipotezą. W rękę mamy natomiast przede wszystkim dramaty oraz teksty teoretyczne popularyzujące klasycystyczną poetykę. Teatr powstawał wtedy w rezultacie znamiennej dla epoki optymistycznej ufności w niepowstrzymany postęp, w szybki tryumf oświeceniowego rozumu, pozwalający na „uczłowieczenie świata [...] poprzez jego racjonalizację, czyli poprzez ujęcie jego różnorodności w przejrzystą jedność form”.¹⁵ Ta wyrozumowana jedność wymagała sukcesywnego, cierpliwego przekształcania świata, choć oświeceni nie dysponowali ani czasem koniecznym dla tego procesu, ani cierpliwością. Rok 1764 to „moment rozpoczęcia jednego z najmocniejszych przyspieszeń w dziejach kultury polskiej” – zauważa Marcin Cieński.¹⁶ Problem w tym, że udział klasycystycznej poetyki w ówczesnym przyspieszeniu nie wydaje mi się tak dominujący, jak przed laty.

Rzecz jasna, była ważna ze względu na funkcje teatru i reguły pisania dramatów, ze względu na moralizatorstwo tekstów, zbieżne z przyjęciem literackiego systemu edukacji.¹⁷ Najważniejsze jednak wydaje się coś innego – zamknięcie przez nią całego obszaru twórczego. Przywołam znów Heisenberga:

¹² A. K. Czartoryski, *Przedmowa*, [w:] *Panna na wydaniu. Komedja we dwóch aktach*, Warszawa 1771; cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 143.

¹³ *Przeciw dramie mieszczańskiej*, [w:] *Teatr Narodowy*, op. cit., s. 180.

¹⁴ I. Krasicki, *Definicja widowisk i ich historia*, „Monitor” 1765 nr 50; cyt. za *Teatr narodowy 1765–1794*, op. cit., s. 100.

¹⁵ E. Udalska, *Niemcy*, [w:] *O dramacie*, t. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty*. *Kometarże*, red. E. Udalska, Warszawa 1989, s. 570.

¹⁶ M. Cieński, *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, Wrocław 1992, s. 23.

¹⁷ *Ibidem*, s. 76.

Najważniejszą cechą wyróżniającą zamknięty obszar jest chyba istnienie precyzyjnie sformułowanej, wewnętrznie niesprzecznej aksjomatyki ustanawiającej wraz z pojęciami prawidłowe powiązania wewnątrz układu.

Taka teoria opisuje duże obszary doświadczenia, a twierdzenia oparte o układ pojęć i aksjomatów będą ściśle spełnione „o ile tylko pozostajemy w zakresach doświadczeń dających się opisywać tymi pojęciami”.¹⁸ Dramat był tu jednym z zasadniczych elementów klasycystycznego układu, szczególnie w skrajnej wersji Destouchesa, który dostarczył naszym autorom wzoru dla tzw. wysokiej komedii. Ale przecież nie był to wówczas wzór jedyny. Spójrzmy chociażby na *Arlekinę Mahometa* Zabłockiego. Co bowiem nastąpi, jeśli na ściśle zaprojektowany i dobrze funkcjonujący układ nałoży się inny, temu pierwszemu przeciwstawny, generalnie otwarty, o pojęciach jeszcze niejasnych, pozostający in statu nascendi, bliższy scenie niż literaturze, a w miarę upływu lat coraz bardziej lokujący się po stronie repertuaru? Wprawdzie w różnych zakresach wykorzystuje on poetykę, zwłaszcza gdy podąża ścieżką moralizatorstwa, tym samym jednak powoduje zamieszanie, widoczne doskonale w chaosie gatunkowym lat dziewięćdziesiątych. Jeżeli jeszcze w latach siedemdziesiątych zbiorów należących do poetyki wzorów klasycznych mógł działać niczym zbroja¹⁹, z czasem ta zbroja coraz bardziej rdzewiała. Rdzę zawdzięczał klasycyzm zarówno powszechnym mechanizmom rozwoju teatru, które coraz wyraźniej preferowały repertuar kosztem literatury i sytuowały tekst ukształtowany jako dramat w polu komunikacyjnego wydarzenia teatralnego, wykorzystującego formy performatywne.²⁰ Takie traktowanie dramatu wymijało dotychczasowe reguły, wykraczając poza projektowane przez poetykę granice świata przedstawionego w wariacie realistycznym. W polskiej dramaturgii o zmianach decydowały dwa zasadnicze czynniki: presja dydaktycznej aktualności tematu oraz stopniowe rozszerzanie się publiczności i jej szybka autonomizacja. Oba zdecydowanie kierowały repertuar w stronę popularną, tym bardziej że pojawiające się nowe pióra niekoniecznie potrafiły i chciały wykorzystywać wskazania poetyki.

Aktualny temat wysuwał się tu na miejsce pierwsze, spychając na dalszy plan kwestię reguł. Wprawdzie w teoretycznych „przewodnikach” po poetyce – Krasińskiego i Czartoryskiego reguły były istotne i to one miały zapewnić naszym dramatom wysoki poziom artystyczny, ale wielu autorów „godziło” je z nieklasycznymi elementami swych dzieł. Zwłaszcza że to one mogły interesować, bawić i cieszyć widownię. Myślę, że repertuar naszego oświeconego teatru (i to chyba generalna zasada) zawdzięczał swój popularny charakter przede wszystkim zewnętrznym

¹⁸ W. Heisenberg, *Część i całość*, przekł. K. Napiórkowski, wstęp C. F. von Weizsacker, Warszawa 1987, s. 130–131.

¹⁹ M. Cieński, op.cit., s. 134.

²⁰ W. B. Worthen, *Dramat między literaturą a przedstawieniem*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013, s. 151.

naciskom i wpływowi. Mogła to być zarówno presja sytuacji, właściciela teatru (zatem początkowo króla i grona reformatorów), presja prądu (niekoniecznie klasycystycznego), tendencji, frakcji politycznej (jak w przypadku starcia miejskiego wodewilu z wiejską śpiewogrą), ale także producenta, publiczności, modnego gatunku, obcego dzieła, które można łatwo dostosować do naszej sytuacji, samej poetyki czy lokalizacji instytucji teatru – możliwości jest wiele i zmieniają się one oraz zwiększają z upływem czasu. To z zewnątrz płynie do utworów (za pośrednictwem tematu lub bohatera) swoisty ładunek energii. Jeśli ten potencjał zostanie w dziele nie tylko zinterioryzowany, ale też odpowiednio przetworzony i zyska zarówno artystyczny wymiar, jak aplauz publiczności, ma ono szansę przetrwać, choćby przez czas pewien, jako dramat lub jako pamięć o spektaklu, ale musi zachować walor oddziaływania na doświadczenie odbiorców. Jeśli nie – ginie wraz z zanikiem zewnętrznego bodźca, który je zrodził.

Myślę, że szlachecka widownia od początku nie lubiła nadmiernych pouczeń i chętniej widziała w tej roli swych partnerów i sąsiadów. Świadectwem tu pozostaje *Autor komedii*, gdy żadna z osób odwiedzających pisarza i przynoszących mu materię komediową nie widzi siebie w roli przedmiotu dla komedii, w dodatku ich wiedza o zasadach tworzenia jest żadna, a cel teatru – głównie rozrywkowy i przyjemnościowy. Klasyczne komedie Bohomolca już jej nie bawią, są parafiańskie. „Nazbyt wiele jest w nich morałów, które okrutnie nudzą”. Znać, że autonomizacja widowni musiała nastąpić bardzo szybko, niemal od początku otwarcia polskiego teatru. Świadczy o tym zarówno łaskawe przyjęcie nieklasycznych przecież, intermedialnych *Natretów*, jak krytyka publicystycznej agitki, jaką było *Małżeństwo z kalendarza*. Inwencja widowni, którą zaprezentował Bohomolec w *Autorze komedii*, idzie poza granice klasycyzmu. I jest zbieżna z tendencjami rozwojowymi ówczesnego teatru europejskiego, który w samej Francji otwierał się na gatunki spoza poetyki, prezentowane zresztą Warszawie przez trupy obce. Znamienne, że Mieczysław Klimowicz nowatorami nazywa autorów komedii dydaktyczno-moralizującej.²¹ Istotnie, byli nowatorami, choć niezbyt długo, reprezentowali przecież oficjalny świat reguł, wśród których jedną z najważniejszych „ta jest, żeby cnota swoją odbierała nadgodę albo przynajmniej pochwałę i wartość pokazała się, żeby jej się trzymać, choć szczęście jej nie sprzyja, niecnota zaś ukarana została lub obrzydliwą nosiła na sobie postać, choć złączona z pomyślnościami”.²² Ta zasada otwierała szybką ścieżkę dla sentymentalnych komedii, czułych i płaczkliwych, a w dalszej kolejności – dla dramy mieszczańskiej i melodramatu.

Rewolucyjna idea uruchomienia teatru „w zacofanym i archaicznym społeczeństwie szlacheckim”²³ owocowała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zwyczajem chodzenia na spektakle, choć nie była to tania impreza i komedie

²¹ M. Klimowicz, *Początki teatru Stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965, s. 90.

²² A. K. Czartoryski, *Przedmowa do „Panny na wydaniu” (1771)*, [w:] *Teatr Narodowy*, op. cit., s. 130.

²³ M. Klimowicz, op. cit., s. 147.

odnotowują narzekania szlachty na teatralną drożyznę. Teatr przy tym, po początkowym okresie rządów króla, kiedy to był instytucją państwową, przez władzę wspieraną i utrzymywaną, wymknął się spod tej opieki na szereg lat. Jednocześnie jednak zachował program królewski, scenicznej szkoły świata, która „zamierza zdalniejszymi nas czynić do towarzystwa ludzkiego, poprawując nas w wyśmianych przywarach”.²⁴ Oskarżano ją, że krytyką „nie tyle poprawia, co osławia” (jak notuje Stanisława Mycielskiego *Balamut modny*, 1779), że stanowi „szkołę namiętności szkodliwych młodzieży i bufonerii bez smaku” (Bogusławskiego *Człowiek jakich mało na świecie*, 1784). Ale widownia natychmiast złączyła teatr z przyjemnością. Płynęła ona z samego bywania w teatrze („Jakie te godziny między obiadem i komedią są nudne, nie wiedzieć co robić” – Stanisława Oraczewskiego *Zabawy czyli życie bez celu*, 1779); przyjemnością stawały się także teatralne spotkania towarzyskie („latać od łoża do łoża, bo to teraz taki zwyczaj” – Czartoryskiego *Kawa*, 1779); wytwarzał ją płynący ze sceny duch zabawy – wszak „Wszystko albowiem, co się zowie opera nie może być, jak piękne, miłe, śliczne, a to z przyczyny, że w niej można mieć i wiersze, i muzykę, i rozmowy, i symfonię, a to kontentuje każdego” (anonimowa *Kawa*, 1778).

Pisarstwo naszych autorów zgrane było z tendencją rozwojową scen (głównie) francuskich – ale przerabiane sztuki pochodziły zarówno z oficjalnej Komedii Francuskiej, jak teatru włoskiego, a z czasem nawet ze scen jarmarcznych. Dlatego nie dziwi mix dell’arte z komedią płacziwą (Tadeusza Lipskiego *Żona poczciwa*), czy „pierwsza polska komedia obyczajowa z pewną domieszką [...] elementów comédie larmoyante” (Lipskiego *Mąż poczciwy*).²⁵ Wprawdzie wzorcowa dla oficjalnego nurtu naszej komedii moralistyczno-dydaktyczna komedia Destouchesa z jej jednotonowymi, kontrastowanymi ze sobą bohaterami rygorystycznie odżegnywała się od płochy rozrywki, ale nawet jego modelowa dla nas komedia, *La Fausse Agnès*, pod piórem Bielawskiego uległa tradycji intermedialnej, zmierzając „w kierunku stworzenia polskiego teatru narodowego w oparciu o rodzime tradycje”.²⁶

Scena warszawska od początku nie była monolitem, pisze Klimowicz²⁷, gościła też łatwe sztuki farsowe i sentymentalne, a z biegiem lat jej oferta stanie się jeszcze bogatsza – pojawi się drama mieszczańska, balet, opera, opera komiczna, śpiewogra, wreszcie melodramat. Użyteczność teatru doprawionego „przyzwoitą” rozrywką wystawiały na próbę niskokomiczne „bylejakie sztuczdyła” i arlekinady, które widownia oglądała w produkcjach zespołów obcych, a potem własnych. Walka Mitzlera przeciwko „sowizdrzałom” w sumie okazała się przegrana, wyjaśnienia Czartoryskiego różnicy między nieprzyzwoitą a przyzwoitą komiką nie na wiele

²⁴ *Przedmowa do „Panny na wydaniu”*, cyt. za: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, Lwów 1925, s. 25–26.

²⁵ M. Klimowicz, op. cit., s. 238.

²⁶ Ibidem, s. 266.

²⁷ Ibidem, s. 283.

się zdały. „Plugastwa” i „niedorzeczności” znajdowały wdzięczną widownię, akceptującą głównie sztuki „do śmiechu”. Na fali rozluźnienia klasycznego gorsetu w latach osiemdziesiątych pojawiła się trzypiętrowa parafraza starofrancuskiej farsy *Mistrz Pathelin, Sądy u wójta* – polska adaptacja niemieckiej przeróbki komedii de Bruyesa, także będącej parafrazą; sztuka bez reguł, nieprzystojna, jarmarczna, złośliwa. Żywioł widowiskowy zagościł w operze fantastycznej lub czarnoksięskiej (*Wiedma/Wieszczka Urzella* Jana Baudouina, 1783; *Diabla wrzawa* Gaetana, 1787; w balecie (Daniela Kurza *Kora i Alonzo*, 1787), ale i w tragedii z rewolucji amerykańskiej (*Lanassa*, 1790), w dramie (*Księżę de Montmouth*, 1792). Natomiast żywioł arlekińsko-farsowy dał o sobie znać w *Doktorze lubelskim* Zabłockiego („zawsze jednakże sprawia ukontentowanie” – odnotowały „Annonces et Avis Divers” w 1781)²⁸, w *Kuligu* Wybickiego (1783), w paradzie *Kasander mechanik* (1783), „bagateli” pełnej komizmu i wesołości, choć „na bardzo cienkim wspartej fundamencie” („Annonces”)²⁹, w *Arlekinie rodzącym się z jajka*, prezentowanym przez kompanię włoską w 1784 i kilku innych arlekinadach, w *Arlekinie Mahomecie* Zabłockiego (1787), spektaklu z machinami, muzyką i śpiewem, tańcami, marszami wojennymi, bitwą. Miał prawo narzekać Wojciech Turski, tłumacz *Fedry* Racine’a (1787) na „tamowanie dobrego gustu”, które jest winą autorów i widzów. Ci ostatni bowiem „zbyt łaskawie cierpią sztuki godne jarmarkowej sceny”.³⁰

Reguły klasyczne, od początku potraktowane przez autorów pragmatycznie („dobra komedia jest w Polsce najpotrzebniejsza”, twierdził „Journal Litteraire de Varsovie” w 1777)³¹, dawały się użyć nie tylko w komediach. Zasada prawdopodobieństwa służyła jako droga dla realistycznego obrazu scenicznego, znamiennego tak dla dzieł popularnych, jak artystycznych, pośredniczącego między odbiorcą a rzeczywistością. Ona to dzięki temu obrazowi, opartemu na aktorze w kostiumie narodowym, wpisanym w organizację całego utworu, przemawiała do niego i oferowała przyjemność oglądania. To realistycznie traktowany obraz umożliwił twierdzenie, że „sztuka teatru to jest natura sprowadzona do reguł”, a „najwyższa sztuka staje się naturą”.³² „Ta właśnie realistyczna kultura wysoka powinna być z wielu przyczyn postrzegana jako popularna kultura pokolenia, które umiało czytać i pisać”³³ – stwierdzają badacze kultury popularnej. Tyle, że tego typu zdania zwykle dotyczą wieku XIX, a przecież proces kształtowania form kultury popularnej zna już średniowiecze, kiedy to „nie ma innej kultury, jak tyl-

²⁸ O scenie polskiej, „Annonces et Avis Divers 1781”; cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1767*, op. cit., s. 215.

²⁹ Ibidem, s. 237.

³⁰ W. Turski, *Przedmowa do „Fedry”* [w:] *Teatr Narodowy 1765–1767*, op. cit., s. 266.

³¹ *Przeciw dramie mieszczańskiej (I): Z okoliczności wystawienia dramy „Zbieg z miłości ku rodzicom”*, cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1767*, op. cit., s. 179.

³² Objaśniacz świec (może A. K. Czartoryski) do Ibrahima z Arabii (1777–1778), [w:] *Teatr Narodowy*, op. cit., s. 198.

³³ N. Abercrombie, S. Lash i B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. i wstęp. R. Nycz, Kraków 1998, s. 406.

ko popularna”.³⁴ W teatrze przynajmniej wiek wcześniej formy popularne miały już swe nieoficjalne lub pół-oficjalne miejsce w systemie. Realizm (co prawda ograniczony) występował tu w roli swoistego przewodnika po strukturze nowego świata, stanowić mógł także kompensację dla braku jego zrozumienia lub zakłopotania jego kształtem i charakterem, jego sposobem obrazowego uporządkowania. Łączył też tak odmienne dzieła, jak *Fircyka w zalotach* Zabłockiego i *Powrót posła* Niemcewicza, zatem skomplikowaną psychologicznie wysoką komedię uznawaną za arcydzieło z aktualną (i popularną, choć wciąż kanoniczną) komedią polityczną, która odniosła sukces artystyczny i komercyjny, z uproszczonymi postaciami stanowiącymi tylko znaki politycznych wyborów i umiejscowionymi w politycznym dyskursie. Ten ograniczony realizm umożliwiał widowni akceptację w *Fircyku* europejskiego, kosmopolitycznego stylu życia na wsi, niedaleko Warszawy, w już przekształconym świecie szlacheckim, „odstającym od rodzimej tradycji obyczajowej, mentalnej, światopoglądowej, dystansujący się od „starożytnych” wzorów „sarmackich”.³⁵ Zarazem jednak usprawiedliwiał dociekania ówczesnych, kogo sportretował Niemcewicz jako starostę Gadulskiego.³⁶

Doktryna klasycystyczna bardziej była sformułowaniem idealnego programu poetyckiego niż przeznaczonym do realizacji modelem poetyki – pisze Sławomir Świontek, co – dodajmy – ułatwiało jej pragmatyzację. Dwa aksjomaty wyjściowe – przyjęcie istnienia rozumu uniwersalnego i obiektywnych zasad moralnych – umożliwiały wprowadzenie mimesis i prawdopodobieństwa, które warunkowały wiarygodność realistycznego świata przedstawionego.³⁷ Z realistycznej, racjonalizowanej formy wyłamywały się farsy i arlekinady, nawet lekkie komedie sytuacyjne lub intrygowe, odchodzące od prawdopodobieństwa i bienséance, żyjące przede wszystkim w spektaklu. Jakże znamienne pozostaje pytanie Diderota:

Ale gdzie jest ów kres, gdzie kończy się niedorzeczność zjawisk, a zaczyna prawdopodobieństwo? W jaki sposób poeta odczuje, na co mu się wolno odważyć?³⁸

Z drugiej strony dramy i komedie płacziwe za sprawą emocjonalnego realizmu utwierdzały swą wiarygodność „prawdziwego” obrazu rzeczywistości. W nich bowiem zasada prawdopodobieństwa została zastąpiona zasadą prawdziwości, działającą performatywnie w spektaklu przez emocjonalizm bohaterów i widzów. Wszak w spektaklach opartych na tekstach spoza literackiego kanonu gatunków pierwszorzędny stawał się właśnie akt wykonania, decydujący o ich organizacji. Emocjonalizm i łyż, a więc (jak mówi Umberto Eco) „skomercjalizowane

³⁴ P. Morawski, *Średniowiecze: Re-wizje. Teatr misteryjny w zwierciadle kultury popularnej*, [w:] *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga i P. Morawski, Warszawa 2010, s. 38.

³⁵ T. Kostkiewiczowa, *Franciszek Zabłocki, „Fircyk w zalotach”*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część I: od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 95.

³⁶ K. Kurek, *Julian Ursyn Niemcewicz, Powrót posła*, [w:] *Dramat polski*, op. cit., s. 102.

³⁷ S. Świontek, *Francja. Wstęp*, [w:] *O dramacie*, op. cit., s. 295.

³⁸ D. Diderot, *O poezji dramatycznej* (1789), przekł. E. Rządowska, [w:] *O dramacie*, op. cit., s. 372.

oczyszczenie”³⁹ pozwalały uznać za naturalne początkowo budzące protesty postaci mieszczan i chłopów jako „nie mające odpowiednika w naturze” właśnie ze względu na obcy im w życiu styl bycia i obce (?) sentymety („Journal Litteraire de Varsovie”).⁴⁰ W analogicznym duchu proponował Golański podział komedii, dla „oświeconych i mających gust dobry” oraz dla pospółstwa.⁴¹ Problem w tym, że taka propozycja powracała do zanikającej wtedy znamiennej dla minionego czasu wyrazistej izolacji dwu repertuarów i dwu kultur. Teraz teatr, a zwłaszcza jego parter miał łączyć stany.

W XVIII wieku reguły jeszcze zapewniały zwycięstwo pozytywnego bohatera, choć ceną była tu intryga, która przywłaszczała sobie rolę losu. Takie działanie wykrętnego ducha siły wyższej, zwykle Erosa – najczęściej łączącego konieczność z prawdopodobieństwem – to wielki temat literatury, np. w *Fircyku* Zabłockiego los działa według zasad karcianego hazardu. Magia masek, przebrań, gry ról nadawała komediowym intrygom piętno koniecznego i praktycznego kłamstwa, by niemożliwe uczynić możliwe, a intrygantów otaczała atrakcyjnym i „wabiącym blaskiem” „fantastycznej wolności”.⁴² Podstęp przy tym nie osłabiał moralnego tonu dzieła; tym bardziej, jeśli wyposażono je w dwie intrygi – białą intrygę ocalenia i czarną zniszczenia. „Para przeciwieństw: uczciwa przemoc kontra fałszywy podstęp, bądź brutalna przemoc kontra godny człowieka podstęp stanowią stały element zarówno dramaturgii intrygi, jak i w jej ocenie moralnej”.⁴³ Golański wyróżnia kilka odmian intrygi: jedna cechowała komedię „wystawującą ludzi jak igrzysko trafunków”, druga ujmowała charaktery w różnych okolicznościach, trzecia stosowała ją w celu ich obnażenia.⁴⁴ W sumie intryga niczym „wierny pies” popularnego dramatu stała się jednym z jego wyznaczników, zresztą tak czy inaczej determinowała jedną z odmian gatunku, tzw komedię intrygową, niżej cenioną od najwyższej komedii charakteru. Z kolei Diderot polecał dla dram „intrygę prostą, domową, bliską powszedniemu życiu”.⁴⁵ Z czasem intryga się zbanalizowała, a profil jej sprawcy uległ dezintegracji. Niemniej właśnie ona utrzymała się długo w popularnym repertuarze, niekiedy przybierając formy pozostające poza wiarygodnością.

U nas jeszcze w stuleciu oświeconych nie oddzielano (jak to się działo w Paryżu) popularnego repertuaru od dzieł wysokich, oba sąsiadowały ze sobą na jednej scenie. Popularne utwory mogły odwoływać się do tej samej klasycystycznej

³⁹ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przekł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 20.

⁴⁰ *Przeciw dramie mieszczańskiej (II)*, op. cit., s. 185.

⁴¹ N. F. Golański, op. cit., s. 256.

⁴² P. von Matt, *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*, przekł. I. Sellmer, A. Żychliński, Warszawa 2009, s. 281.

⁴³ *Ibidem*, s. 73.

⁴⁴ N. F. Golański, op. cit., s. 256.

⁴⁵ D. Diderot, *Rozmowy z Dorvałem o „Synu naturalnym” (1757)*, przekł. E. Kolańska, [w:] *O dramacie*, op. cit., s. 368.

poetyki, zapożyczając stąd formy, rozwiązania, chwyt. Mimo to ranga i pozycja arcydzieła należała wyłącznie do wysokiego dramatu. Znamienne, że po reprezentacji *Bewerleja* (1777), „Journal Litteraire de Varsovie” zaapelował do autorów, „którzy swoje wieczory poświęcają polskiemu teatrowi, aby wzbogacali sarmacką scenę nieprzeliczonymi arcydziełami komicznymi, pożyteczniejszymi i powabniejszymi od tych wszystkich dram, które przemijające jeno wrażenie wywołują”.⁴⁶ Rzecz jasna, prośba stanowiła jedynie chwyt, choć przecież w kolejnym tekście „Journal” wyraził „słuszne obawy o przyszłe losy teatru, w którym takie samo miejsce mają orły i komary Parnasu”.⁴⁷ Nie mogła tu w niczym pomóc poetyka klasycystyczna. Jej siłę niweczyło stare pytanie, tym razem zadane przez Beaumarchais:

W jakim rodzaju reguły stały się źródłem arcydzieł? A czyż rzecz nie ma się odwrotnie, czy to nie wielkie przykłady zawsze były u podstaw owych reguł [...]?⁴⁸

W każdym razie ani „rodzaj poważny”, ani „bylejaki” nie doczekały się arcydzieła w tym stuleciu. Czy jednak było to możliwe? Przecież w powszechnym przekonaniu stanowiąca o arcydzielności nieśmiertelność nie dotyczyła utworów spoza gatunkowego kanonu. Wszak te „śmiertelne”, umierające szybko teksty, przejmowały momentalną naturę teatru. Na dobrą sprawę znam jedno jedyne, uznawane (chyba) przez wszystkich farsowe arcydzieło – to nieśmiertelny *Mistrz Pathelin*.

⁴⁶ O reprezentacji „*Bewerleja*”, [w:] *Teatr Narodowy*, op. cit., s. 184.

⁴⁷ *Przeciw dramie mieszczańskiej (II)*, op. cit., s. 184.

⁴⁸ P. A. C. de Beaumarchais, *Esej o rodzaju dramatycznym poważnym. Wstęp do „Eugenie”* (1767), przekł. R. Kortas, [w:] *O dramacie*, op. cit., s. 377.