

O WIDOWISKACH STAROPOLSKICH

POD ROZGWIEŹDŹONYM NIEBEM

Czy nie chcielibyśmy przyjrzeć się widowiskom, które urządzano przed wiekami? Pragnienie poznania przeszłości czyni nas podobnymi do człowieka obserwującego rozgwieżdzone niebo. Stoi pośrodku wyznaczonego swoim wzrokiem widnokągu i nie może objąć naraz całych niebios. Dostrzega jedynie jaśniejsze gwiazdy. Zależny jest od aktualnej pogody, a obraz nieboskłonu utrudniają mu światła pobliskiego miasta. Aby ujrzeć niektóre gwiazdozbiory, musiałby wyruszyć aż na antypody...

Do metafory astronomicznej odwołał się już Jacek Lipiński w poświęconej badaniom nad dawną sztuką aktorską rozprawie *Planeta Luna*.¹ Kiedy szukałem modelu, na którym można by łatwo wytłumaczyć, co rozumiem przez sferę widowiskowo-performatywną, pomyślałem o ciałach niebieskich zawieszonych w przestrzeni i powiązanych skomplikowanymi układami grawitacyjnymi. Potem zastanowiłem się nad tytułem książki Zbigniewa Raszewskiego *Teatr w świecie widowisk*. Nabrałem przekonania, że jeżeli sferę widowiskową mielibyśmy nazywać światem, to chciałbym, aby pojęcie „świat” kojarzyło się z nazywaną tak ludową ozdobą, czyli kawałkami opłatka ułożonymi w coś na podobieństwo ciała niebieskiego. Kiedy w trakcie metodologicznego spotkania, zorganizowanego przez kolegów z Uniwersytetu Jagiellońskiego przedstawiłem taki model sfery performatywnej,

¹ J. Lipiński, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1971 z. 2, s. 161–210.

Małgorzata Sugiera podpowiedziała mi, że można by się odwołać do obrazu mgławicy.² I rzeczywiście modele złożonej z gwiazd galaktyki czy mgławicy, na którą składają się również gazowe obłoki i gwiazdny pył, wzbogacają metaforę „światów”.

Sferę widowiskowo-performatywną można by określić jako zespół działań o charakterze widowiskowym oraz sprawczym, powiązanych ze sobą w skomplikowane i zmienne układy, istniejących jako nieunikniony przejaw działalności danej populacji, a jednocześnie stanowiących strukturę podtrzymującą jej tożsamość.

Dawne wyobrażenia o wszechświecie jako o regularnej i wyestetyzowanej budowli mogły skłaniać do wiary w głęboki sens systematyzowania. Mogło to prowadzić do swoistych mitologizacji, łączenia gwiazd w gwiazdozbiory, a widowisk w wyimaginowane pojęcia, że przypomnę tu dziewiętnastowieczną ideę dramatu liturgicznego. Współczesna wiedza ukazująca nam świat jako chaotyczny kosmos, nie bardzo pozwala uwierzyć, że widowiska można by ułożyć w coś przypominającego system ptolemejski. Sfera, która stanowi przedmiot naszych zainteresowań, ma z pewnością charakter nieregularny, a składające się na nią elementy mogą nas urzec przede wszystkim swoją różnorodnością.

Trudno bronić się przed pokusą, by na widowiskowo-sprawcze zjawiska nie spojrzeć jako na rozpięte pomiędzy biegunami spektakularności i performatywności. Moglibyśmy sobie wyobrazić, że nasza refleksja działa jako coś w rodzaju miernika, pozwalającego ocenić, czy studiowany fenomen ma charakter performansu czy raczej widowiska, a może równoważy te dwie cechy. W takim ujęciu pośrodku południka łączącego obydwie bieguny, w miejscu, w którym przecina go równik, moglibyśmy umiejscowić punkt centralny

² 26 lutego 2013 uczestniczyłem jako ekspert w seminarium prof. dr hab. Małgorzaty Sugier. Przedmiotem naszej dyskusji były badania nad początkami polskiej opery prowadzone przez mgr Karolinę Skrzyńską. W spotkaniu brali udział również m.in.: promotor przygotowywanej przez nią rozprawy doktorskiej, dr hab. Marek Dębowski oraz prof. dr hab. Dariusz Kosiński.

performansów kulturowych. Idąc tym tropem, moglibyśmy się spodziewać, że szczególnie korzystne warunki dla wykształcenia się performansu czy *spectaculum* powstają w pewnej odległości od równika, w strefach okołozwrotnikowych (czyli w stanie umiarkowanej przewagi czynnika sprawczego bądź widowiskowego).

Od razu warto wyjaśnić, że nie traktuję tu obydwu czynników jako binarnych antytez. Interesuje mnie raczej element napięcia powstającego pomiędzy tymi biegunami. Napięcia sprawiającego, że w działaniach, o których tu mowa, dostrzec możemy sens i wyczuć energię.

Z jednej strony dostrzegamy zatem widowiskowość, wiążącą się z formą badanego fenomenu i służącą oczarowaniu widza, z drugiej widzimy performatywność, którą najchętniej określiłbym jako sprawczość. W szerokiej dyskusji nad tym, czym są performanse, uwypukla się ich somatyczność czy związek z prawzorem. Dla mnie osobliwie interesujący jest element sprawczości, wiążący się ze zmianą stanu rzeczy, z naruszeniem stanu równowagi, z wykonaniem przedsięwziętego działania i z jego wynikiem.

Używane przez nas pojęcia to tylko znaki, podobizny opisywanych zjawisk. Poza językiem, w którym powstały, częstokroć tracą czytelność i nośność. Takie problemy pojawiają się przy próbach stosowania pojęcia performansu w odniesieniu do praktyk widowiskowych uprawianych w dawnych stuleciach. Mam wszakże nadzieję, że robocze pojęcie działania sprawczego (mające stanowić alternatywę wobec performansu) będzie pomocne w opisywaniu interesujących nas zjawisk.

Za Johnem Langshawem Austinem operujemy pojęciem performatywu (aktu mowy, który wygłoszony w odpowiednich okolicznościach i przez uprawnioną osobę, może zmieniać stan rzeczy).³ Performans można by postrzegać jako działanie posiadające podobne do

³ J. L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] idem, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Warszawa 1993.

performatywu właściwości. W językoznawstwie używa się pojęcia performatywnej funkcji języka, nazywanej także sprawczą. Nie będę ukrywał, że to stało się zarodkiem mojego przekonania, że właśnie sprawczość jest szczególnie nośnym odpowiednikiem performatywności. Sprawczość zresztą jest w języku polskim osadzona w szerokiej grupie wywodzących się z jednego źródłosłowa wyrazów. W jej skład wchodzi chociażby prawo, prawda, prawidło. Nas w tym miejscu szczególnie interesują zaś takie, jak sprawa, odprawa, rozprawa – a więc odpowiedniki łacińskich wyrazów *actio* bądź *actus*. Sprawy bądź rozprawy to przecież odpowiedniki aktów w najstarszych polskich utworach dramatycznych, chociażby w *Żywocie Józefa...* Mikołaja Reja.⁴ Pojęć tych używano jednak nie tylko na określenie części składowych dramatu, ale równocześnie jako określenia na niekoniecznie sceniczne dialogi (*Krótką rozprawą pomiędzy trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem*).⁵ Sprawa i rozprawa potrafią objąć zarówno działania, jak i wymiar dyskursywny. I w aktach, i w wypowiedziach możemy zatem dostrzec interesujący nas wymiar sprawczy.

Spoglądając zatem na sferę widowiskowo-performatywną, stajemy przed rozgwieżdżonym niebem, na którym w zależności od warunków atmosferycznych, naszego wzroku, wiedzy, wyobraźni, ale też narzędzi, którymi się posługujemy, możemy dostrzec nie tylko gwiazdy, ale również wymykające się naszym przyzwyczajeniom komety bądź krótko istniejące meteory...

POCHWAŁA LEWAŃSKIEGO

⁴ M. Rej, *Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego syna Jakobowego, rozdzielony w rozmowach person, który w sobie wiele cnót i dobrych obyczajów zamyka*, [w:] *Dramaty biblijne XVI wieku*, oprac., wst. i przyp. opatrz. K. Wilczewska, Lublin 2000.

⁵ Idem, *Krótką rozprawą między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem. Faksymile wydane w 1543 roku utworu Mikołaja Reja ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, koment. opatrz. P. Buchwald-Pelc, Warszawa 2005.

Jeżeli chodzi o dzieło profesora Juliana Lewańskiego, to najwięcej zawdzięczam jego książce *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*.⁶ Wydana w 1981 monografia to pierwsza i jedyna zrealizowana część tzw. białej serii. „Dzieje teatru polskiego” zostały zaplanowane bowiem jako dwie części. Ich popularne nazwy powstały w odniesieniu do koloru obwoluty. W skład białej, przygotowywanej przez Instytut Badań Literackich PAN, miały wejść jeszcze dwa tomy stanowiące prace zbiorowe. Redaktorem pozycji poświęconej teatrowi barokowemu XVII wieku miała zostać Wanda Roszkowska. Z kolei teatr czasów saskich miał zredagować Lewański. Czarna seria, wydawana przez Instytut Sztuki PAN, miała więcej szczęścia, jeżeli chodzi o ujrzanie światła dziennego. Ostatecznie nie przygotowano tylko tomu dotyczącego życia teatralnego między powstaniem. Ilość woluminów nie jest jednak w stanie przysłonić smutnego wrażenia, że czarna seria nie jest dziełem udanym, że paradoksalnie jest przeciwieństwem syntezy.

Przywołana książka Lewańskiego łączy w sobie walory syntetyczne z umiejętnością ukazania detalu. Na 632 stronach autor zdołał opisać widowiska w średniowiecznej Polsce i w renesansowej Rzeczypospolitej. Jednocześnie opis ten jest niezwykle szczegółowy. Autor przywoływał także mniej znane utwory. Z lotu ptaka dostrzegał istotne detale. W końcu monografię zaopatrzył w wykaz wszystkich znanych mu przedstawień, zapisów widowisk liturgicznych i wydań staropolskich dramatów. Ten „repertuar scen w Polsce do 1625 roku” obejmuje niemal cztery stulecia!

Badacze widowisk staropolskich zdają sobie sprawę z długu wobec Lewańskiego. Jego ustalenia źródłowe stanowią po prostu fundament nauki o dawnym teatrze. Świadectwem niezmiernych poszukiwań są imponujące antologie: sześciotomowa,

⁶ J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.

nosząca tytuł *Dramaty staropolskie*⁷; następna – *Teatr polskiego renesansu*⁸; w końcu także antologia stanowiąca podsumowanie długoletnich kwerend związanych z zapisami średniowiecznych widowisk kościelnych – *Liturgiczne łacińskie dramatyizacje Wielkiego Tygodnia*.⁹ Bezценne są również ustalenia repertuarowe – na przykład wyłowienie i wypisanie z rzymskiego archiwum Towarzystwa Jezusowego wszystkich informacji o szkolnych spektaklach zorganizowanych przez ów zakon w Rzeczypospolitej.

Wszystkie te odkrycia, działania edytorskie i ustalenia repertuarowe złożyły się na bardzo dokładną mapę staropolskiego teatru, pozwalającą na odbywanie kolejnych wypraw bez ryzyka błędzenia czy wędrowania jedynie szeroko wydeptanym gościńcem. Osobiście czuję ogromny szacunek i wdzięczność wobec dokonań Juliana Lewańskiego. Mogę śmiało wyznać, że gdyby nie *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, podjęcie studiów nad epoką Odrodzenia musiałyby być dużo bardziej czasochłonne i z pewnością okupione różnymi niedopatrzzeniami. Z całą pewnością badania tematologiczne, których efektem jest monografia *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu*¹⁰, nie mogłyby powstać, gdyby nie fundamentalne ustalenia repertuarowe przeprowadzone przez profesora Lewańskiego.

Wartość tomu *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce* wiąże się także z podziałem widowisk zaproponowanym przez uczonego. Moglibyśmy się spodziewać, że historyk literatury ulegnie pokusie przeprowadzenia klasyfikacji odwołującej się do gatunków literackich. Wynikające z takiej strategii zagrożenia Lewański uświadamiał sobie już kilka dekad wcześniej, dzięki czemu w antologii dramatów staropolskich skłaniał się raczej do komponowania tomów według kryteriów widowiskowo-społecznych. Było to na początku lat

⁷ *Dramaty staropolskie. Antologia*, oprac. J. Lewański, przyp. M. Bokszczanin i J. Majerowa, t. I–VI, Warszawa 1959–1963.

⁸ *Teatr polskiego renesansu. Antologia*, oprac. J. Lewański, Warszawa 1988.

⁹ *Liturgiczne łacińskie dramatyizacje Wielkiego Tygodnia. XI–XVI w.*, zebra., wstęp. i koment. opatr. J. Lewański, Lublin 1999.

¹⁰ P. Kencki, *Inspiracje starotestamentowe w dramacie polskiego renesansu (1545–1625)*, Warszawa 2012.

sześćdziesiątych myślenie na tyle odważne, że wywoływało niezrozumienie. Julian Krzyżanowski bardzo ostro skrytykował układ antologii, zarzucając swojemu imiennikowi, że kierował się przy jego tworzeniu zasadą „z kuźdy beczki po troszeczki”.¹¹ Niesłuszność tego zarzutu omówiliśmy już z Martą Zembruską w trakcie sesji poświęconej Krzyżanowskiemu zorganizowanej przez Uniwersytet Warszawski.¹² Innym niebezpieczeństwem bywało także stosowanie w narracji historycznoteatralnej podziałów stricte historycznych. Dowodem tego chociażby zmagania Zbigniewa Raszewskiego z widowiskami staropolskimi. Jako że to zagadnienie miałem także okazję szczegółowo omówić w Instytucie Teatralnym¹³ ograniczę się tu do jednego przykładu. W *Krótkiej historii teatru polskiego* znajdujemy rozdział zatytułowany *Potop i po potopie*,¹⁴ tak jakby to bez wątpienia przełomowe wydarzenie w historii Rzeczypospolitej stanowiło jednocześnie ważną cezurę w rozwoju polskich widowisk.

Książka Lewańskiego *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce* zbudowana została z dwóch części. W pierwszej, poświęconej wiekom średnim, autor wyodrębnił rozdziały poświęcone widowiskom liturgicznym (I.: *Dramatyzacje liturgiczne*, II.: *Oficjum dramatyczne – dramat liturgiczny Nawiedzenia Grobu*), polskim utworom noszącym znamiona widowiskowe (III.: *Średniowieczne dramaty obrzędowe w języku polskim*). Uzupełnienie stanowią ostatnie rozdziały tej części (IV: *Teatry akademickie – między średniowieczem a renesansem*; V: *Sceny średniowieczne wobec teatrów późniejszych*).

Część druga, poświęcona epoce odrodzenia, obok segmentów stanowiących wstęp i podsumowanie (I: *W teatrach renesansowych*; XI: *Dorobek scen renesansowych*) zawiera cząstki odwołujące się do klasyfikacji opartej na środowiskach tworzących poszczególne

¹¹ J. Krzyżanowski, *Dramat staropolski*, „Nowe Książki” 1960 nr 5, s. 260–264.

¹² P. Kencki, M. Zembruska, *Krzyżanowski – historyk teatru staropolskiego?*, [w:] *Krzyżanowski po latach* (w druku).

¹³ P. Kencki, *Raszewski staropolski*, [w:] *Raszewski po latach czytany* (w druku).

¹⁴ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.

tradycje widowiskowe. W ten sposób nasze spojrzenie kierowane jest ku „scenom misteryjnym”, przedsięwzięciom inscenizacyjnym tworzonym przy współpracy ośrodka władzy z ośrodkiem akademickim, praktyce rybałtowskiej czy teatrom funkcjonującym przy kolegiach jezuickich (rozdział napisany przez Andrzeja Kruczyńskiego). Oczywiście niektóre segmenty mogą się nam kojarzyć z paradygmatem klasyfikacji genologiczno-literackiej. Podejrzewam jednak, że ich kształt wiąże się raczej z pewną bezradnością badacza wobec utworów, które trudno powiązać w większe tradycje widowiskowe, czy też skutecznie przypisać do konkretnych środowisk. Pamiętajmy, że w spektrum badawczym Lewańskiego znalazły się zarówno informacje o wystawieniach, utwory dramatyczne, rozmaite fenomeny performatywne czy po prostu wzmianki o zaginionych sztukach. Dlatego też rozdziały poświęcone przywołanym wyżej tradycjom widowiskowym zostały przeplecione z częstkami, ukazującymi utwory zgrupowane na innych zasadach. Przygotowany przez Kruczyńskiego *Dramat antyczny w Polsce w okresie odrodzenia* to rozdział poświęcony właściwie praktykom akademickim, ale dodatkowym kryterium jest także pochodzenie utworów stanowiących przedmiot szkolnych zainteresowań. *Dramaty polemiczne wyznaniowe połowy XVI wieku* wydzielone zostały w oparciu o porządek środowiskowy, tyle że trudno ocenić, czy omawiane w tym miejscu dialogi należały do sfery spektakularno-performatywnej, czy funkcjonowały jedynie w wymiarze literackim. *Moralitety – dramaty abstrakcji* to grupa wydzielona ze względów gatunkowych, ale w grę wchodzi tu bez wątpienia i genologia literacka, i widowiskowa. Nieco wątpliwości budzi rozdział zatytułowany *Teatr powszechny w miastach*. Omówiono tu bowiem utwory niełatwe do powiązania w jakąś tradycję. Obok polskiego przekładu Locherowego *Iudicium Paridis* pojawia się także *Tragedyja żebracza nowo uczyniona*, obok niej zaś dialogi nabożne. Elementem łączącym te rozmaite utwory miało być ich miejskie i jednocześnie świeckie środowisko funkcjonowania. Względy genologiczno-dramatyczne zaciążyły nad rozdziałem *Międzyakty komiczne – wczesne*

intermedium dramatyczne. Decyzja o wyodrębnieniu tej grupy wydaje się zresztą zupełnie zrozumiała. Interludia pojawiały się przecież w spektaklach organizowanych przez rozmaite środowiska.

Widzimy, że mimo różnych trudności z wyodrębnieniem poszczególnych nurtów życia teatralnego, uczyony wyraźnie zwracał się od narracji historycznoliterackiej ku historycznoteatralnej. Z naszej perspektywy wolelibyśmy pewnie czytać opowieść, w której zdetronizowano pojęcia takie, jak teatr i dramat, a punktem wyjścia uczyniono rozmaite widowiska. A jednak warto pamiętać, że w czasie, w którym opublikowano książkę, użyte przez Lewańskiego narzędzia były naprawdę nowatorskie.

WŁADZA I WIDOWISKO

Kiedy w *Teatrach polskich* Dariusza Kosińskiego¹⁵ znalazłem fragmenty poświęcone ceremoniom, pomyślałem, że interesujące byłoby spojrzenie na wszelkie widowiska pod kątem ich związków z władzą.¹⁶ Wydaje się bowiem prawdopodobne, że sfera widowiskowo-sprawcza kształtowana jest w dużej mierze przez takie właśnie odniesienia. Ośrodki i struktury władzy oddziałują poprzez widowiska, dają im możliwość funkcjonowania, wpływają na ich formę i treści. Z drugiej strony widowiska stają się okazją do kontestowania władzy i do budowania niezależnych struktur, które w korzystnych warunkach mogą przejąć właściwości sprawcze. Aktualizując odkrycia Michela Foucaulta (zawarte szczególnie w *Nadzorować i karać*¹⁷), o relacjach performatywności i władzy pisze Ion McKenzie w

¹⁵ D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010.

¹⁶ Por. P. Kencki, *Nowe historie, nowe rozczarowania*, „Dialog” 2010 nr 9, s. 187–195.

¹⁷ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.

Performuj albo..., książce przełożonej przez Tomasza Kubikowskiego.¹⁸ Może więc warto pod takim właśnie kątem popatrzeć i na teatry staropolskie?

Już pierwszy rzut oka pozwala dostrzec przechodzenie punktu ciężkości od biegunów liminalnych działań sprawczych, wymagających realnego wpływu na rzeczywistość, ku biegunowi liminoidalnych widowisk, w których rzeczywistość zastąpiona zostaje umownym światem fikcji. Kto nie ma wpływu na rzeczywistość, ten przynajmniej może działać w imitacji rzeczywistości. Przeprowadzona 27 listopada 1620 egzekucja Michała Piekarskiego, skazanego za próbę zamachu na Zygmunta III Wazę, łączyła w sobie element sprawczy (śmierć skazańca) z elementem spektakularnym (rozrywanie końmi, ćwiartowanie członków, spalenie szczątków). Symbol (unicestwienie królobójstwa) jednoczył się z działaniem rzeczywistym (śmierć niedoszłego królobójcy). Topienie Marzanny, opisywane przez Bielskiego jako starodawny obrzęd¹⁹, czy egzekucja przeprowadzana na Śmierci w jedlińskich kusakach (czyli tradycyjnym widowisku ostatekowym organizowanym co roku w Jedlińsku) bliższe są biegunowi widowiskowości. Ale i tu dostrzegamy sprawczość. W wymiarze wewnętrznym (a więc w przestrzeni świata przedstawionego) będzie to „sprawczość” w cudzysłowie, czyli obraz performansu. W wymiarze zewnętrznym (a więc w przestrzeni świata przedstawiającego) sprawczość będzie polegała na tworzeniu postaci i ich działań, na grze, na symulacji, trafnie nazywanej w czasach stanisławowskich „udawaniem”.²⁰

¹⁸ I. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performans*, wstęp i przekł. T. Kubikowski, Kraków 2011.

¹⁹ M. Bielski, *Kronika polska Marcina Bielskiego*, Sanok 1856, t. I, s. 70.

²⁰ Por. T. Lipski, *Regulament dla aktorek i aktorów polskich*, [w:] *Teatr Narodowy. 1765–1794*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967, s. 765: „Pieniądze z pensji wytrącane będą składane w kasie na prawnia dla tych, którzy najprzód w statku i przykłady obyczajach, a potem w u d a w a n i u swych roli będą innych celować”.

Zdaje mi się, że możemy mówić o performatywności mającej charakter dyrektywny bądź indyrektywny. Performatywność dyrektywną (sprawczość bezpośrednią) określiłbym jako działania, które powodują zmianę rzeczywistości same z siebie. Przykładem może tu być egzekucja, w której kat rzeczywiście ścina głowę. Cel osiągnięty jest przez samo działanie. Performatywność indyrektywną (sprawczość pośrednią) dostrzegałbym wówczas, kiedy zmiana rzeczywistości jest dalszym skutkiem działań. Bezpośrednim celem działań odtwórców *Iudicium Paridis* (których nazwiska uwieczniono w najstarszym polskim programie teatralnym²¹) była symulacja. Mikołaj Kobyleński wygłaszał w taki sposób słowa dramatycznego Parysa, aby stworzyć pozór utożsamienia z tą postacią. Możemy jednak zakładać, że wcielenie się w kochanka Heleny to zaledwie środek do właściwego celu, którym miało być wzbudzenie podziwu widzów. Oczywiście wymiar bezpośredni i pośredni dostrzegamy w obydwu przytoczonych przypadkach. Istotny więc jest tu punkt ciężkości. Egzekucja pośrednio wywoływała szereg uczuć wśród spektatorów, ale jej najważniejszym celem była śmierć winowajcy. Kiedy Kobyleński udawał, że jako Parys ginie z ręki Menelaosa, ciężar przesunięty był właśnie na wywołanie wrażeń. Prawdziwość egzekucji pozwala więc postrzegać ją jako performans dyrektywny. Symulacja śmierci przez aktora, wywołująca wszakże prawdziwe uczucia widzów, skłania do umieszczenia widowisk teatralnych wśród performansów indyrektywnych.

Powróćmy do władzy. Najważniejszym jej medium w średniowiecznej Europie była zapewne hierarchia kościelna, z jednej strony scentralizowana, ale z drugiej – przenikająca poszczególne organizmy feudalne. Widowiskowy wymiar możemy dostrzec zarówno w działaniach liturgicznych, jak i w praktykach pobożnościowych (z pochodami biczowników włącznie).

²¹ J. Locher, *Iudicium Paridis*, F. Ungler, Kraków 1522; reprodukcja: J. Lewański, *Dramat i teatr...*, op. cit., il. 9.

Hierarchiczność Kościoła pozostaje w oczywistym związku z organizacją widowisk liturgicznych. Księgi, w których znajdujemy najstarsze ich zapisy, związane były ze stolicami biskupimi. Rozpowszechnienie widowisk było procesem długotrwałym, a naprawdę możliwe było dopiero po ukazaniu się dramatyzacji liturgicznych drukiem. Aby dobrze zrozumieć specyfikę tego typu widowisk warto przyglądać się całości praktyk związanych z liturgią i nabożnością. Sama Msza Święta posiada bez wątpienia wymiar performatywny dzięki wierze w prawdziwość transsubstancjacji. Punktem styčnym pomiędzy hierarchią kościelną a świecką były koronacje, śluby udzielane monarchom czy uroczystości pogrzebowe. Monarcha pobłogosławiony przez papieża bądź arcybiskupa stawał się władcą legitymizowanym.

Performatywność i spektakularność władzy świeckiej objawiała się na wszystkich szczeblach hierarchii. Z osobą króla możemy powiązać audiencje, hołdy, uroczyste wjazdy do miasta, a z czasem i działalność stricte teatralną, programowo uprawianą w czasach Władysława IV Wazy, Augusta II i Augusta III Wettinów oraz Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Widowiskowość wiązała się również z obradami senatu, sejmami czy sejmikami. Dopatrzyć się w nich możemy podobieństwa do sceny narodowej i lokalnych scenek. Zarówno jedne jak i drugie stawały się miejscem występów posłów-aktorów. Sukces na prowincjonalnym sejmiku stanowił przepustkę do działalności sejmowej.

Trudno nie wspomnieć tu o spektakularności życia dworskiego. Barokowa pompa i wystawność w piramidalny sposób potęgowały wizerunek magnata, którego dwór stanowił niekiedy prawdziwe widowisko. Towarzyszenie podróżującemu możnowładcy przez rozliczną służbę i dworzan porównać można do teatralnego objazdu. Co interesujące, organizowane na dworach spektakle teatralne wpisywały się w szersze ramy widowiskowe. Z jednej bowiem strony należały do wieloetapowego programu rozrywek – taki obraz

znajdujemy w *Diariuszu* Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki”, gdzie jednego wieczoru odbywa się „komedia”, „kollacyja” „illuminacyja” i „fajerwerk”.²² Z drugiej zaś strony przedstawienia funkcjonowały w wielkim widowisku dworskiego życia.

Średnia i uboga szlachta mimo mniejszych możliwości starała się także podejmować działania o charakterze widowiskowym. Dowodzą tego komedie karnawałowe, których wystawienia stanowiły namiastkę dworskiego teatru w prowincjonalnym dworku. Performatywny charakter spektakularności dostrzec możemy w pozorowaniu wyższego statusu anizeli właściwie posiadany. W dramaturgii stanisławowskiej znajdujemy rozliczne obrazy ubogich szlachciców inscenizujących swoją rzekomą pozycję. W *Solenizancie* Krasickiego Leander mimo zupełnego bankructwa zatrudnia szereg dworzan i organizuje ogromne przyjęcie, które niczym spektakl teatralny ma oczarować wybrankę jego serca i jej rodziców. Upragnione małżeństwo z posażną panną jest zresztą jedyną szansą Leandra na zachowanie statusu społecznego. Wietrznikowski w *Natrętach* Bielawskiego ma jedynie szablę, wytarte ubranie i pozbawione jakiegokolwiek wartości dokumenty. Aby wyłudzić od Hrabiego pieniądze, stara się stworzyć pozory swojej wielkości, której dowodzić mają legendarne czyny i rzekoma potęga przodków. Symulacja własnej wartości posunięta jest w tym wypadku tak daleko, że Wietrznikowski sam wierzy w wartość swojej osoby. Żegnając Hrabiego „*co tylko głosu ma, to wrzeszczy* Całuję pańskie stopy, upadam do nóg J[aśnie] W[wielmożnego] P[ana] D[obrodzieja]. Łasce i protekcji jego, mię raz na zawsze oddaję”, ale już po chwili „*wychodząc, rachuje pieniądze*” i mówi do siebie: „Za małe pieniądze wielkich się rzeczy i pięknych ode mnie nauczył”.²³

²² Wyjątki z *Dyjaryjusza ks. Michała Radziwiłła zw. Rybeńko*, [w:] A. Sajkowski, *Z dziejów teatru nieświeskiego (1746–1762)*, „Pamiętnik Teatralny” 1961 z. 3, s. 423.

²³ J. Bielawski, *Natręci. Komedia z rozkazu Najjaśniejszego Stanisława Augusta, króla polskiego [...]* napisana i na widok publiczny dnia 19 listopada roku 1765 w Warszawie wystawiona, Warszawa 1766.

Za przykład relacji widowiskowości z niższymi poziomami władzy mogą posłużyć spektakle organizowane przez przedstawicieli miejskiego patrycjatu. Komedia zagrana 26 stycznia 1598 uświetniła kolację strzelecką zorganizowaną przez króla kurkowego Gabriela Mikosza.²⁴ Obraz dziadowskich godów znajdujemy w *Tragedii żebraczej nowo uczynionej*. Wracający z Częstochowy nędzarze urządają sobie w karczmie, położonej w Złotym Potoku, wystawną zabawę. Przewodzi jej wybrany przez nich wójt, któremu składają daninę w postaci części uzebranych pieniędzy.

Hierarchia świecka objawiała swoją performatywność i widowiskowość także w wymiarze militarnym. Biegunowi spektakularności bliższe jest demonstrowanie siły. Konfederat w *Komedii rybałtowskiej nowej* wywołuje wrażenie już samym kostiumem, skoro pojawia się „*strojno, piórno, szabelno, ostrożno*”.²⁵ W działaniach wojennych ważniejszy jest wymiar performatywny, ale element widowiskowości bez wątpienia z nim współdziała. Już w kronice Jana Długosza znajdujemy informację, że o gapiach, którzy w czasie bitwy pod Grunwaldem powchodzili na dęby, aby oglądać walczących.²⁶ Doskonałym przykładem splotu obydwu wymiarów jest zapewne odsiecz wiedeńska, gdzie sprawczość współgrała z widowiskowością husarskiej szarży. Nic dziwnego, że do tego wydarzenia odwoływano się chętnie na scenach jezuickich, dostrzegając w nim dodatkowo wymiar religijny (zwycięstwo chrześcijaństwa nad islamem). Nic dziwnego, że motyw husarskich skrzydeł powróci chociażby w teatrze Kantora.

²⁴ J. Dürr-Durski, *O mieszczańskim teatrze renesansowym w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1953 z. 3, s. 57–79.

²⁵ *Komedyja rybałtowska nowa*, [w:] *Teatr polskiego renesansu*, op. cit., s. 511.

²⁶ J. Długosz, *Bitwa grunwaldzka. (Z historii Polski)*, oprac. J. Dąbrowski, Wrocław 2003, s. 91: „Było w miejscu spotkania sześć wysokich dębów, na które powyłaziło wiele ludzi, czy królewskich, czy krzyżackich, nie wiadomo, a to dla przypatrzenia się z góry pierwszemu na siebie nieprzyjaciół natarciu i obu wojsk powodzeniu”.

Związków szkoły z władzą nie trzeba szczególnie podkreślać. Wystarczy przypomnieć, że ta pierwsza funkcjonuje dzięki tej drugiej (na zasadzie afirmacji czy chociażby tolerancji) i że pozostaje na jej usługach, wychowując w odpowiednim duchu przyszłych obywateli. Doskonale taką właśnie rolę spełniały w dawnej Rzeczypospolitej szkoły średnie prowadzone przez zakony jezuitów, pijarów czy teatynów. Ich absolwent miał być człowiekiem ukształtowanym światopoglądowo zarówno w wymiarze religijnym, jak i świeckim. Kolegia te wykorzystywały spektakle szkolne zarówno jako ważne narzędzie kształtowania światopoglądu, jak i wyrabiania w uczniach sprawności niezbędnych przyszłym obywatelom. Wychowanek kolegium, który w ramach edukacji przechodził próbę sceny, mógł w przyszłości stawać się „aktorem” sejmiku, sejmu czy senatu, wykorzystując zdobyte umiejętności publicznej prezentacji, wytworności ruchu i oratorskiej biegłości. Rozbudowana sieć kolegiów (szczególnie jezuickich) stawała się swoistym rusztowaniem obywatelskiego społeczeństwa.

Szkoły parafialne utrwalone zostały w rozlicznych komediach rybałtowskich. Zdradzają one, że przykościelne szkółki stanowiły ośrodki kontestacji. Ich nauczyciele, posiadający jakiś cenzus wykształcenia, żyli w środowisku ludzi prostszych, z którego zresztą często się wywodzili. Ich kwalifikacje nie przenosiły się na poziom życia. Wszystko to wpływało na niezadowolenie ludzi o kulturalnych aspiracjach i skłaniało ich do surowej oceny rzeczywistości, wznagało umiejętność dostrzegania paradoksów społecznych. Najbardziej reprezentatywna postać tego nurtu widowisk, czyli Albertus, polski morosophus, zdobywając doświadczenie jako żak, ubogi nauczyciel, żołnierz i weteran, ma szerokie spojrzenie na rzeczywistość i w wyniku tego staje się w *Komedii rybałtowskiej nowej* jedyną osobą, która może pogodzić wieśniaków z próbującym ich obrabować zgłodniałym konfederatem.

Przemiany Albertusa wskazują zresztą na jeszcze inny wymiar performatywności, a dokładniej na napięcia pomiędzy jej wymiarami czynnym i biernym. Ten, kto ma władzę, jest podmiotem działań sprawczych. Ten, kto jest jej podporządkowany, staje się ich przedmiotem. W *Wyprawie plebańskiej* Albertus jako przedstawiciel parafii musi się udać na wojnę, toteż pleban (narzędzie w rękach wyższych instancji) stara się jakoś go uzbroić. Nauczyciel – wbrew swej woli – staje się zatem żołnierzem. Dodajmy, że proboszcz nieposiadający doświadczenia w roli kwatermistrza, najchętniej wyprawiłby swego podwładnego zgodnie ze znanymi sobie wzorami. Że wzory te mają źródło w Biblii, wspomina o Dawidzie, który procą pokonał Goliata. Jakkolwiek Albertus zostaje ostatecznie wyposażony na wojnę zgodnie z nowszymi wzorami, to z powodu ubóstwa parafii całe to uzbrojenie jest przestarzałe i niefunkcjonalne. Jak dowiadujemy się z kolejnej części cyklu (*Albertus z wojny*), posłany przez Plebana wojak zamiast respektu budzi wesołość. Staje się bowiem widowiskiem, parodią żołnierza na szkapie będącej parodią rumaka. Jako że zgrupowanie nawet najbardziej nędznych żołnierzy posiada jednak jakąś siłę, Albertus w trakcie wojny uzyskuje moc sprawczą (nawet jeżeli ogranicza się ona do rabowania wieśniakom drobiu).

Jak się wydaje, najważniejsze ośrodki sfery performatywno-spektakularnej w czasach staropolskich to Kościół, dwory i szkoły. Ośrodki te współpracowały zresztą ze sobą, dzięki czemu powstawały szczególnie interesujące zjawiska. Dzieckiem dworu i akademii były spektakle wczesnorenesansowe, z mariażu Kościoła ze szkołą wywieść możemy sceny kolegów zakonnych – najżywotniejszą tradycję teatralną w dawnej Rzeczypospolitej. Na styku Kościoła i dworu ugruntowały się ceremonie – uświęcające władzę świecką i wzmacniające rolę władzy kościelnej.

Tym trzem potężnym ośrodkom zawdzięczamy najważniejsze odmiany scen staropolskich: teatr religijny, przedstawienia powiązane z różnymi dworami i w końcu

twórczość szkolną. Na każdy z tych nurtów silnie oddziaływały czynniki zewnętrzne płynące czy to z Rzymu, czy też z Paryża, Wiednia, Drezna bądź innego jeszcze ośrodka. Dlatego badana przez nas sfera widowisk jawić się nam musi jako interesujący stop różnych tradycji. Myślę, że o swojskości tych fenomenów świadczy właśnie skład mieszaniny, nie zaś wysoki poziom lokalnych pierwiastków. Być może starsze formy widowiskowe funkcjonowały w środowisku ludowym. Jakkolwiek te warstwy społeczne nie posiadały narzędzi umożliwiających dokumentowanie swoich obyczajów, to w zamian były w stanie ocalić je w żywej, choć pewnie ewoluującej formie. Dzięki temu starodawne formy, zepchnięte niejako do podświadomości kultury, funkcjonują od czasów pogańskich aż do dnia dzisiejszego.

Stojąc pod rozgwieżdżonym niebem, możemy poczuć zawrót głowy z powodu wielości i różnorodności światełek. Nie tracimy jednak ochoty do dalszego wpatrywania się w lśniąca mozaikę firmamentu. Marzymy, że dane nam będzie odbywać międzygwiazdne podróże, a przynajmniej, że dane nam będzie znaleźć na ziemi cząstki meteorytów...