

# Róg obfitości

Katarzyna Tokarska

## Róg obfitości

Pisma Dobrochny Ratajczakowej *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*<sup>1</sup> przyciągają wzrok na półkach księgarskich swoją objętością. Niestety, nie sposób przedstawić zakresu poszczególnych szkiców, ich zawartość mogła być jednak już wcześniej znana odbiorcy. Materiał rozdzielono niechronologicznie. W pierwszym tomie badaczka zwraca się ku zagadnieniom teoretycznym. Zastanawia się nad specyfiką i kondycją rodzimej teatrologii, próbując jednocześnie określić swoje weń miejsce, miejsce dla „dramatologa”. Zajmują ją pogranicza dyscyplin, nie tylko jeśli chodzi o funkcjonujący podział pomiędzy (tradycyjnie bardziej literaturoznawczą) wiedzą o dramacie a nauką o teatrze. Omawia ideę „trójkąta trzech cesarzy”, postulującą uwzględnianie również kulturoznawstwa i „nowego historyzmu” w badaniach (jaka historia teatru interesuje Ratajczakową można przeczytać w szkicu *Dawne i nowe* czy w przygotowanym na krakowską konferencję historycznoteatralną referacie *Jaka historia teatru potrzebna jest polskiej teatrologii?*).

Wzajemne uwarunkowania teatru, dramatu i kultury, tak czy inaczej pojawiają się w większości tych rozpraw, są też głównym tematem części zebranych w osobnym rozdziale tekstów. Bardzo rozległe Ratajczakowa objaśnia relację, jaka łączyła dramat z teatrem w Europie XVIII wieku, pisze także o przemianach w sztuce, które dokonały się pomiędzy 1800 a 1830 rokiem czy o *reality dramie* (nazwa nawiązująca do zjawiska *reality show*) – jako o gatunku polskiej dramaturgii „pokolenia porno”. Kierując swoje spojrzenie na dramaty, bardzo często szuka w nich

---

<sup>1</sup> D. Ratajczakowa *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1-2, oprac. B. Koncewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

## Roztrząsania i rozbiory

„teatralnych sygnałów wykonawczych”. Znamienny jest artykuł *Czytać – widzieć – wiedzieć*, w którym wyjaśnia, że taka – bliska jej – lektura, nazwana badawczą, a zmierzająca do ukazania tzw. teatralnej problematyki utworu, ważna jest przede wszystkim w przypadku tekstów z dawniejszych epok. Zawarty w dziele „insceniżacyjny program wykonawczy” daje szansę uchwycenia „historycznych właściwości i uwarunkowań form teatralnych” (t. 2, s. 9).

W rozprawach poświęconych gatunkom komediowym poszukuje przyczyny przemian, jakie się na gruncie komedii dokonały (za psychokrytyką upatruje ich na przykład w zmieniających się funkcjach komedii czy mieszczańskiej farsy). Szczególnie doceniony przez Dobrochnę Ratajczakową jest Aleksander Fredro (komedie Fredrowskie pokazuje choćby na tle komediopisarstwa epoki, innym razem tworzy projekt charakteryzujący świat jednoaktówek tego pisarza). Na przykładzie farsy Jana Aleksandra Fredry stara się powiedzieć jak najwięcej o wirtualnym spektaklu, na przykład o aktorstwie, gdyż – według autorki – farsa okazuje się najbardziej odporna na nadmierne wpływy literatury, a gatunkowy rygor wy daje się pozostawać niemal bez zmiany.

Ratajczakowa szuka klucza do dramatów Szekspira, ale nie stroni od dzieł (arcydzieł) tzw. popularnych, na przykład *Kościuszki pod Raclawicami* Anczyca (zajmuje ją związek tematu i zastosowanej przez autora formy, obraz teatralny wpisany w tekst oraz okoliczności powstania i oddziaływanie dzieła w konkretnej sytuacji historycznej). Czyta sztuki Franciszka Zabłockiego, Józefa Korzeniowskiego, małe formy dramatyczne Cypriana Norwida, komedie Bałuckiego, dramaty Micińskiego, Mariana Hemara, Władysława Zawistowskiego, *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, *Zbombardowanych* Sarah Kane. Z tekstów poświęconych Mickiewiczowi i Słowackiemu udało się w antologii stworzyć podrozdział.

W bloku tekstów dotyczących form muzycznych w teatrze przypomniane zostało zjawisko „narodowego” czy „polskiego” – Ratajczakowa spiera się o nomenklaturę – stylu muzyki w teatrze lat trzydziestych XIX wieku w relacji do rytmu ówczesnej dramaturgii i literatury. Inspirujące okazały się także sylwetki twórców, choć widać, że autorka większą wagę przykładła do rekonstrukcji, wybranych i w jej opinii kluczowych dla twórczości, zjawisk epoki, niż do ustalenia szczegółów biograficznych. Szeroki szkic o Stanisławie Moniuszce badaczka kreśli na przykład za pomocą kilku wytycznych (jak się wydaje, nie bez wskazówek współczesnego literaturoznawstwa). Miejsce urodzenia kompozytora sytuuje na mapie Europy zarysowanej przez Pierre’a Chauu; warunki dla rozwoju jego sztuki na tle struktur instytucjonalnych w dziewiętnastowiecznej Litwie, którym muzyka, literatura i teatr podlegają; estetyka kultury nowoczesnego miasta przedstawiona jest z pozycji dominujących prądów, nie pomijając ich wariantu popularnego; zasygnalizowana jest problematyczność kwestii narodowości, przeanalizowany jest również proces kształtowania się statusu „twórcy narodowego”. W innych esejach autorka stara się ustalić *Inspiracje literackie w twórczości operowej i operetkowej Stanisława Moniuszki* czy okoliczności powstania *Loterii* Karola Szymanowskiego. Przywołuje też sylwetki Alojzego Felińskiego, Antoniego Hoffmanna, Wojciecha Bogusławskiego –

zawsze zgodnie ze skłonnościami dyktowanymi własną ciekawością. Pisze o rolach Stefana Jaracza, o Helenie Modrzejewskiej, rozbrajając mity, jakie pozostają po aktorach.

Szkice o aktorstwie (głównie na scenach dziewiętnastowiecznych) zebrano w drugim tomie. Podejmują one m.in. próbę wyszukania cech znamiennej dla epoki romantycznej, czy odtworzenia sposobu interpretacji tekstu literackiego przez aktora w XIX stuleciu. Sporo uwagi Ratajczakowa poświęca postaci artysty wędrownego, jest to bowiem typowy model życia adeptów ówczesnej polskiej sceny. Zastanawia się, czy ze względu na ontologiczny status spektaklu można w ogóle mówić o teatralnym arcydziele.

Autorkę ciekawia powtarzające się tematy i motywy, przygląda się też dramatyczno-teatralnym zjawiskom emigracyjnym. Sygnalizuje problemy, jakie niesie za sobą wystawianie „przepolszczanych” dramatów obcych, nieco uwagi poświęcając również kwestii przekładu, choć więcej niż uwag filologicznych zamieszcza spostrzeżeń odnoszących „twórczość przekładową” do kontekstu historycznego, teatralnego, literackiego itp. (na przykładzie ośmiu wersji *Szkoly żon* Moliera).

Z refleksji nad krytyką teatralną wywodzą się eseje na temat teorii oraz praktyki recenzenckiej, a także dorobku i stylu konkretnych recenzentów (na przykład Bolesława Leśmiana, Wilama Horzycy, Witolda Noskowskiego). Ostatni rozdział, *O poznaniu teatralnym*, poświęcony jest „tajemnicom” miasta, jego architekturze (również teatralnej), dziejom i symbolom uchwyconym przez dramaturgów albo wydobytym w teatralnych inscenizacjach. Autorka opowiada o konkretnych scenach, m.in. o Teatrze Polskim jako części pruskiej fortecy w okresie „pознаńskiego międzywojnia”.

Teksty powstawały na różne okazje, były wygłaszane na sympozjach, publikowane. Przy okazji ich całościowej lektury, do czego prowokują takie zbiory, ujawnia się maniera badawcza autora i praktykowana przez niego metodologia. Odnoszę wrażenie, że późniejsze rozprawy, wychodzące spod pióra dojrzałej już badaczki, są swobodniejsze, mają więcej autorefleksji, szerszy, niekoniecznie humanistyczny, kontekst, sygnalizują czytelnikowi bogatszy sposób ujęcia tematu. Jest to konsekwencja wypracowanej i stosowanej przez lata metody.

Autorka przekonuje w jednym z rozdziałów, że podstawą metodologiczną są dla niej wyobrażenia, narracja i prawda. Wyobrażenia Ratajczakowej nie zawsze podąża jednak za dramaturgiem czy twórcami spektaklu, podpowiada natomiast, jak kreatywnie podejść do tematu (co ma konsekwencje zwłaszcza wtedy, gdy – jak tu – historyka uznaje się za kreatora). Z inwencją igra narracja, której poluzowano cugle języka naukowego. Badaczka tak stosuje konwencje retoryki czy eseju, że sposób przeprowadzania rozumowania nie może budzić zastrzeżeń, niemniej, z punktu widzenia dowodzenia naukowego bywa dyskusyjny. Pisze:

„Czy chodzi mi o prawdę? na pewno, choć sama prawdziwość dzisiaj nie wystarcza; o wiarygodność? może być odległa od prawdy; o użyteczność? niekoniecznie; bardziej o spójność interpretacji, o dobro dopasowania metaforycznego schematu, który uchwyci podobieństwa i różnice, związki, trudne do ujawnienia, raczej prze-

## Roztrząsania i rozbiory

czuwane i wyobrażane, o trafność ujęcia pewnych aspektów zjawiska” (t. 1, s. 169, pierwodruk w 2002 roku).

Ratajczakowa, jako jedna z niewielu, usiłuje podążać za nowinkami teorii literatury. Jeżeli polska teatrologia jest zbyt statyczna, dobrze że podejmuje się próby poszerzenia jej metod badawczych. Sami czytelnicy muszą ocenić, na ile są one instruktywne. „Synkretyczna biblioteka” przyczyniła się zaś przynajmniej do dwóch rzeczy: nawyku sięgania do niej oraz nieco zawrotnej elokwencji. Tomy *W kryształach i w płomieniu* bardziej nawet niż swą objętością imponują rozległością przywołanych zagadnień i ich różnorodnością.

Wytrwale kompilowane są również metody badawcze. Uwaga ta nie jest zarzutem – pojawiają się czasem książki, gdzie świetne analizy materiałów źródłowych wieńczy monotonna ten sam, aprioryczny wniosek. „Właściwością teatrologii jest jej podatność na wielość rzeczy, zjawisk, metod i dyscyplin. [...] multiinstrumentalizm. [...] Taka różnorodność stanowi przecież szansę tego, co jest jednocześnie wszystkim i niczym – teatrem”. I dalej, o samym tekście naukowym: „Wszystko w ruchu, w spotkaniu, w aktach konfrontacji, wciąż chybocliwe, zmienne, uzyskuje jedynie stany chwilowej równowagi, ład płynny i przejściowy, opis nie zawsze linearny, podporządkowują sobie zdarzenie” (t. 1, s. 53-54). Nowa historiografia korzysta z podpowiedzi, próbując dotrzeć do opisywanej rzeczywistości właśnie poprzez szeroko zakrojone konfrontacje i dialog. Ratajczakowa używa narzędzi i przykładów zaczerpniętych z alchemii, fizyki, filozofii, językoznawstwa, ekonomii czy wiedzy muzykologicznej. Ten punkt wyjścia ciekawi mnie tylko wtedy, kiedy w efekcie daje coś więcej niż wymysł(owe) zetknięcie dwóch dziedzin, wybranych pojęć, metodologii z zagadnieniem, metafory ze zjawiskiem.

Uparcie wydaje mi się też, że celem nie powinna być metoda – praktykowany multiinstrumentalizm, który przysłania, podporządkowuje sobie zdarzenie. W którymś momencie pojawia się czytelnicza irytacja, kiedy najpierw brnie się przez siedem stron tekstu *Nieco bliżej tematu*, potem przez kilka *Pozornie trochę obok tematu*, następnie przez wątki podrzędiału *Już prawie, prawie – w temacie* i dopiero koniec stanowi *Sedno?* Lubię poczucie humoru autorki, ale muszę przyznać, że tak skonstruowany szkic, zamiast pozwalać mi głębiej zrozumieć puentę, sprawia, że nie wiem już, do czego wspólnie zmierzaliśmy.

W zebranych interpretacjach można zresztą dostrzec pewne nakierowanie autorki w stronę jej wyobraźni oraz własną grę stylami. Jest to z jednej strony atut. Ozdobnik, który może służyć sensowi, w budowaniu znaczeń bywa jednak także zbędnym dodatkiem, choćby dlatego, że rokoko, zwłaszcza w tekście naukowym, rozprasza. Gdzieś tu widziałabym również przyczynę zbyt niefrasobliwych sformułowań: „można więc jedynie powiedzieć najogólniej” (t. 1, s. 124), „Czyż nie można się tu doszukać refleksu...” (t. 1, s. 503), „intuicja podpowiada mi analogie” (t. 1, s. 62). Czy intuicji nie należy weryfikować? Otrzymuję więc jakby metaświadczanie, że nie powinnam traktować prezentowanego artykułu jako rzeczowego źródła, gdyż przynajmniej we fragmentach jest on rozwinięciem jakiejś intuicji.

Swoista technika oparta na pewnej eklektyczności metod jest jednak warta prezentowania, a zbiorowe wydanie tych pism staje się ważne ze względów dydaktycznych. Eseje mają dużą szansę inspirować studentów, proponują też jakiś punkt wyjścia dla większości gałęzi dzisiejszej teatrologii. Na pewno nie jest to jednak podręcznik. Wydaje mi się za bardzo autorski, bardziej służy więc upowszechnieniu naukowych propozycji Ratajczakowej.

Te uwagi nie odnoszą się przecież do wszystkich szkiców, ale choć grubą kreską, jednak w miarę dokładnie opisują styl Dobrochny Ratajczakowej. Równie dobrze mógłby on spotkać się z głosem uznania i ma z pewnością wielu zwolenników. Dla mnie proponowana przez nią wizja historii często jest na tyle kreatywna, że przestaje ciekawić, mimo że właśnie próbuje zaciekawiać. Czymś innym jest szukanie właściwych słów i przykładów na określenie danej (głównej) rzeczy – jak zrobił choćby Kazimierz Wyka (przywołany tu w szkicu *Projekt scenicznego ukształtowania słowa w komedii czasów stanisławowskich*), ryzykując zastosowanie metafory „gospodarskiego nastawienia” komediopisarzy czasów stanisławowskich do klasycystycznych komedii (t. 1, s. 257). Czym innym zaś znajdowanie nowych związków tylko po to, żeby wyjść poza tradycyjne ujęcie zagadnienia. To intensywne łączenie dziedzin nie zawsze jest nawet odnajdywaniem obustronnych wpływów, rozprawy opierają się czasem na – umownych, doraźnych, intencjonalnych – analogiach. Ale czy podobna „komparatystyka” pomaga zrozumieć teatr? Muszę odpowiedzieć, że czasami tak – zwłaszcza kiedy pokazuje się zależność sztuki od pozaartystycznych, swoistych dla danego czasu czynników.

Pewnym problem są także kompetencje odbiorcy. Ratajczakowa zdaje się to rozumieć, gdyż zamieszcza najczęściej obszerny wstęp, od razu, co ważne, starając się łączyć wiedzę ścisłą, jeżeli do takiej się odnosi, z humanistyką. Trzeba przyznać, że badaczka nie próbuje być fizykiem ani darwinistą, pozostaje teatrologiem i na obcym terenie wypatruje jedynie inspiracji dla swojej metody interpretacyjnej. Z wieloma jej propozycjami jestem zmuszona zgodzić się *ad hoc*, skoro czasem nie wiem nic ponad to, co przeczytałam w szkicu. Z jednej strony wiedzę na podstawowym poziomie powinien mieć każdy, z drugiej – ten dialog nie ma odbywać się przecież na poziomie podstawowym. Dlatego w tych przypadkach niewiele wynika dla mnie z tego, co autorka mówi mi o teatrze – nic, co byłoby mi dalej użyteczne, że użyję zniesławionego terminu. Więcej, uważam, że analogie z wahałem matematycznym itp. jako ciekawostka mogą bardziej zainteresować nieprofesjonalnego miłośnika sceny niż teatrologa.

Czy to się opłaca? Autorka zarzuca niektórym pracom naukowym (tym, które tworzone są z myślą o wznoszeniu wspólnego gmachu wiedzy) minimalizm. Ja też nie proponuję działań „likwidatorskich” (t. 1, s. 81), nie odmawiam nikomu prawa do płodności i ekspresji – zawsze jest to z pożytkiem dla czytelnika. Gorzej o pożytek dla drugiego badacza, chyba żeby ograniczyć go do samej inspiracji. „Jeżeli jednak te zróżnicowane pojęcia [mit i tragedia] spróbujemy objąć całościową perspektywą egzystencjalno-kulturową [sic!], otrzymamy skomplikowaną konstrukcję dwupoziomową” (t. 1, s. 134) – czytamy w rozdziale *Drogocenny mit*

## Roztrząsania i rozbiory

*tragedii*. Jak to zrobić? Wśród syntetycznej narracji ginie tu jednak czasem to, co jest nowe i odkrywcze – wiążące wyniki badań.

Ratajczakowa powtórnie zadaje sobie i nam przy okazji wiele pytań podstawowych dla teatrologii. Jako historyk teatru może być postawiona również wśród jego teoretyków. Tylko że tam, gdzie spodziewałabym się porównywania materiałów źródłowych – czasem natykam się na opracowania (przy okazji można napomknąć, że bardzo brakuje bibliografii, z której korzystała autorka; tomy zawierają jedynie wykaz publikacji Dobrochny Ratajczakowej). Ale badaczka przyznaje w którymś momencie, z pewną dozą nieskromności przecież, że wykonuje „Heideggerowski z ducha, eksperyment myślowy”, dodając dalej: „Bez wątpienia jest to ryzykowne” (t. 1, s. 131). To prawda, zwłaszcza w tych przypadkach, gdy punkt wyjścia historyka jest koncepcyjny i teoretyczny.

**Katarzyna TOKARSKA**

## Abstract

**Katarzyna TOKARSKA**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### Horn of Plenty

This text attempts at discussing at some length the content of the two volumes of writings by Dobrochna Ratajczakowa, a valued drama and theatre scholar, which she published over more than four decades (in 1963–2006). The review offers an afterthought on analytical methods and symptomatic traits – as recognisable against texts authored by other theatre researchers – of the narration as are getting revealed whilst reading the collection *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze* [‘In Crystal and In Flame. Studies and essays on drama and theatre’].