

została bibliografia, źródła dotyczące 22 ilustracji wybranych ze szczególnym smakiem i znajomością rzeczy, wreszcie uwagi szczegółowe o reprodukowanych wkładkach rękopiśmiennych dołączonych do partytury orkiestrowej. Całość tomu wieńczy faksymile owych wkładek. Na uwagę zasługuje też zachwycająca szata graficzna tej edycji, przygotowana przez Wojciecha Markiewicza.

Trudno byłoby dziś wyobrazić sobie doskonalszą edycję *Goplany* i bardziej kompetentne omówienie dzieła niż to, które przedstawił Grzegorz Zieziula, muzykolog w Polsce najlepiej bodajże zorientowany w meandrach opery z drugiej połowy XIX wieku.

Od czasu XIX-wiecznych premier *Goplany* w Krakowie, Lwowie i Warszawie dzieło wznawiane było przez Operę Warszawską w 1949 roku, Operę Bałtycką w 1970 roku i przez Teatr Wielki – Operę Narodową w Warszawie w roku 2016. Można wszak żywić nadzieję, że w związku z ukazaniem się omawianej tu edycji *Goplany* zainteresują się tym wartościowym dziełem także inne polskie, a może i zagraniczne sceny operowe, spełniając tym samym marzenie kompozytora.



IWONA PUCHALSKA

Ewa Partyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*

Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.
Oprawa twarda, 535 s. ISBN: 9788364822834.
Przybliżona cena: 70 zł.

Wiek XIX. Przedstawienia Ewy Partygi to jedna z czterech części „multimedialnej historii teatru polskiego”, zatytułowanej „Teatr publiczny 1765–2015. Przedstawienia” i wydawanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy oraz Instytut Sztuki PAN. Wieloznaczny podtytuł „przedstawienia” wiąże ze sobą konceptualnie wszystkie pozycje serii, ale składające się na nią tomy są odmienne – łączy je pokrewieństwo podobne do relacji członków rodziny, z których każdy naznaczony jest wprawdzie pewną wspólnotą genetyczną, ale rozwija się po swojemu.

Postawione przez Autorkę na wstępie pytanie: „Jak długo trwał wiek XIX?”, od razu daje wgląd w metodę opowieści zastosowaną w książce. „Wiek XIX” to termin

oznaczający pewną formację kulturową, której ramy czasowe można różnie wyznaczać. Oczywiście taka definicja może budzić nieufność – z jednej strony ze względu na zadeklarowaną jasno przez Autorkę arbitralność widzenia, z drugiej zaś z uwagi na mnogość mieszczących się w tak rozumianym wieku XIX elementów. Na przykład w tradycyjnej perspektywie literaturoznawczej stulecie to zawiera w sobie trzy (co najmniej) odmienne od siebie epoki historycznoliterackie, a ponadto wypełnione jest licznymi i różnymi prądami estetycznymi. Takie bogactwo trudno jest sprowadzić do wspólnego mianownika. Na tym jednak polegają koncept i strategia książki: na ukazaniu jakiegoś aspektu życia wspólnotowego, społecznego poprzez pryzmat konkretnej sztuki scenicznej potraktowanej emblematycznie – jako wspólny mianownik właśnie.

Owych „emblematów” jest siedem – siedem sztuk teatralnych, których tytuły sygnują siedem rozdziałów traktujących o siedmiu fenomenach życia społecznego. Każdy z przywoływanych spektakli stanowi kanwę, na której Autorka rozpina opowieść kolejno o narodzinach inteligencji, o statusie kobiety, o formowaniu się ideałów pozytywistycznych, o miejskich uciechach, o problemie chłopskim, żydowskim i wreszcie – o statusie elit.

Zasygnalizowana już samym układem spisu treści perspektywa antropologiczno-kulturowa i socjologiczna może stanowić dość przekonujące uzasadnienie zarówno dla zmarginalizowania w książce wielu głównych autorów dramatycznych wieku XIX (niektórych – jak Fredro – wprowadzanych jedynie w roli pomocniczej), jak i dla doboru tych akurat, a nie innych sztuk. Oczywiście jest, że elementy składowe wywodu są wyselekcjonowane arbitralnie – formuła książki jasno określa decydującą rolę osobistego, choć wspartego argumentem reprezentatywności, wyboru Autorki. Można by jednak zadać pytanie, dlaczego w tych przedstawieniach nie uwzględniono

na przykład obok chłopów również robotników, a obok „elit” – choćby lumpenproletariatu i świata przestępczego...

Tematem książki w sposób oczywisty nie jest teatr sam w sobie, nie jest nim nawet teatr w kontekście socjologicznym, politycznym czy kulturowym – teatr występuje tu w roli głównego świadka epoki, a jego świadectwo jest wsparte innymi głosami – prasy, literatury, różnego rodzaju dokumentów, zapisków prywatnych... Taka strategia „przedstawię” obowiązuje w całej książce, choć poszczególne rozdziały różnią się w sposobie jej realizacji. I tak na przykład w rozdziale pierwszym problem społecznej funkcji aktorów i ich inteligenckiego etosu wprowadzany jest analizą komedio-opery *Wezbranie Wisły* Ludwika Adama Dmuszewskiego, która stanowi zasadniczy teatralny punkt odniesienia dla tego tematu; podobnie osią rozdziału czwartego, *„Podróż po Warszawie”*, czyli *widz-konsument*, jest jedna sztuka – wodewil *Podróż po Warszawie* Feliksa Szobera. Natomiast rozdziały *„Halka”*, czyli *kobieta* oraz *„Pozytywni”*, czyli *nowy człowiek* operują większą liczbą przykładów teatralnych, mających punktować poszczególne etapy ewolucji przedstawianego zagadnienia.

Tym, co w książce Ewy Partygi zwraca uwagę już na pierwszy rzut oka, jest syntetyczność, zgodna z multimedialnym założeniem serii. To opowieść operująca w równej mierze słowem i obrazem, a także – choć w nieco mniejszym zakresie – filmem w postaci dołączonych do książki materiałów zespolonych w montażu *found footage*.

Autorka, zanim przemówi do odbiorcy tekstem, stymuluje jego wrażliwość wizualną. Czytelnik zaraz po zaznajomieniu się ze spisem treści zostaje zanurzony w świat obrazów: na kolejnych trzynastu stronach czeka nań ciąg fotografii – coś w rodzaju przeglądu scenografii, w jakich będą się odbywać zapowiedziane w tytule książki „przedstawienia” wieku XIX. Otrzymujemy kolejno widoki znaczące: Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie, następnie

zdjęcie kontrastującego z nim (kulturowo i społecznie) rogu ulic Targowej i Żąbkowskiej, fotografię gmachu Teatru Wielkiego w Warszawie, a potem jego wnętrza, widok Teatru Skarbrowskiego we Lwowie, ryciny z czasopism z epoki przedstawiające publiczność teatralną, wreszcie – wprowadzające odbiorcę na kolejny poziom metatekstowości – zdjęcie fotografa robiącego zdjęcie. Ciąg ilustracji prowokuje do poszukiwania między nimi pewnych powiązań – ich następstwo stanowi rodzaj wizualnej uwerury, informującej odbiorcę, że powinien zająć wobec tej publikacji pozycję nie tylko jako czytelnik, ale i jako widz. Prezentowane materiały wizualne są różnorodne, nie tylko o charakterze ikonograficznym, ale i typograficznym – to nie tylko zdjęcia określonych miejsc, portrety, reprodukcje obrazów i rycin, ale i skany fragmentów tekstu, wywołujące wrażenie bliższego obcowania z zapisami z epoki w ich naturalnym kształcie edytorskim. Czytelnik-widz otrzymuje ponadto precyzyjne wskazówki dotyczące relacji między ilustracjami a tekstem: podkreślone na zielono frazy lub zdania odsyłają – dzięki umieszczonym obok nich numerom stron również w kolorze zielonym – do konkretnej ilustracji lub faksymile. Linie tych podkreśleń prowadzą odbiorcę, na wzór nici Ariadny, przez pogranicze tekstu i obrazu.

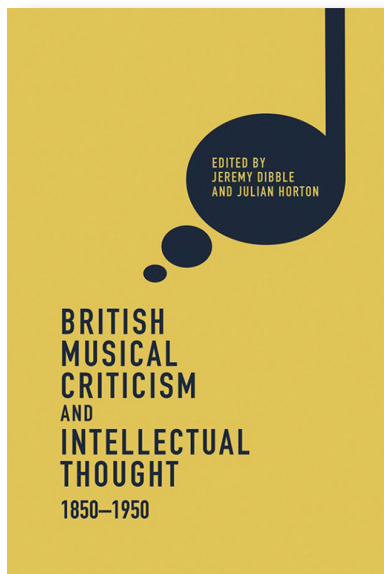
Trzeci element tej syntetycznej publikacji, *found footage*, odgrywa w moim odczuciu rolę suplementu, który, choć jego ważność jest przez Autorkę podkreślana, ma znaczenie nieco mniejsze. Jako wymagający odtworzenia na osobnym nośniku nie wchodzi bowiem w ścisłą interakcję z książką. Ilustracje i tekst są stabilnie ze sobą zespolone więzami układu edytorskiego i typograficznego, natomiast element filmowy, siłą rzeczy wprowadzający swoją własną czasoprzestrzeń i swoją narrację, odciąga odbiorcę od opowieści tekstowo-ilustracyjnej i pozostaje do niej (percepcyjnie) w relacji albo-albo. Pisząc o suplementacyjnym charakterze filmów *found footage*, nie mam jednak na myśli roli czysto ornamentacyjnej – ich obecność

jest istotna, gdyż stanowią one pewne zabezpieczenie przed wrażeniem bezpośredniego obcowania ze światem wieku XIX, jakie może wywoływać książka. Dzieje się tak dlatego, że wykorzystane w montażu filmowym elementy pochodzą z wieku XX – przeważnie są to fragmenty filmów fabularnych będących ekranizacjami literatury dziewiętnastowiecznej. Są więc pozbawione znamion „autentyzmu”, jakie mają reprodukowane w książce materiały ikonograficzne z epoki – są naznaczone estetyką czasów, w których powstały, a tym samym relatywizują tekstową narrację o rzeczywistości XIX stulecia, stanowiąc kolejny, wyraźnie uwypuklony punkt widzenia jej. Rzecz to niby oczywista, że prezentowana przez Ewę Partygę wizja wieku XIX to nie rzeczywistość wskrzeszona, lecz ukazywana w optyce naszych czasów i przefiltrowana przez osobowość Autorki – ale sugestywność wielopoziomowej, intersemiotycznej narracji w książce skłania i kusi odbiorcę do wyzbycia się dystansu poznawczego i oddania się wrażeniu autentycznej podróży w czasie.

Owa pokusa zawrzenia zwartemu w książce „przedstawieniu” stanowi zresztą jeden z podstawowych uroków tej publikacji, z jednej strony wyposażonej w starannie, według tradycji uniwersyteckich opracowane zaplecze bibliograficzne i dokumentacyjne, a z drugiej uwodzącej sugestywnością wizji, przemawiającej do szerokiego kręgu czytelników. Książka przemycia w ramach swobodnej, atrakcyjnej, chwilami wręcz gawędowej narracji potężną dawkę wiedzy i informacji, sumiennie udokumentowanej, choć w kilku miejscach zdarzają się drobne lapsusy (na przykład: Moniuszko nie mógł poznać Wolskiego, jak o tym mowa na s. 119, w 1846 roku w salonie nastoletniej dopiero wówczas Deotymy – Jadwigi Łuszczewskiej, lecz w salonie jej matki, Niny Łuszczewskiej). Tego typu potknięcia, chyba niemożliwe do uniknięcia przy tak nasyconej faktograficznie i obejmującej tak wiele poziomów wiedzy opowieści, nie niwelują oczywiście jej ogromnej

wartości poznawczej. „Przedstawienia wieku XIX” Ewy Partygi przypominają gabinet luster, gdzie poszczególne fenomeny odbijają się w różnych ujęciach. Świadectwo teatru jest jednak w książce rzadko kwestionowane – towarzyszące mu odniesienia historyczne, prasowe, literackie czy ikonograficzne są zgodne i ta powszechna zgoda budzić może podejrzenia, że wielogłosowość wpisana w założenie publikacji jest nieco pozorna, że chór jednomyślnych opinii składających się na spójny obraz epoki brzmi czysto dzięki procesowi eliminacji niedostrojonych głosów. Bo przecież właściwie każdemu spektaklowi występującemu w roli „głównego świadka” można by dobrać antagonistę inaczej ukazującego stan rzeczy. Zwłaszcza dość unifikująca wydaje się kategoria „melodramatycznego modelu kobiety upadłej”, przedstawiona jako dominująca w wieku XIX formuła kobiecości: dlaczego, gdy mowa o kobiecie, akurat *Halka*, a nie, na przykład, również *Moniuszkowska Hrabina*, *Żabusia Zapolskiej* lub też inna z licznych różnego autoramentu „lwic salonowych”? Kontrowersyjny wydaje się również tytuł: „*Pozytywni*”, czyli *nowy człowiek* dla rozdziału, podającego – zresztą w bardzo przekonującym wywodzie Autorki – przyczyny, dla których finansjera („nowi ludzie”) w polskiej rzeczywistości wieku XIX odgrywała rolę odmienną niż w krajach zachodnich i nie przyczyniła się zasadniczo do rozwoju ruchu pozytywistycznego.

Postawione przeze mnie pytania nie mają (wbrew pozorom) charakteru kontestacji. Są raczej wyrazem apetytu pobudzonego znakomitą lekturą, są wyrazem chęci dalszego podążania wskazaną przez Ewę Partygę drogą. Książka przedstawia świat wieku XIX, przez który chciałoby się wędrować dalej – pod tym samym fascynującym przewodnictwem Autorki; świat, którego inne aspekty i problemy także chętnie by się obejrzało przez zastosowany przez nią pryzmat; świat, o który chciałoby się jej zadać więcej pytań. To przedstawienie, które chciałoby się oglądać znacznie dłużej.



KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

*British Musical Criticism
and Intellectual Thought 1850-1950*

red. Jeremy Dibble i Julian Horton, Boydell & Brewer,
Martelsham, Suffolk 2018.
Oprawa twarda, 390 s. ISBN: 9781783272877, ebook:
9781787442801.
Przybliżona cena: 65 funtów.

W *Rzeczywistych obecnościach* George Steiner, stawiając tezę o „nędzy” kultury słowa oraz percepcji sztuki współczesnego świata – nędzy spowodowanej „dominacją tego, co wtórne i pasożytnicze” – przedstawia wizję wyobrażonej społeczności, w której zasadą stałaby się „pierwotność, bezpośredniość w odniesieniu do tekstów, dzieł sztuki i kompozycji muzycznych. Chodzi o taki rodzaj edukacji – wyjaśnia Steiner – taką definicję wartości, które byłyby oczyszczone, w możliwie największym stopniu, z «metatekstów», to znaczy tekstów o tekstach (czy o malarstwie lub muzyce); z całej tej akademickiej, dziennikarskiej i akademicko-dziennikarskiej – obecnie ten właśnie model dominuje – gadaniny o estetyce. Miałoby raczej malarzy, poetów i kompozytorów,