

Stulecie wielkich przemian

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

■ Wyobraźmy sobie wiek XIX bez Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida. Usuńmy ze sceny stulecia niewoli rekwizyty walki, bohaterów i męczenników, narodowe egzaltacje i żałoby. Wyciszmy syreni śpiew wielkiej poezji, wzywającej do czynu, zobaczmy, jak wyglądała szara codzienność po ostrygnięciu rewolucyjnej gorączki. Takim ćwiczeniem na wyobraźnię jest książka Ewy Partygi *Wiek XIX. Przedstawienia*. Autorka zagląda za fasadę burzliwego stulecia, by pokazać jego „cywilne” zaplecze w scenerii zwyczajnego życia. Z duchowego matecznika Polaków, jakim był wiek powstańczych traum i kompensacyjnych arcydzieł, usuwa serce romantycznego mitu.

Lustrem historii jest dla badaczki teatr. Partyga demonstruje, w jaki sposób scena odzwierciedla codzienne życie pod zaborami. Oczywiście, jest to obraz selektywny. Teatr zniewolonego narodu nie mógł stać się trybuną jego wolnościowych aspiracji. Jednak to właśnie usunięcie z pola widzenia wielkiej polityki uwypuszcza dokonujące się w tle niepodległościowych marzeń wielkie procesy cywilizacyjne, przemiany obyczajowe, rozmaite aspekty przebudowy przestarzałych struktur społeczeństwa stanowego. Autorka ustanowiła punkty obserwacyjne w miejscach nieoczywistych. Jej polem badawczym nie jest wielki repertuar, ani nawet najgłośniejsze przedstawienia epoki, lecz – najczęściej – teatralna konfekcja, dobrze skrojona, zaspokajająca masowe gusta. O większości omawianych w książce sztuk czytelnik mógł nawet nie słyszeć. Mimo to nie jest to lektura dla wąskiego grona specjalistów. Wręcz przeciwnie – pracę Ewy Partygi należałoby polecać wszystkim ciekawym historii.

Wiek XIX. Przedstawienia jest częścią kilkutomowego wydawnictwa, którego zaczątkiem był cykl wykładów zorganizowanych przez Instytut Teatralny. W ramach projektu starano się przedstawić teatr jako szczególny rodzaj praktyki społeczno-kulturowej, w której znajdują odzwierciedlenie kluczowe problemy epoki. Uznanie przedstawienia teatralnego za źródło historyczne jest obciążone sporym ryzykiem, nie tylko z racji jego ulotności. Przedmiotem dociekań w perspektywie ustanowionej przez autorów cyklu nie jest bowiem wartość artystyczna dzieła, lecz te jego elementy, które odsyłają do rzeczywistości pozascenicznej. W praktyce oznacza to konieczność penetracji obszarów nieprzedstawionych, rozszyfrowywania komunikatów nieartykułowanych *expressis verbis*, choć dla ówczesnej publiczności doskonale czytelnych. Ich znaczenie zatarł czas, dlatego potrzeba jeszcze dodatkowego reflektora, który rozświetli ukryte konteksty świata przedstawionego na scenie. Partyga uruchamia nie jeden reflektor, ale całą

baterię świateł, wydobywających z mroku rozmaite plany opowieści, obrysowujących detale, odkrywających w zatrzymanych klatkach czasu nadspodziewaną głębię ostrości. Świetna technika pisarska pozwala autorce zorkiestrować różne głosy i ustawić plany narracyjne tak, by otwierały coraz to nowe przestrzenie powiązanych ze sobą dyskursów.

Bo też historia jawi się w książce jako wielopoziomowy dyskurs. Autorka zgodziłaby się pewnie z tezą Michela Foucaulta, że narracje o przeszłości „mówią” przede wszystkim językami władzy, toteż w swojej pracy tropi ślady ideologicznego retuszu, korygującego obraz rzeczywistości zgodnie z interesem dysponenta „opowieści”, którym, co ciekawe, nigdy nie są zaborcy, lecz elity narodu, stojące na straży „wspólnoty wyobrażonej” Polaków.

Partyga zagląda za fasadę burzliwego stulecia, by pokazać jego „cywilne” zaplecze w scenerii zwyczajnego życia. Z duchowego matecznika Polaków, jakim był wiek powstańczych traum i kompensacyjnych arcydzieł, usuwa serce romantycznego mitu.

Hayden White twierdził, że historycy zajmują się nie tyle przeszłością, niedostępną w bezpośrednim doświadczeniu, ile opowiadającymi o niej tekstami. Partyga przyjmuje podobną optykę: przeświecła strategię retoryczną, rekonstruuje modele światopoglądowe, interpretuje. Jej wehikułem narracyjnym są eseje – wielowarstwowe, erudycyjne, ilustrowane znakomitym zestawem zdjęć, co uplastycznia opowieść i wzmacnia w niej efekt „realności” właściwej albumom i fotoreportażom, z ich iluzją świata na wyciągnięcie ręki.

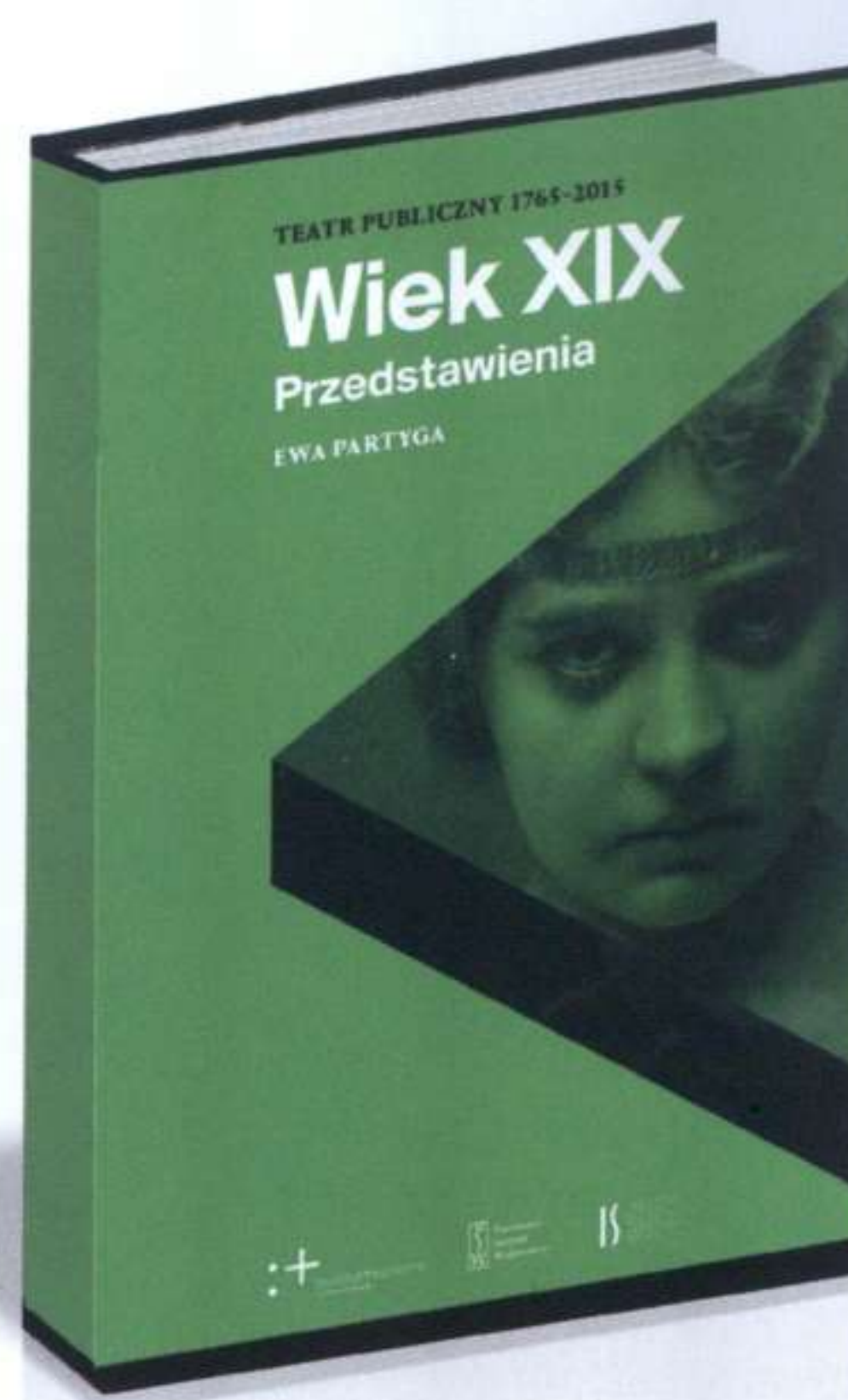
Punktem wyjścia do analizy jest zawsze utwór dramatyczny. Potem pole widzenia rozszerza się o kolejne kręgi: realizacji teatralnej tekstu, jego dziejów scenicznych, wariacji omawianego tematu w innych tekstach kultury, powiązanych z nim wydarzeń, zjawisk obyczajowych, procesów społecznych, wreszcie – przeglądających się w nim idei, tendencji, stereotypów. Ewę Partygę interesuje dynamika stulecia, które stało się sceną głębokich przeobrażeń społecznych, ekonomicznych

i kulturowych. Autorka próbuje uchwycić ich tętno w teatrze, opisując upodmiotowienie się nowych społecznych tożsamości oraz mechanizmy kulturowej presji, zmierzającej do zachowania społecznego *status quo*. Teatr, rozporządzający potężną siłą w mobilizowaniu zbiorowych emocji, był bowiem zarówno katalizatorem przemian, jak i wielkim hamulcowym.

Partyga rozpoczyna swoją opowieść o wieku XIX od opisu przeobrażeń statusu aktora, który z roli wyrzutka ze społeczeństwa stanowego awansuje do tworzącej się właśnie warstwy inteligencji. Autorka śledzi ten proces przede wszystkim w sferze kształtowania się postaw obywatelskich i rozmaitych działań na rzecz dobra wspólnego. Punktem wyjścia do refleksji na ten temat czyni badaczka komediooperę *Wezbranie Wisły* Ludwika Adama Dmuszewskiego, wystawioną w grudniu 1813 roku, w cztery miesiące po wielkiej powodzi, która spustoszyła warszawskie przedmieścia. Przedstawienie budowało wspólnotę wokół ofiar kataklizmu, budząc współczucie dla poszkodowanych, lecz jego autor nie poprzestał na szlachetnym przesłaniu. Znaczący był również fakt, że tekst wydany drukiem został zadedykowany Warszawskiemu Towarzystwu Dobroczynności, a dochód z jego sprzedaży przeznaczono na potrzeby powodzian. Artyści teatru potrafili wykorzystywać swoje medium do propagowania określonych wzorców zaangażowania społecznego. Komediooperę, których proste schematy fabularne łatwo dawało się dopełnić aktualnymi kupletami, żartami i aforyzmami, nadawały się do tej funkcji znakomicie. Te ulotne elementy, jak zauważa Partyga, z łatwością się usamodzielniały i żyły własnym życiem już na ulicy, tworząc pozaartystyczny kod porozumienia pomiędzy sceną i miastem. Tak wyglądał ówczesny Zeiththeater i jego strategia wpływu na opinię publiczną. Dariusz Kosiński dostrzegł w nim prototyp „szybkiego teatru miejskiego”, używanego jako narzędzie społecznej interwencji w wieku XXI. Partyga dokłada do tej formuły własną, nazywając go obywatelskim teatrem atrakcji, bo też społeczna dydaktyka tych widowisk wpisywała się harmonijnie w ówczesny model miejskiej rozrywki.

Władzę teatru nad zbiorową wyobraźnią umiejętnie wykorzystywano w procesie formowania się nowoczesnego narodu politycznego jako narzędzie integracji warstw społecznych, pozbawionych dotąd podmiotowości. Znakomitym przykładem takiej operacji jest opisana przez badaczkę zawrotna kariera sceniczna sztuki Władysława Ludwika Anczyca *Kościuszko pod Racławicami*. Popularny ten tekst, przypominający o udziale chłopów polskich w zwycięskiej bitwie, dokonywał symbolicznej inkorporacji włościan do narodowej wspólnoty, włączał ich reprezentanta Bartosza Głowackiego do panteonu bohaterów, czyniąc zarazem ów sojusz, wyciszający na czas wojennej potrzeby konflikty stanowe, częścią patriotycznego imaginarium. Głowacki w nagrodę za ofiarność otrzymywał klejnot szlachecki, na tym jednak wyczerpywały się profity za udział w insurekcji. W solidarystycznej wizji racławickiej wiktorii nie było miejsca choćby na obietnicę wyzwolenia chłopów z okowów pańszczyzny.

Pedagogika społeczna, wpisana w tekst Anczyca, miała charakter zachowawczy: przedstawiony w nim obraz włościan był produktem uspokajających stereotypów, wytworzonych w kręgach warstw oświeconych, które postrzegały chłopą jako dzikiego Innego, istotę naiwną, niedojrzałą, wymagającą opieki i moralnego nadzoru. Paternalistyczny stosunek do ludu nie kłócił się jednak w żaden sposób z jego ekonomiczną eksploatacją. Wręcz przeciwnie – sentymentalistyczny obraz wsi



AUTOR / EWA PARTYGA

TYTUŁ / WIEK XIX. PRZEDSTAWIENIA

WYDAWCY / PAŃSTWOWY INSTYTUT
WYDAWNICZY, INSTYTUT TEATRALNY
IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO,
INSTYTUT SZTUKI PAN

MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2016

polskiej, pielęgnowany w patriotycznej mitologii, pokazywał jej mieszkańców jako ludzi uległych, pozbawionych roszczeń, uznających nierówności społeczne za naturalny porządek rzeczy. Ewa Partyga znakomicie pokazuje te ambiwalencje. Dokonany przez autorkę przegląd sztuk, wprowadzanych na scenę niedługo po uwłaszczeniu wsi, daje pojęcie o skali niepokoju i podejrzliwości, z jaką traktowano chłopów. Z tekstów tych, opisujących pijaństwo, demoralizację i gnuśność, jakie rozpanoszyły się pod polską strzechą po wyzwoleniu, przebijała niewiara w to, że lud będzie umiał właściwie z tej wolności skorzystać. Toczono dysputy, czy i w jaki sposób teatr mógłby te ciemne instynkty wsi okiełznać. Dziś może zdumiewać skrajny sceptycyzm Marii Konopnickiej, powątpiewającej w skuteczność komunikowania się z włościanami za pomocą monologów, bo, jak stwierdzała pisarka: „Chłop nasz tylko po pijanemu sam ze sobą gada”. Dialog również wydawał się nieodpowiedni, „bowiem w dialogu jakaś prawda walczy przeciw drugiej prawdzie. Walka zaś taka, okazująca z konieczności połowiczność i niedoskonałość wszelkiej prawdy, rozstrajać musi prostego słuchacza [...]”.

Lud, który otrzymał własną reprezentację na scenie, nie zawsze się w niej rozpoznawał. Rozdźwięk pomiędzy „wspólnotą wyobrażoną” i realną był potężny. Zdarzało się, że inteligentów wzruszał obraz chłopskich wycieczek, przywożonych do teatru na *Kościuszkę pod Racławicami*, podczas gdy sami włościanie na swój wizerunek sceniczny reagowali bardzo źle. Wzorzec chłopą patriotę propagowany w sztuce Anczyca odniósł jednak sukces w teatrach wiejskich i popularnych plenerowych inscenizacjach bitwy. O tym, jaką moc formotwórczą

miewało doświadczenie teatralne, świadczy przytoczony przez badaczkę przykład działacza ludowego, Wojciecha Wiącka, posła do parlamentu wiedeńskiego, aktora amatora, wyspecjalizowanego w roli Kościuszki, który komponował swoją biografię polityczną właśnie wedle wzorców zaczerpniętych z patriotycznych widowisk.

Partyga demonstruje działanie mechanizmu konserwującego istniejące struktury społeczne także na przykładzie melodramatu. Punktem wyjścia do refleksji na ten temat jest w książce premiera *Halki*, w której badaczka odkrywa powielaną w rozmaitych wariantach scenariuszowych schizofreniczność figury heroiny jako namiętnej kochanki (i w konsekwencji kobiety upadłej) oraz przeanielonej męczennicy miłości, gotowej do najwyższych poświęceń, włącznie z ofiarą życia, w chwili gdy jej obecność stanie się obciążeniem dla ukochanego. Ten wizerunek kobiecości – idealizowanej i zarazem uległej, nawet w poniżeniu całkowicie lojalnej wobec męskiej władzy – pieczętował rolę płci żeńskiej w ideologicznym porządku epoki biedermeieru. Propozycja badaczki, by zastosować tę kategorię do opisu obyczajowości i kultury

i fabrykantów, przy równoczesnym uznaniu dla inżynierów i wynalazców, w których widziano twórców nowych idei, pracujących nie dla pomnażania bogactwa, lecz dla lepszego jutra ludzkości. Jak dowodzi Ewa Partyga, nawet w najbardziej postępowych środowiskach pieniądź postrzegany był jako zło, siła jałowa, nietwórcza, niezdolna służyć rozwojowi wspólnoty. Poglądy te nie sprzyjały umacnianiu prestiżu mieszczaństwa, dla którego, w przeciwieństwie do chłopstwa, nie było miejsca w narodowej mitologii.

Autorka książki zauważa ciekawą prawidłowość: otóż aspiracje emancypacyjne grup społecznych pozbawionych wcześniej własnego głosu – kobiet, Żydów, chłopów, mieszczaństwa – legitymizowało włączenie się do działań na rzecz narodowej sprawy. To czyn patriotyczny, a nie sukces ekonomiczny, pozycja społeczna czy przymioty umysłu, okazywał się najpewniejszą drogą do upodmiotowienia. Być może dlatego zdecydowaną niechęć elit wzbudzała ta część sfery publicznej, która wymykała się wpływom społecznej dydaktyki. Mowa o wielkomięskiej masowej rozrywce, w której rodziły się ludyczne rytuały

Autorka zauważa ciekawą prawidłowość: otóż aspiracje emancypacyjne grup społecznych pozbawionych wcześniej własnego głosu – kobiet, Żydów, chłopów, mieszczaństwa – legitymizowało włączenie się do działań na rzecz narodowej sprawy. To czyn patriotyczny, a nie sukces ekonomiczny, pozycja społeczna czy przymioty umysłu, okazywał się najpewniejszą drogą do upodmiotowienia.

Polski międzypowstaniowej, okazuje się nad wyraz płodna. Biedermeier to kulturowa strategia na czas porewolucyjnej traumy, oznaczająca wycofanie w prywatność, w domowe zacisze, gdzie można pielęgnować rodzinne wartości i złapać równowagę po wstrząsach historii. Partyga pokazuje proces wpasowywania wizerunku kobiety w ramy tego świata, wraz z wymazywaniem z niego tych elementów, które się w nim nie mieściły, oraz moment emancypacyjnego przełomu. Teatr odnotowywał te przemiany, rejestrując zarówno pojawienie się kobiet w sferze publicznej, jak i odcisnięty w złośliwych stereotypach społeczny opór wobec aspiracji sufrażystek. Jako szczególny przykład emancypacyjnej autokreacji, bynajmniej nie rewolucyjnej, lecz zręcznie wykorzystującej scenariusze oferowane przez społeczeństwo patriarchalne, analizuje Partyga biografię Heleny Modrzejewskiej, a zwłaszcza błyskotliwą transformację aktorki w damę, kobietę światową, która dzięki własnej pracy i talentowi (a po części i odpowiedniemu małżeństwu) dostąpiła awansu społecznego i towarzyskiego.

Zmiana pozycji społecznej kobiet nie jest jedynym procesem emancypacyjnym, jaki śledzi badaczka. Czytelnik jej książki będzie miał okazję przyjrzeć się narodzinom burżuazji i nieufności, jaką obdarzano nowe elity pieniądza. Romantyczny model patriotyzmu zachował pozycję monopolistyczną, wyłączając bogacenie się i pracę na rzecz rozwoju ekonomicznego kraju z kanonu cnót obywatelskich. Dokonany przez autorkę przegląd literackich i scenicznych wizerunków „nowych ludzi” w zestawieniu z realnymi biografiami przedstawicieli wielkiego kapitału pokazuje ciekawe paradoksy, towarzyszące narodzinom epoki przemysłowej. Do takich sprzeczności należała niechęć do beneficjentów nowej koniunktury: bankierów, kupców

demokracji. Partyga opisuje te enklawy zabaw ponad społecznymi podziałami na przykładzie warszawskich teatrzyków ogródkowych, budzących odrazę warstw oświeconych swoją frywolnością, bez troską i buńczucznym wypowiedzeniem służby wszelkim wychowawczym celom poza jednym – bożkiem rozrywki. Ten sam proces wyswabdzania się kultury popularnej spod kurateli elit analizuje autorka na przykładzie rozwoju teatrów grających w jidysz, które budziły niechęć inteligencji żydowskiej przekonanej o ich szkodliwym wpływie na gust mas. Na przykładzie scenek rozrywkowych, którymi brzydziły się recenzenckie pióra, widać wyraźnie ambiwalencje związane z procesami demokratyzacji kultury, której konsekwencją była z jednej strony erozja jej wysokich rejestrów i równouprawnienie gustów, z drugiej zaś wyzwolenie spod nadzoru elit. Te zresztą już w kolejnym stuleciu zrozumiały swój błąd i nauczyły się wykorzystywać komunikacyjną skuteczność rozrywki jako narzędzie technologii władzy.

Najmniej przekonują mnie dołączone do książki kolaże filmowe, zmontowane z fragmentów obrazów kinowych i seriali. Można popatrzeć, jak w różnych epokach kina przedstawiano wiek XIX, można westchnąć nad nieosiągalną dziś klasą telewizyjnych produkcji kostiumowych czasów PRL-u. Filmowe obrazy historii mają jednak niewiele wspólnego z porządkiem źródłowym książki. Budzi natomiast podziw rozmach researchu, w prezentacjach wykorzystano bowiem niemal pełny katalog współczesnych ekranizacji dziewiętnastowiecznej prozy oraz unikatowe filmy nieme, niektóre wyprodukowane jeszcze pod zaborami. Wykrojone z nich sekwencje rozbudzają apetyt – chciałoby się to wszystko zobaczyć w całości. ■

Między lękiem a apetytem na nowoczesność

„**W gruncie rzeczy** za pomocą opowieści o teatrze dawnych wieków mówimy tyle samo o tym teatrze, ile o sobie, o naszej współczesności” – o książce *Wiek XIX. Przedstawienia* rozmawiają Ewa Partyga i Maria Makaruk.

MARIA MAKARUK Wiek XIX funkcjonuje w pamięci zbiorowej pod wieloma nazwami – mówi się o nim jako o „wieku pary i elektryczności”, „rewolucji przemysłowej”, „wielkich odkryć technicznych”, a także jako o epoce nacjonalizmu i imperializmu czy o „wieku historii”, w Polsce natomiast myśli się o nim głównie jako o czasie niewoli, zaborów, powstań narodowych. Alina Witkowska pisała o nim jako o „wielkim stuleciu Polaków”, Maria Janion określiła go mianem „ojczyzny duchowej wieku XX”. Które z tych określeń jest Ci najbliższe?

EWA PARTYGA W gruncie rzeczy wszystkie one składają się na obraz XIX wieku funkcjonujący w naszej świadomości i wszystkie mają wspólny mianownik, którym jest pojęcie zmiany. Daleko idące przeobrażenia, zachodzące w różnym tempie we wszystkich sferach życia, to najważniejsze doświadczenie ludzi XIX wieku, niezależnie od tego, na które dekady przypadła ich dojrzałość. Chciałam sprawdzić, czy teatr jako jedna z ważniejszych praktyk kulturowych pomagał tym ludziom zmagać się z czasem niezrozumiałymi zmianami w ich najbliższym otoczeniu, w ojczyźnie, a także w życiu prywatnym i wewnętrznym.

MAKARUK Czy takie spojrzenie na historię polskiego życia społecznego, które pewnie w jakiejś mierze odwołuje się do książki Jürgena Osterhammela *Historia XIX wieku: przeobrażenie świata*, ujawnia Twoim zdaniem podobieństwa do analogicznych procesów zachodzących globalnie w XIX wieku i prowadzących do tytułowego przeobrażenia świata, czy też wprost przeciwnie – oddala nas od tej perspektywy, uwydatniając różnice?

PARTYGA Osterhammel zaproponował pojęcie przeobrażenia jako kategorię, która pozwala ogarnąć jednym spojrzeniem historię nie tylko Europy, lecz także świata. I w jego książce sprawdziło się to znakomicie,

ponieważ udało mu się pokazać zarówno podobieństwa, jak i różnice. Na całym świecie zmiany, o których rozmawiamy, wiązały się z modernizacją. Ale nawet do Europy nowoczesność wkraczała w różnych rytmach i różnie bolała różne nacje. W Europie Środkowo-Wschodniej kłopot z nowoczesnością nakładał się na problemy z tożsamościami narodowymi. A w podzielonej Polsce wszystkie te kłopoty się potęgowały, bo jej terytoria trafiły w orbitę wpływów państw, w których całkiem inaczej toczyły się procesy modernizacyjne. Te różnice widać, oczywiście, także w teatrze XIX wieku.

MAKARUK Pisząc o wieku XIX, zakresiłaś dość szerokie pole badań, chronologicznie rozpięte między rokiem 1799 a początkiem I wojny światowej, nie czyniąc podziałów między teatry poszczególnych ziem i zaborów. W przeszłości było to stałą praktyką pisania o życiu literackim i teatralnym XIX wieku. Co umożliwiło Ci spojrzenie na wiek XIX ponad tymi stereotypowymi podziałami?

PARTYGA Kluczowa okazała się praktyka życia teatralnego. Wiemy dobrze, że teatr w Polsce był w XIX wieku miejscem kształtowania się wspólnoty wyobrażonej. Był też ideą, która znajdowała swoje ucieleśnienie w aktorach i widzach. Kształtowanie się tej wspólnoty i tej idei było możliwe dzięki doświadczeniu wędrowności. Nie tylko zespoły aktorskie czy pojedynczy aktorzy wędrowali przecież pomiędzy zaborami – wędrowały również sztuki, autorzy, krytycy i publiczność. Stałe sceny i prowincjonalne trupy teatralne odgrywały równie ważną rolę w skupianiu ludzi wokół przeżyć wyznaczających horyzont ich wspólnego świata. Potwierdzają to dzieje sceniczne wielu dramatów, o których piszę. Spojrzenie ponad podziałami, czy to na okresy, czy to na zabory, ułatwił także pomysł zorganizowania narracji wokół podmiotów, które próbowały jakoś zaistnieć na szeroko rozumianej scenie publicznej w XIX wieku.

Przyglądanie się temu, jak zmieniało się myślenie o podmiotowości kobiet, inteligencji, nowych ludzi, mieszczan, chłopów, Żydów czy elit, otworzyło możliwość przeskakiwania z dekady na dekadę, z teatru do teatru, czasami także z zaboru do zaboru. A zarazem każda z tych podmiotowych perspektyw pomagała zobaczyć coś innego – inne momenty życia publicznego i teatralnego.

MAKARUK Józef Bachórz, znakomity badacz literatury dziewiętnastowiecznej, pisał już w 2008 roku, apelując o „scalenie polskiego wieku XIX”: „Można bez wahania powiedzieć, że na wyżynach badań naukowych wiek XIX jest jednością”. Choć od dobrych kilku dekad koncepcja długiego trwania w humanistyce bierze górę nad szczegółowymi badaniami poszczególnych okresów historycznych, niełatwo ją przeforsować zwłaszcza w polskiej praktyce dydaktycznej, zgodnie

z którą istotny wpływ na postrzeganie XIX wieku miały dychotomiczne konflikty: spór romantyków z klasykami, młodych ze starymi, pozytywistów z modernistami. Skomplikowanie wewnętrznej periodyzacji życia literackiego i teatralnego XIX wieku oddają także nazwy podręczników akademickich, czy – żeby nie szukać daleko – wybory dokonane przez autorów wydanej w 2015 roku serii „Dzieje Teatru Narodowego”, w której interesujący nas okres został opisany w trzech, a właściwie nawet w czterech tomach. Jakże zalety miało dla Ciebie sięgnięcie po kategorię dziewiętnastowieczności?

PARTYGA Kategoria dziewiętnastowieczności podsunęła najważniejsze pojęcia, za pomocą których można opowiadać o tym, co się działo w pierwszej i drugiej połowie stulecia: szeroko rozumianą modernizację i wielotorową emancypację, zjawiska nie przez wszystkich witane równie entuzjastycznie. Jeżeli zatem apetyt na nowość, ale także lęk przed nią, można wskazać jako wyznacznik myślenia o dziewiętnastowieczności, który umożliwia ujęcie całego stulecia w jednej wspólnej perspektywie, to rozmaite podmioty, o których pisałam, doświadczały tego na wiele różnych sposobów, teatr zaś był miejscem, w którym te doświadczenia można było ze sobą zderzyć.

MAKARUK A jakie możesz wskazać słabości takiej całościowej strategii? Czy potraktowanie całościowo dziewiętnastego stulecia nie niesie ze sobą ryzyka zatracenia różnic między specyfiką teatru pierwszej i drugiej połowy wieku?

PARTYGA Na szczęście nie da się mówić o całości, nie zwracając uwagi na różnice, które ją tworzą. Bo całość składa się właśnie z różnic, więc jeżeli przykładowo opowiadam o bohaterze żydowskim i o widzu żydowskim na przestrzeni całego XIX wieku, to opowiadam o różnicach pomiędzy sposobami ich przedstawiania w pierwszej i w drugiej połowie stulecia. Przedstawienia i tematy wybrane jako załączki poszczególnych rozdziałów pochodzą przede wszystkim z drugiej połowy XIX wieku, bo wtedy zmiany modernizacyjne przyspieszają, a procesy emancypacyjne nabierają dynamiki. Ale w każdym z rozdziałów pierwsza połowa XIX wieku wraca jako ważny punkt odniesienia – jako moment założycielski, w którym interesujące mnie tożsamości wyłaniają się, próbują zaznaczyć swoją obecność na scenie publicznej, wnosząc do debaty swoje doświadczenie i swoją perspektywę. Największe niebezpieczeństwo, jakie tu widzę, to pokusa uspoijniania i wygładzania narracji prowadząca do omijania problemów czy spraw, które mogłyby ją zaburzyć czy popchnąć w niepożądanym, bo innym od wymyślonego, kierunku. Pocieszam się jednak tym, że książka ma strukturę na tyle otwartą, że można do każdego rozdziału dodać kolejne przedstawienia, wydarzenia czy konteksty, które go nie tylko poszerzą, ale także wprowadzą jakąś kontrnarrację, jakiś inny sposób spojrzenia na sprawy, o których piszę.

MAKARUK Co zdecydowało o tym, że wśród tych siedmiu głównych przedstawień, o których piszesz, znalazły się wyłącznie sztuki polskie? Teatr XIX wieku w pierwszym odruchu bywa często kojarzony z inscenizacjami Szekspira i Schillera czy z biedermeierowskimi dramami, przystosowanymi do polskich warunków. Ty skupiasz się wyłącznie na przedstawieniach rodzimych.

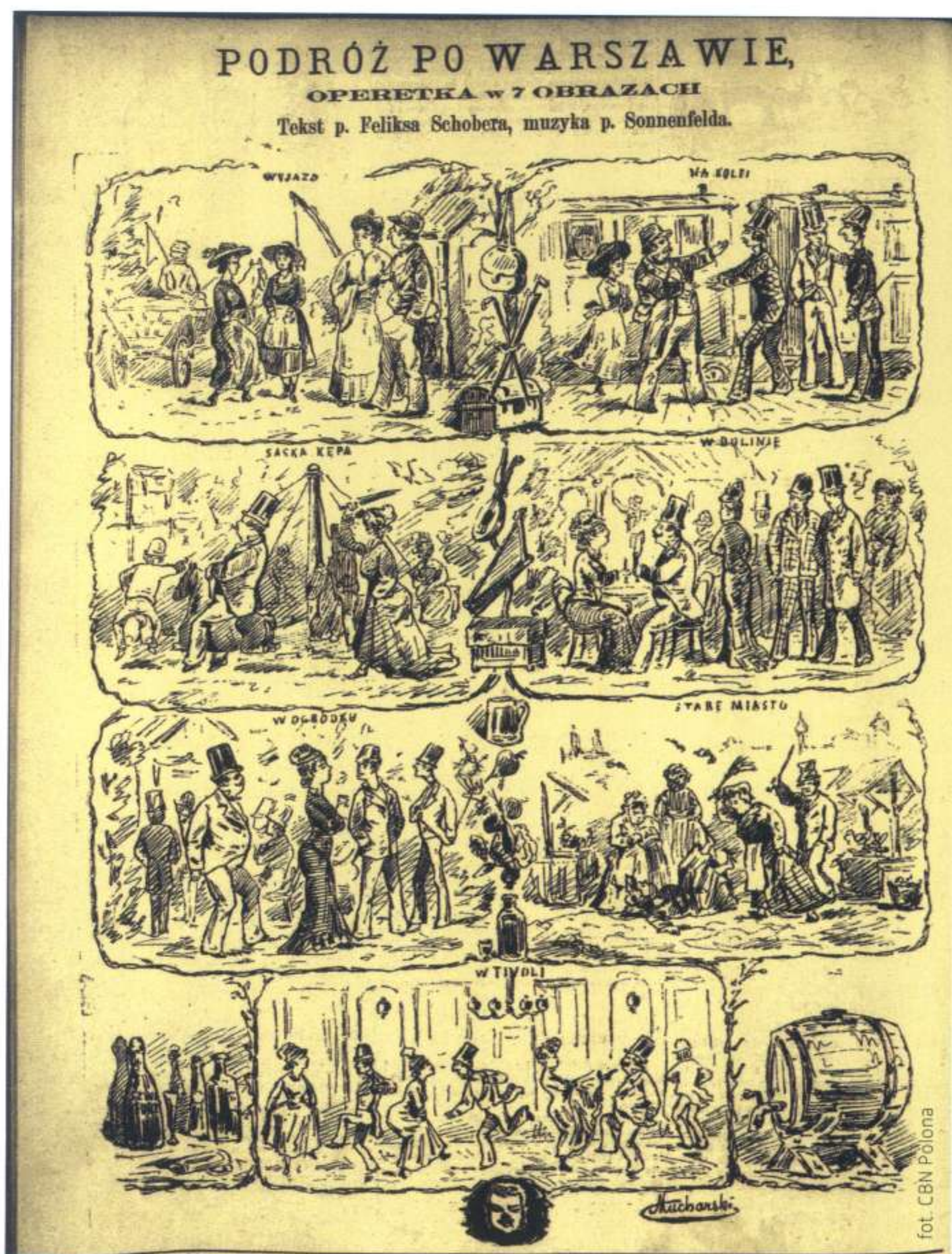
PARTYGA Oczywiście te wszystkie konteksty, o których wspominasz, są obecne gdzieś w tle, ale zależało mi na tym, żeby pokazać polskie

fot. archiwum prywatne Ewy Partygi



Ewa Partyga

absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu w Bergen, tłumaczka z języka angielskiego i norweskiego. Pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru w Instytucie Sztuki PAN, badając teatr i dramaty XIX i XX wieku. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i na Uniwersytecie Humanistyczno-społecznym SWPS w Warszawie. Autorka książek *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej* (2004) i *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu* (2016). Jej książka *Wiek XIX. Przedstawienia* została nominowana do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych dla najlepszej publikacji książkowej z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych za rok 2016.



„Mucha” nr 38/1876

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

Nr. sez. 202 Nr. por. 1928

We Wtorek dnia 8 Maja 1900 roku

Czwarte przedstawienie popołudniowe dla ludu

Ceny miejsc niższe. Początek o godzinie trzeciej.

Po raz pięćdziesiąty pierwszy:

KOŚCIUSZKO POD RAĆLAWICAMI

OBRAZY:

I. U Prezydenta.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

II. Przysięga.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

III. Rzeź w Kozubowie.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

IV. Bartosz Głowacki.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

V. Okopy.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

VI. Raclawice.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

VII. Nobilitacja.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.
Lisowski, prezydent miasta: Krakowski.

Początek o godzinie trzeciej — koniec o godzinie szóstej.

CENY MIEJSC NIŻSZE:

Loda parterowa Zł. 4-50
Loda 1-go piętra 4-50
Loda 2-go piętra 3-
Kioski w Łodzi almonowej 1-go piętra 1-
Kioski w Łodzi almonowej 2-go piętra 1-30
Kioski 1-rzędowe w Łodzi 1-
Kioski 2-rzędowe w Łodzi 1-30
Kioski 3-rzędowe w Łodzi 1-30

Biety do nabycia w Administr. Obrony Ludu — Kraków, ul. Piłska Nr. 2, oraz w Kasie Zamówień F. A. Grigora, Rynek główny, Łódź A-B (Telefon 368), a w dniu przedstawienia w Kasie teatralnej.

Afish spektaklu *Kościuszko pod Racławicami*, Teatr Miejski w Krakowie (1900)

dyskusje na świeżych sztukach, tj. na materiale, który powstawał na bieżąco, odzwierciedlając, ale i kształtując horyzonty teatralne i wyobraźnię uczestników teatralnego zdarzenia. Wybrałam jednak wyłącznie sztuki popularne. Także dlatego, że chciałam przypomnieć teksty, które funkcjonują na marginesie naszego myślenia o XIX wieku, ponieważ nie były dziełami literackimi tak wielkiej wagi, żeby zasłużyć sobie na miejsce w programach szkolnych czy uniwersyteckich.

MAKARUK Mam wątpliwości, czy możemy mówić o przypomnieniu, czy raczej o pierwszym tego typu spojrzeniu na dziedzictwo XIX wieku. Twoja książka, poświęcona przedstawieniom XIX wieku, stanowi drugie ogniwo multimedialnego cyklu „Teatr publiczny 1765–2015. Przedstawienia”, zrealizowanego w Instytucie Teatralnym. Autorzy wszystkich książek, które ukażą się w serii, najpierw wygłaszali w Instytucie Teatralnym wykłady, równoległe powstawała strona internetowa, na której można było znaleźć komentarze do wykładów i filmy *found footage*, na koniec zaś powstały książki stanowiące zwieńczenie i ukoronowanie projektu. Rozmach tej pracy i jej zespołowy charakter budzą ogromne uznanie – czy możesz powiedzieć kilka słów o tym, jak wyglądała Twoja praca w projekcie?

PARTYGA Zaproszenie do projektu było dla mnie dużym zaskoczeniem i wyzwaniem. Nigdy nie zajmowałam się podstawowymi badaniami nad teatrem XIX wieku, dlatego na wiele miesięcy utonęłam w różnego rodzaju materiałach źródłowych i pomocniczych, podejmując lekturowe rozmowy i spory z dziesiątkami autorów, którzy przede mną (albo równoległe do mnie) pisali o XIX wieku. Mój udział w projekcie nie byłby jednak możliwy, gdyby nie to, że zgodziła mi się towarzyszyć

Agnieszka Wanicka, która jak mało kto zna się na ikonografii dotyczącej teatru tego stulecia. Nasze wykłady powstawały w sposób dialogowy, a ponadto Agnieszka wzbogaciła je o materiał ikonograficzny, który stanowił nie tylko ilustrację tego, o czym mówiliśmy, ale także ważny punkt odniesienia czy nawet punkt wyjścia dla wielu tematów.

MAKARUK Lektura Twojej książki to podwójna przyjemność, bo to propozycja zarówno do czytania, jak i do oglądania. Pięknie wydana, zaopatrzona w mnóstwo różnorodnych ilustracji – od reprintów recenzji z dziewiętnastowiecznych czasopism, przez zdjęcia ludzi, miast, teatrów, po drzeworyty i rysunki satyryczne. Warstwa ikonograficzna stanowi równie ciekawą całość jak tekst, którego układ także jest daleki od tradycyjnego – różnice w kolorze i wielkości czcionki, ramki z tekstami dodatkowymi oraz liczne odsyłacze sprawiają, że lektura książki z założenia musi być wielopoziomowa: każdy musi znaleźć swój własny klucz lektury, a przygodę z książką można rozpocząć w dowolnym momencie. Czy przystępując do pracy, miałaś świadomość, do ilu potencjalnych sposobów lektury będziesz mogła zaprosić czytelnika i że warstwa edytorska tej książki będzie wyglądała właśnie w taki sposób?

PARTYGA Książka jest drugą pozycją z serii „Teatr publiczny. Przedstawienia”, koncepcja graficzna została wypracowana przez Grzegorza Laszuka już przy okazji książki Joanny Krakowskiej o teatrze PRL-u. Wcześniej zresztą ustaliliśmy, czego każde z nas potrzebuje, żeby opowiedzieć swoją historię, a później forma, zakładająca zróżnicowanie czcionki i typów narracji, stała się punktem wyjścia do opracowania materiału. Graficzna propozycja Grzegorza Laszuka umożliwia dyskretne

przełamywanie linearności narracji, która z jednej strony ułatwia lekturę, ale z drugiej strony bardzo ją krępuje. Ponieważ cały projekt był w założeniu antyautorytarny, to także książki musiały mieć taki charakter. Trudności wynikające z rozpraszania lektury materiałami wizualnymi, czy też źródłowymi, kontekstowymi albo dygresyjnymi ramkami, są zaproszeniem czytelnika do dialogu, do rozmowy, do wydeptywania swojej własnej ścieżki przez tę książkę. Można ją czytać na wiele sposobów. Istotne jest to, że te książki – i towarzyszące im filmy *found footage* – dialogują ze sobą. Powracają w nich te same problemy i sprawy publiczne, powracają zaskakująco podobne sposoby ich teatralnego przedstawiania, spokrewnione są przywoływane konteksty. A zarazem nie jest to żadna synteza dziejów polskiego teatru publicznego. Różne, całościowe obrazy mają się rodzić w dialogu, do którego chcemy zaprosić czytelników.

MAKARUK Jeśli już mowa o filmach *found footage*, które można także znaleźć na stronie internetowej projektu, powiedz, czy uczestniczyłaś w ich przygotowaniu, czy też zostały one dołączone do książki jako kolejny, niezależny od Twojej opowieści kontekst? Jaką rolę odgrywają te filmy podczas lektury?

PARTYGA Filmy *found footage* zostały stworzone przez Agnieszkę Wanicką, Ewę Hevelke i Michała Januszańca. Ja nie uczestniczyłam ani w zbieraniu materiałów do tych filmów, ani w ich montowaniu. Ale nie jest to kontekst niezależny od opowieści. Wszystkie zostały zmontowane z materiałów zaczerpniętych z filmów fabularnych, seriali i inscenizacji dotyczących XIX wieku i bohaterów, o których opowiadam w książce. Stanowią więc próbę opowiedzenia o tym, jak sobie ten XIX wiek wyobrażaliśmy i wyobrażamy. Otwierają przestrzeń dialogu pomiędzy tym, co wydaje nam się, że wiemy na temat XIX wieku, i tym, co mamy w pamięci dzięki obrazom filmowo-serialowo-teatralnym.

MAKARUK A co Twoim zdaniem może wynikać z konfrontacji tych wyobrażeń i wiedzy książkowej?

PARTYGA W gruncie rzeczy popularne wyobrażenia nie są tak odległe od naukowych opowieści. Wiele tych filmów i seriali powstawało po konsultacjach z fachowcami, z ludźmi, którzy budowali obraz teatru XIX wieku także w wyobraźni naukowców. Wydaje mi się, że swoją narracją próbuję jakoś podmywać czy podkopywać zarówno popularne wyobrażenia, jak i naukowe ustalenia. Nie mam wątpliwości, że książka w takim kształcie nie mogłaby powstać, gdyby nie setki artykułów i książek, które napisano na temat teatru XIX wieku, poczynając od pierwszej dekady dziewiętnastego stulecia. Dlatego każdy rozdział został opatrzony znaczną liczbą przypisów, a bibliografia na pewno powinna być jeszcze obszerniejsza, niż jest. Za każdym razem jednak starałam się spojrzeć na te dotychczasowe narracje z ukosa.

MAKARUK Z ukosa, czyli jak?

PARTYGA Dobrym przykładem może być rozdział poświęcony aktorowi jako obywatelowi. Odwołuję się w nim do wspomnień pośmiertnych o aktorach z gazet, czasopism i specjalnych wydawnictw, takich jak *Cmentarz Powązkowski* Kazimierza Wójcickiego. To są oczywiście doskonale znane materiały – na ich podstawie pisano i pisze się nadal historię polskiego teatru. Traktowano je jednak jako rezerwuar faktów,

zapominając o hagiograficznym charakterze tych tekstów. Tymczasem kwestie genologiczne są bardzo ważne. Wspomnienia pośmiertne były pomnikami stawianymi aktorom. Stanowiły narzędzie budowania samoświadomości inteligencji jako tworzącej się przez cały XIX wiek warstwy społecznej, a także narzędzie budowania prestiżu aktorów – aspirantów do tej warstwy. To drobne przesunięcie, ale w moim przekonaniu bardzo ważne. Warto się zastanowić, z jakiego rodzaju tekstów tworzyliśmy dotąd naszą historię teatru, żeby wyzbyć się złudzeń na temat tzw. obiektywizmu naukowego.

MAKARUK Wydaje się to zbieżne z wprowadzeniem Joanny Krakowskiej do pierwszej książki cyklu, czyli *PRL. Przedstawienia*, szczególnie z fragmentem poświęconym „przedstawieniu, czyli dyskursowi”. Warto mieć bowiem w pamięci, jak wielopoziomowe jest w intencji inicjatorki cyklu znaczenie tytułowych „przedstawień”: „Przedstawienie rozumiane jako premiera teatralna, ale także jako metoda – przedstawienie konkretnej sprawy publicznej, wyznaczającej tu za każdym razem cel opowieści. Przedstawienie w sensie medialnym – jako narzędzie opowiadania, w sensie światopoglądowym – jako przedstawienie własnego stanowiska, i w sensie narracyjnym – jako forma retoryczna czy wręcz perswazyjna. Wszystkie znaczenia tego pojęcia użytego w tytule książki pozostają tu równoprawne, niewiele mając wspólnego z tradycyjnymi wykładniami teatrologicznymi, bliższe są rozumieniu przedstawiania jako modelu narracji historycznej”.

PARTYGA Wprowadzenie Joanny Krakowskiej jest pomyślane jako wstęp do wszystkich tomów, dlatego nie powtarzam już tej propozycji metodologicznej, ale oczywiście się do niej odwołuję. Mnie także interesuje teatr jako miejsce przedstawiania różnego rodzaju spraw i historia teatru jako narzędzie przedstawiania tych spraw, a także nas samych, za pomocą narracji, które konstruujemy. W gruncie rzeczy za pomocą opowieści o teatrze dawnych wieków mówimy tyle samo o tym teatrze, ile o sobie, o naszej współczesności.

MAKARUK We wprowadzeniu do książki składasz niezwykle cenną, w moim odczuciu, deklarację: piszesz, że zaproponowana w Twojej książce opowieść o teatrze jest „pewną propozycją”; że obraz teatru, który się z niej wyłania, jest „fragmentaryczny”, a sposób ujęcia – „subiektywny”. Z Twoim dystansem do tradycji „przedstawiania” wieku XIX i niechęcią do tworzenia jednej dominującej wizji historii koresponduje deklaracja Joanny Krakowskiej: „Zapomnijmy o bezinteresowności [...]. Interesem tej i kolejnych książek w serii »Teatr publiczny. Przedstawienia« – prezentujących historię polskiego teatru nowoczesnego – jest komplikowanie i utrudnianie jednoznaczności sądów”. Czy zastosowanie tej strategii wobec najbardziej chyba zmitologizowanego okresu polskiej historii, za jaki uważa się wiek XIX, nie budziło Twoich obaw? Czy wybierając taki, a nie inny klucz doboru przedstawień i rezygnując niemalże całkowicie z przywołania wielkich dzieł, nazwisk i odniesień do kategorii tożsamości narodowej, spodziewałaś się, że możesz wywołać konsternację wśród części czytelników?

PARTYGA Bardzo mi zależało na tym, żeby odejść w tej książce od najbardziej typowej i powszechnej definicji teatru polskiego XIX wieku, jako „domu mowy ojczystej”. Choć nie próbuję dowodzić, że teatr nie pełnił tej funkcji, świadomie unikam tej formuły. Sprawia ona bowiem, że patrzymy na ten teatr wciąż tak samo i nie możemy w nim zobaczyć



— Czego chceta?
 — Przepraszamy pana, ale tu mieszka bardzo godna osoba, pani Zapolska, co napisała Małke Szwar-cenkopf, to myhśmy chcieli zobaczyć chociaż jej służące...

„Mucha” nr 34/1897

niczego nowego, a doświadczenie człowieka XIX wieku było nie tylko doświadczeniem Polaka i teatr doskonale o tym wiedział. Jeżeli odsuwam perspektywę narodową na plan trzeci, a może i czwarty, to właśnie dlatego, że była ona do tej pory nadużywana. Wprowadzona w dyskurs, zawsze go zdominuje i nie pozwoli opowiedzieć na przykład o tym, jak ludzie XIX wieku z poddanych stawali się obywatelami, czyli podmiotami działającymi na scenie publicznej w różnych sprawach. Albo o tym, że z historii teatru można się dowiedzieć, dlaczego w Polsce nie powstała klasa średnia. Co więcej, przyzwyczajeni myśleć o teatrze XIX wieku jako o świątyni mowy polskiej, zapominamy często, że w XIX wieku kategoria narodu była kategorią polityczno-kulturową, a nie etniczną. Zapominamy, że w dziewiętnastowiecznym solidarystycznym myśleniu kategoria narodu często bywała traktowana instrumentalnie, jako sposób zasłaniania wykluczeń. Karcone za kaleczenie mowy ojczystej teatrzyki ogródkowe są fenomenem wielojęzycznej i wielokulturowej Warszawy i bardzo ważnym rozdziałem historii teatru publicznego w Polsce. Podobnie jak teatr żydowski.

MAKARUK Wyrażasz we wstępie nadzieję, że przyjęcie takiej strategii pozwoli w teatrze dziewiętnastowiecznym zobaczyć coś, co arcydzieła i wielkie nazwiska często nam przesłaniają. Które ze swoich odkryć uważasz za najciekawsze?

PARTYGA Można sprawdzić, czy ta metoda jest skuteczna, przeglądając na przykład rozdział o chłopach, w którym przedstawieniem stanowiącym

załączek narracji jest *Kościuszko pod Racławicami* Władysława Anczyca, czyli arcydzieło popularnego teatru patriotycznego. Interesuje mnie ono jednak przede wszystkim jako wydarzenie, które organizuje wyobraźnię i tożsamość chłopów, zwłaszcza galicyjskich. Piszę więc o ich wizytach w krakowskim teatrze oraz o fenomenie wielkich widowisk plenerowych opartych na *Kościuszcze*... i o teatrze włościańskim inscenizującym ten i inne dramaty Anczyca. Zastanawiając się, co z tych wizyt i przedstawień wynikało, zadaję pytanie o chłopów przedstawionych i nieprzedstawionych w teatrze i dramacie polskim XIX wieku. I o to, czyje scenariusze realizują włościańscy aktorzy amatorzy, czym językiem wtedy mówią, kogo przedstawiają. To wszystko prowadzi do kluczowego w tym kontekście pytania, w czym interesie aktorzy włościańscy grają role w sztukach Anczyca na galicyjskich i nie tylko galicyjskich scenach. Wydaje mi się, że aby zadać te wszystkie pytania, warto porzucić na moment dominujący paradygmat myślenia o powinnościach dziewiętnastowiecznego teatru względem sprawy narodowej.

MAKARUK Zmiana perspektywy jest zawsze bardzo cenna i wytrąca czytelnika z dotychczasowych przyzwyczajeń. Czy jednak odkrycia, których dokonałaś, napawają optymizmem? Kluczem do opisanie przedstawień wieku XIX uczyniłaś pytanie o rolę teatru w przemianach modernizacyjnych i emancypacyjnych. Wybrałaś do tego celu siedem głównych tekstów dramatycznych i ich scenicznych realizacji. Śledząc przemiany tematów aktora-obywatela, kobiety, nowych ludzi, widza-konsumenta, chłopów, Żydów i elit, jednocześnie sprawdzałaś, czy

i w jakim stopniu teatr okazał się sojusznikiem modernizacji, a w jakiej mierze jedynie sankcjonował istniejący stan rzeczy. Podczas lektury Twojej książki można kilkakrotnie odnieść wrażenie, że w społeczeństwie dziewiętnastowiecznym teatr przegrywał w sporze o nowoczesność.

PARTYGA Rzeczywiście. Wydaje się, że teatr raczej konserwował stereotypy, pomagał trwać w pewnym rodzaju złudzeniach, niż sprzyjał rzeczywistym emancypacyjnym zmianom. I w gruncie rzeczy jest w tym pewien paradoks, bo oblicze teatru kształtowała inteligencja. To inteligentcy krytycy wyznaczali normy i kryteria oceny, to oni proponowali pewne ujęcia tematów i to z ich recenzji znamy przede wszystkim ten teatr, a prawie nie znamy go z relacji zwykłych widzów. Taką próbą wyprawy w świadomość zwykłego widza jest rozdział o *Podróży po Warszawie* Feliksa Szobera. To sztuka popularna, wystawiana w teatrze ogródkowym, ale także autotematyczna, bo ukazująca nie tylko teatry ogródkowe, ale w ogóle miejską kulturę atrakcji i całą sferę widowisk czy rozrywek dziewiętnastowiecznych. Jeżeli potraktować ją jako opowieść o tym, jaki użytek widzowie robili z teatru, to otworzą się przed nami rozmaite możliwości interpretacyjne, które mogą w jakiś sposób podważyć stereotypowe wyobrażenia. Szober nie był, rzecz jasna, ulubionym autorem krytyków – całą jego twórczość traktowano wyłącznie jako literaturę użytkową i rozrywkową. Ale to właśnie tego rodzaju teksty przyciągały widzów do teatru i pomagały im doświadczać w teatrze wspólnoty. Czy miały potencjał emancypacyjny? Wydaje mi się, że w pewnym sensie tak. Dzięki nim publiczność teatralna stała się bardziej heterogeniczna. Dzięki nim można było konfrontować różne sposoby życia i różne spojrzenia na rzeczywistość. Oczywiście, kultura popularna oskarżana była wtedy (i bywa do dziś) o promowanie biernej postawy odbiorcy, a więc i o usypianie odruchów emancypacyjnych. W książce proponuję jednak spojrzenie na *Podróż po Warszawie* i fenomen teatru ogródkowego jako na przestrzeń, w której mogą się pojawić subwersywne zachowania i emancypacyjne gesty.

MAKARUK Przy tej okazji chciałabym Cię zapytać o Twój stosunek do biedermeieru, o którym piszesz w dużym rozdziale poświęconym zupełnie nieoczywistej interpretacji *Halki* Stanisława Moniuszki z librettem Włodzimierza Wolskiego. Zadając pytanie o to, czy „w melodramatycznej figurze kobiety upadłej tkwi jakiś załączek scenariuszy emancypacyjnych”, piszesz między innymi o tym, jak w kolejnych sztukach znajdował potwierdzenie stary patriarchalny ład. Teatr spod znaku biedermeieru okazywał się tym samym narzędziem opresji stojącym na straży porządku starego świata. Choć przyznaję Ci rację w interpretacji *Halki*, zastanawiam się, czy Twoja ocena biedermeieru nie jest jednak zbyt surowa. Bardzo krytyczne spojrzenie na biedermeier, znane z pochodzących sprzed półwiecza prac Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, zostało w ostatnich latach poddane korektom takich badaczy jak Dobrochna Ratajczakowa, Elżbieta Nowicka czy Jacek Kubiak. W ich pracach można się spotkać z próbą odczarowania czarnej legendy biedermeieru – próbą dostrzeżenia w nim nie tyle skarłalej wersji romantyzmu, ile jego rewersu: domeny rodzącej się kultury popularnej i dowartościowania kategorii codzienności.

PARTYGA Rzeczywiście, być może z rozdziału o *Halce* wyłania się taki czarny obraz biedermeieru, ale w gruncie rzeczy biedermeier wydaje mi się cennym zjawiskiem w polskiej kulturze, bo dowartościowującym to, co popularne – wszystkie te sfery i doświadczenia, które deprecjonu-

jemy, gdy skupiamy się na wielkim romantyzmie czy kulturze wysokiej. I to jest jego niezwykła zasługa, że wprowadza na scenę doświadczenie i horyzont myślenia przeciętnego człowieka, umożliwiając widzowi autorefleksję. Nie zmienia to faktu, że biedermeier wprowadza na scenę bohaterki kobiece w sposób bardzo konserwatywny. To poniekąd konsekwencja doświadczenia, z którego biedermeier się narodził. Biedermeier stanowił przecież reakcję na rewolucyjne zmiany, był próbą znalezienia formuły na trwanie w świecie dotkniętym zmianą. Akurat w przypadku bohaterek kobiecych konserwatyzm biedermeieru jest uderzający, ale już w innych sferach – kiedy mówimy na przykład o pluralizacji doświadczenia kulturowego czy o poszerzaniu granic doświadczenia estetycznego – biedermeier wydaje się ogromnie nowoczesny. Dzięki niemu demokratyzuje się publiczność teatralna, a nowe punkty widzenia mają szansę okrzepnięcia i wybicia się na niepodległość czy na podmiotowość w przyszłości.

MAKARUK Wróćmy jeszcze na moment do wielkiego nieobecnego, czyli do romantyzmu. Zwłaszcza dziś, kiedy ze zdwojoną siłą powróciły dyskusje dotyczące żywotności tradycji romantycznej i jej wpływu na polskie społeczeństwo – czego liczne dowody daje zarówno *Pośmiertne życie romantyzmu* Tomasza Platy, pozycja wydana niemalże w tym samym momencie co Twoja książka, jak i wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej zatytułowana *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku* – zajmowanie się kulturą XIX wieku jest zadaniem co najmniej ryzykownym. Z wielu możliwych scenariuszy wybrałaś chyba najbardziej zaskakujący i odważny: niepisanie o romantyzmie wcale.

PARTYGA Ja bym powiedziała, że największym nieobecnym tej książki jest nie tyle romantyzm, ile Stanisław Wyspiański – to zresztą cena decyzji ograniczenia listy przedstawień omawianych w książce do repertuaru popularnego. Wyspiański pojawia się jednak jako rewers w ostatnim rozdziale poświęconym Adolfowi Nowaczyńskiemu, w którym jest także mowa o romantyzmie. Wprowadzenie w orbitę rozważań Adolfa Nowaczyńskiego jako autora, który romantyzm szanuje, ale jednocześnie bardzo ostro z nim polemizuje, wydawało mi się poręcznym sposobem wplecenia wątków romantycznych w nieromantyczną opowieść o teatrze XIX wieku. Zwłaszcza że z takim romantyzmem mamy do czynienia współcześnie – z romantyzmem wyobrażonym, skonstruowanym, ale nieprzepracowanym, a więc z truchłem czy powidokiem romantyzmu. To jest wątek bardzo „wyspiański”, który Nowaczyński pod koniec długiego dziewiętnastego stulecia po swojemu pokazywał w teatrze.

MAKARUK Na koniec chciałam Cię zapytać, w czym upatrujesz największą wartość swojego udziału w projekcie „Teatr publiczny. Przedstawienia”?

PARTYGA Najcenniejszym dla mnie doświadczeniem była dialogowość tego projektu. Ważny był dla mnie twórczy dialog z Agnieszką Wanicką. A także szczególny rodzaj dialogu z pozostałymi autorami serii – z Joanną Krakowską, Krystyną Duniec i Piotrem Morawskim. Pisaliśmy te książki (jeszcze nie wszystkie się ukazały) całkiem osobno, ale w tej samej sprawie. Żeby pobudzić debatę na temat teatru publicznego w Polsce. Jestem przekonana, że po przeczytaniu na świeżo całej serii najdzie mnie ochota, żeby napisać książeczkę albo przynajmniej tekst, w którym będę polemizować z opowieścią o teatrze XIX wieku Ewy Partygi. I mam nadzieję, że Ty też taką książkę napiszesz. ■