

Dorota Jarząbek-Wasył, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.¹

Swego czasu Jan Kulczyński, reżyser i pedagog o ciekawym życiorysie i jeszcze ciekawszych koligacjach rodzinnych, napisał o tym właśnie książkę pod intrygującym tytułem *Co reżyser ma w środku*.² Dorota Jarząbek-Wasył poszła krok dalej i zbadła „co teatr ma w środku”. Autorka należy do tej grupy teatrologów, których interesuje po prostu teatr: od hipotetycznych konstrukcji ideowoestetycznych, od tłumaczenia czytelnikom/widzom „co autor/reżyser miał na myśli” woli analizować sam spektakl i materię, z której powstał. Tematem jej pracy jest to wszystko, o czym widzowie nie wiedzą, z istnienia czego sobie często nawet nie zdają sprawy. To jest książka o tym, co doprowadza do magicznej godziny 19, kiedy po trzech dzwonekach przygasa światło, kurtyna idzie w górę³ i widzowie mogą na kilka godzin zanurzyć się w innym świecie, żyć cudzym życiem, rozkoszować pięknem dekoracji, wstrząsającą grą artystów.

Za kulisami jest pracą stricte historyczną, mówi o świecie, którego realnie już nie ma, który co najwyżej kołacze się w wspomnieniach najstarszych członków zespołów, a i to z powołaniem się na opowieści nestorów garderób z czasów ich młodości. Aż żal. Jeżeli jednak używamy określenia „praca historyczna”, powiedzmy od razu: z racji sposobu prowadzenia narracji to praca historyczna do czytania, co jest jej ogromną zaletą (i niech nikogo nie wystraszy objętość i tysiąc przypisów). Znakomicie udokumentowana opowieść, niemal powieść z życia teatru, może to, co dziś w sferze mediów nazywa się „nowelą dokumentalną”. Powieść wciągająca magią „egzotycznego” świata, barwnością postaci (kto wymyśliłby takich bohaterów powieściowych jak Żółkowski syn czy – mój ulubiony – woźny Pichor z teatru krakowskiego?), plastycznością opisu i wyczuwalną nostalgią za minionym światem, a także swoistą strategią pisarską autorki. Widać

¹ Książka wyróżniona nagrodą Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

² J. Kulczyński, *Co reżyser ma w środku*, Warszawa 2011.

³ Wobec standardów dzisiejszych przedstawień sformułowanie „trzy dzwonki” i „kurtyna idąca w górę” należy traktować czysto metaforycznie.

Dorota Jarząbek-Wasyl

ZA KULISAMI

NARODZINY PRZEDSTAWIENIA
W TEATRZE POLSKIM XIX WIEKU

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

wyraźnie, że analizując ten świat dokonuje wobec niego pewnego aktu zdrady. Opisuje, bo musi, ale jakby wolała zachować go przed profanami. Nie zdziwiłabym się, gdyby się okazało, że jednak Jarząbek-Wasyl nie wszystko ze swojej wiedzy nam ujawniła, że coś jeszcze zostało (z różnych względów zapewne) w zakamarkach tek archiwalnych.

W ostatnim akapicie książki autorka wyjaśnia, dlaczego ją napisała, dlaczego mimo stricte historycznego charakteru, po prostu jest nam dziś niezbędna:

warto podkreślić, że ten historyczny teatr w pewnych aspektach trwa... do dzisiaj. To dziewiętnasty wiek wytworzył zasady i mechanizmy, które stanowią podstawowy zrąb instytucji teatralnej. nazwy i porządek prób, funkcje i stanowiska, dokumenty (takie jak dziennik prób czy egzemplarz teatralny), sekrety charakteryzacji i niektóre reformatorskie metody pracy nad rolą, zapraszanie autora na próby i „określanie” tekstu, przesady i nawyki zakulisowe, dźwięk gongu lub dzwonka

nawołujący widzów do sali i wiele innych drobnych szczegółów obyczaju teatralnego – wszystko to pochodzi z tamtej epoki, choć niesie za sobą już nieco inną zawartość i kontekst (s. 554).

Bezdyskusyjna właściwie prawdziwość tej tezy powoduje, że pracę Jarząbek można uznać za dziewiętnastowieczny przewodnik dla kandydatów na aktorów także w XXI wieku, powinien ją przeczytać każdy, kto chce zostać aktorem. Wiedziałby wtedy, co go czeka, jak będzie wyglądała jego praca, a na dobrą sprawę – cały jego świat (wystarczy zmienić realia, choć informacja o próbie udzielona przez komórkę nie będzie tak barwna, jak działania woźnego Jana Pichora⁴). Wiedziałby też, jak się zachować – w garderobie, wobec „technicznych” i w bufecie; co wolno a czego nie wolno; gdzie jest jego miejsce w zespole, bo teatralny, zakulisowy *savoir vivre* jest, o dziwo, niezmienny. Autorka pokazuje wzajemne zależności zespołów aktorskiego, technicznego i administracyjnego, ich hierarchie i sploty interesów. (Choć tak naprawdę, interes jest jeden, wspólny dla wszystkich: przedstawienie.) Po to, żebyśmy zobaczyli, z jakich ułomków, z wysiłku ilu osób, z jak wielu różnorodnych działań rodzi się premiera, Jarząbek-Wasył rekonstruuje wszystko to, co można określić tytułem popularnej farsy Frayna *Noises off*, „czego nie widać”.

To, czego nie widać, zostało podzielone na dwie części. Pierwsza dotyczy powstawania przedstawienia, druga – pracy aktora. Historyk teatru ma to do siebie, że przede wszystkim ceni papier⁵, więc autorka zaczyna od aktów normatywnych i porządkowych: księgi prób, zawiadomienia, ogłoszenia, by przejść do tego, co najciekawsze: egzemplarze i „role”. Omawia szczegółowo rodzaje egzemplarzy (będących, jak pokazuje, niekiedy całą historią kolejnych wznowień i nowych obsad), przykłady ich opracowań przez suflerów (notka na egzemplarzu: „ale się dziś umęczyłem. Sufler fuszerów”) i inspicjentów, ilustruje to stosowanymi przez nich znaczkami, czytelnymi często tylko dla wtajemniczonych, a przez to intrygującymi, zaciekawiającymi, śmieszącymi (gdy np. sufler się nudził). W jej opisach widzimy, jak zmieniają się w historię, swoisty pamiętnik kilku, czasem kilkunastu wykonawców roli, zapis ich metod pracy, sposobu dochodzenia do końcowego efektu, czasem notatnik, czasem szkicownik (a bywa, że i spis zakupów) – taki swoisty palimpsest, dla badacza bezcenny, pozwalający odtworzyć zmiany interpretacyjne, estetyczne. Dziś, gdy aktorzy są „magistrami sztuki aktorskiej”, a ich pracę traktujemy nie tylko jako akt twórczy, lecz również proces intelektualny, trudno sobie wyobrazić, że kiedyś aktor często nie miał tekstu całej sztuki, w której przyszło mu grać⁶, że dostawał tylko przepisaną swoją rolę, a obowiązek do-

⁴ Autorka cytuje za H. Hertz-Barwińskim: „– Więc z czego ma próbę? – Z *Mazepy*. – Dobrze. O której godzinie? – O dziesiątej. – Dobrze. – Na której sali? – Na trzecim piętrze, w sali wielkiej. – Doskonale! Ale niech się Pan nie spóźni, bo pan Żelazowski tego nie lubi i sypie kary, jak z rękawa. Proszę podpisać.” (s. 213).

⁵ Zaskoczenie, gdy na zdjęciach z prób *Garderobianego* Harwooda w T. Narodowym (2016) Janusz Gajos trzyma w ręku tablet zamiast egzemplarza.

⁶ Co nie znaczy, że go nie znał.

starzenia aktorowi pełnego tekstu dramatu będzie jednym z wielkich zwycięstw ZASP-u (czyli nastąpi dopiero w latach dwudziestych XX wieku). Barwne cytaty z wymiany korespondencji w tej mierze („tylko pisz pan długie końcówki”), opis środowiska kopistów teatralnych (zazwyczaj nieudanych aktorów), nawet łapówkarstwo (dla przyspieszenia przepisywania lub co gorsza – nielegalnego sporządzenia kopii) wraz ze zrekonstruowanym system wręczania „ról”, kwitowania, przyjmowania (bezcenne rozważania teatralnych gońców, gdzie, kiedy i w jakich okolicznościach można znaleźć danego aktora) – proza życia (inna w Warszawie, inna w Krakowie), bez której teatru by nie było.

W opisach Jarząbek-Wasyl jakże wyświechtane pojęcie „kulis teatru” traci wiele ze swojej magii: to nie żadna „świątynia sztuki”. Garderoby to nie romantyczne buduary tonące w kwiatach od wielbicieli, lecz ciemne klitki, często zbiorowe, buzujące od intryg i złośliwości (koleżanki nie wpuszczają do garderoby Modrzejewskiej, Zapolska wyrzuca z niej Przybyłko-Potocką, a pogardzany balet to w ogóle powinien przebierać się na teatralnym podwórku); zimno, hulają przeciągi, generalnie jest ciemno i niekoniecznie czysto („cały dzień w zaduchu, smrodzie i ciemności”). A jednak dla wszystkich w teatrze jest to ich świat, w którym żyją z wyboru i nie wyobrażają sobie innego (dowodzi tego także zamieszczona w aneksie „Mała antologia literatury zakulisowej”). Autorka metodycznie, punkt po punkcie, na swój sposób kompromituje ten przybytek muz, demitologizuje życie artystów. W rozdziale „Tajemnice kulis”, w którym analizuje wypowiedzi aktorów (listy, pamiętniki, nieliczne jeszcze wywiady prasowe czy próby opisu „atelier gwiazdy”) przyznaje się do świadomej dekonstrukcji mitu: teatr to takie samo miejsce pracy jak każde inne. Słynny „proces twórczy” istnieje, a

pierwszym i podstawowym, do dziś utrzymanym prawem ludzi teatru jest: nie wypowiadać się na swój temat, czy chodzi o obronę, czy atak. Absolutnym tabu stawało się wyciągnięcie ściśle profesjonalnej dyskusji na forum publiczne. [...] Dobro teatru zależało tu od zachowania wewnętrznych tajemnic i ukrycia nieczystych, splątanych okoliczności pracy, których nie wypadało wyjawiać (s. 547).

Jednak autorka z powodzeniem do tych tajemnic dociera.

Mimo pokazania zascenia jako miejsca zupełnie niepoetyckiego i niekiedy urągającego bezpieczeństwu i higienie pracy, jest to jednak w tych opisach jedno magiczne miejsce na granicy dwóch światów, które czasem było salonem, czasem zaledwie skromnie wydzielonym kątem: foyer artystów, zielony pokój, poczekalnia, przejściówka. Pomieszczenie w bezpośrednim sąsiedztwie sceny, tuż obok kulis, w którym aktorki czekają na wejście lub spędzają czas między kolejnymi scenami, gdy do garderoby za daleko. Tu wchodzi w rolę, tu są jeszcze prywatni, ale w kostiumie, tu jeszcze jakieś plotki, ale jednym uchem łowione odgłosy ze sceny. Miejsce naładowane emocjami, poczuciem sukcesu i klęski, tremą, cynizmem. Jarząbek-Wasyl z pamiętników, listów wydobywa opisy, wspominki, umieszcza je w topografii zascenia, czyni niemal namacalnym. To tu starozakon-

ny Dawison, pod presją Żółkowskiego czyni znak krzyża „bo ci nie zaszkodzi a może pomóc”, tu Zapolska stawia sobie krzesło bo „w garderobie rejsach taki”.

Historia teatru pisana jest zazwyczaj z widowni, z pozycji widza, krytyka, recenzenta, dziennikarza, bo oni dostarczają historykom źródeł. Nie bez przyczyny tom zebranych recenzji Jerzego Pomianowskiego nosi tytuł *Z widowni*⁷, a tom wspomnień Pawła Owerły, aktora i reżysera – *Z tamtej strony rampy*.⁸ To są rozdzielne światy i rządzą się swoimi prawami, teatr z perspektywy kulis jest czym innym niż teatr znany przez krytyków i zwyczajnych widzów. Krytycy, historycy teatru piszą o tym, co zobaczyli na scenie, co im pokazał reżyser, aktorzy, scenograf, kompozytor. Analizują to, co odczuli, zrozumieli. Analizują świat przedstawiony. Wpisują spektakl w swoje koncepcje (estetyczne, artystyczne, ideowe), zajmują się „izmami” i „logiami”, tłumaczeniem „co reżyser nam tu chciał powiedzieć”. I nie interesuje ich, że aktor X dostał tę rolę przypadkiem (bo nie było nikogo innego), że pani Y ma prowizoryczny kostium (bo pracownia nie zdążyła), a tak na dobrą sprawę, to premiera powinna być za tydzień. Natomiast Jarząbek-Wasyl opisuje świat przedstawiający i jego powstawanie, a dopiero potem tworzenie roli, zostawiając na boku kształt przedstawienia.

Kiedy patrzymy z fotela na widowni, który jak wiemy, może być ustawiony w różnych miejscach i od jego rzeczywistego lub metaforycznego ułożenia zależy ogląd spektaklu.⁹ Informacje o życiu teatralnym z gazet, pamiętniki aktorów, archiwalia, dokumenty pracy służą historykom teatru do ustalania faktów, recenzje są materiałem do analizy przedstawienia. Dorota Jarząbek-Wasyl tych samych źródeł używa inaczej, bo fakty już znamy: wyluskuje z nich informacje nie o przedstawieniu, lecz o tym, jak do niego doszło. Z repertuaru teatru, rozkładu zajęć, ogłoszeń, komunikatów i notek prasowych wydobywa nie informację, kiedy odbyła się premiera, lecz kiedy rozpoczęto do niej próby, jakie, ile ich było i w jakich warunkach. I tu właśnie, niejako na marginesie, pokazuje rzecz arcyważną, z jednej strony udowadniając znany fakt, z drugiej – trochę go inaczej interpretując. Otóż analizując dzienniki prób w Warszawie i Krakowie, korespondencję dyrekcji i gazetowe notki, pokazuje, że obiegowe „premiera co tydzień” w Krakowie nie do końca tak wyglądało. Jak pisał Estreicher „co sobota nowe dzieło. W niedzielę i wtorki powtarzają je, jeśli się spodobało, a we czwartki grywają dzieło dawniejsze, wznowione” (s. 183), ale nie oznacza to, że praca nad premierą trwała tydzień. Owszem, próby, niekiedy po dwie i trzy dziennie z różnych sztuk równocześnie, także w niedziele (autorka przytacza rozpaczliwe westchnienie Zapolskiej: „Teraz to chyba już spać przyjdzie w teatrze. Po 14 godzin siedzimy!!!”), czasem rzeczywiście były tylko trzy (Modrzejewska oddaje rolę w *Intrydze i miłości* informując w „Czasie”, że „w poniedziałek odczytano sztukę,

⁷ J. Pomianowski, *Z widowni*, Warszawa 1953.

⁸ P. Owerło, *Z tamtej strony rampy*, Kraków 1957.

⁹ W drugiej połowie XX w., jak wiadomo, fotel Konstantego Puzyńskiego stał w IV rzędzie widowni, a fotel Marty Fik – na placu publicznym.

we wtorek i środę na próbach wciąż jeszcze poprawiano tłumaczenie, a w czwartek – tragedię pokazano publiczności”, s. 187). ale, jak udowadnia Jarzabek-Wasył, praca nad scenariuszem i przygotowanie ról trwało czasem i parę tygodni (gwiazdy miały zastrzeżone znacznie wcześniejsze otrzymywanie ról, choć bywało, że dostawały ich na raz pięć...).

W teatrze warszawskim za to fakt, że aktor dostał „rolę” wcale nie oznaczał przystąpienia do prób, te zaczynały się czasem po wielu tygodniach i aktor przychodził na nie już przygotowany. Nie ma rozstrzygnięcia, który system dawał lepsze efekty, bo to, co dziś wydaje się nam normą, kilkutygodniowa praca nad przedstawieniem, bywało kąśliwie nazywane „parawanem dla próżniactwa”, bo „sztuka ta może pójść o jakichś pięciu próbach”. Autorka, analizując warszawski i galicyjski system prób, porównując czas przyjęcia roli przez aktora, termin rozpoczęcia prób i ich rodzaj (czytana, ołówkowa, z autorem, sam na sam, pamięciowa, sceniczna), konstatuje, że tworzenie roli było w dużej mierze pracą samodzielną, indywidualną i dopiero w ostatniej fazie przygotowań, na scenie, spotykały się te – już sceniczne postacie. Dlaczego?

Myśląc o rutynie pracy aktorów w XIX wieku, musimy sobie wyobrazić teatr, w którym nie ma „magii prób” i rządzącego nią demiurga – nowoczesnego reżysera, nie ma kreacji zbiorowej, a główni wykonawcy, wchodząc na deski sceniczne, są już w połowie drogi, jeśli nie u końca pracy nad rolą. Obracają się w obszarze wspólnym – warsztatu, estetyki, obyczaju – pozostając zarazem skrajnymi i zazdrośnymi indywidualistami, strażnikami swojego zawodu (s. 193).

Jak pisze autorka:

Aktorzy dziewiętnastowieczni niechętnie odsłaniali tajniki swojego warsztatu, a w każdym razie rzadko poddawali je rozbudowanej analitycznej refleksji. Między sobą posługiwali się zawodowym żargonem, dla laików zaś rezerwowali ogólne formuły (takie jak: talent, praca, natchnienie, wizja), które włączały sztukę aktorską w uniwersalne prawa estetyki. Przeciętnego odbiorcę zadowalały anegdoty lub lekkie opowiadki, zacierające istotne komplikacje pracy twórczej aktora. Rzeczywisty przebieg zdarzeń i dobór technik pozostawał intymną własnością aktora (s. 543).

Jej przekonanie, że „praca artystyczna zespołu i aktora w teatrze XIX wieku zasługuje na rehabilitację oraz autonomiczne ujęcie” zaowocowało na przykład znakomitą analizą aktorstwa Alojzego Żółkowskiego syna, który zyskuje u niej zupełnie nowy wymiar. Autorka wchodzi w otwarty spór ze Szczublewskim, Szwankowskim, pokazuje jak niesłusznie zlekceważyli zapiski aktora, jak nie uważnie, bez spojrzenia na szerszy kontekst, przeczytali egzemplarze ról. „Jej” Żółkowski nie jest tępakiem o olśniewającym talencie, który niczego poza „kurierkiem” nie czytał, a interesowało go tylko, ile braw dostał, lecz niebywale pracowitym artystą, z ogromną samoświadomością uprawianego rzemiosła. Analiza jego zapisków, egzemplarzy, „ról”, prześledzenie narastających zmian (łącznie za zmianami kostiumu, peruki i charakteryzacji postaci z upływem lat) pokazuje nam zupełnie inną postać, jakże bliższą nowoczesnemu teatrowi. Kilku aktorów

autorka pokazuje od innej, mniej znanej, strony. Znakomicie przedstawia w różnych momentach Zapolską nie jako autorkę, lecz aktorkę, wykorzystując jej bogatą korespondencję prywatną, a więc szczerą, nie oszczędzającą nikogo, dosadnie opisującą zakulisową rzeczywistość. Rehabilitacja pracy aktora jest w tej książce pełna. Tworzył sam, wsparcie reżysera było połowiczne, nie miał scenografa czy kostiumografa (jakże plastyczny a czasem dramatyczny rozdział „Rola «od podszewki»”), był często redaktorem tłumaczeń, poprawiał (usceniczniał) język dialogów; wymyślał nie tylko postać, lecz całą sylwetkę, z peruką, wąsami i charakteryzacją włącznie. Oczywiście, i na to autorka zwraca uwagę, w procesie tworzenia pomocne było obowiązywanie pewnych konwencji, znajomość wspólnych po obu stronach rampy znaków, symboli. Kod kulturowy, zwyczaj, tradycja – to były rzeczy święte i konsekwentnie przestrzegane.

W kilku sprawach chciałoby się jednak z autorką polemizować. Widać, że do przedmiotu swoich badań ma stosunek emocjonalny. Pojawia się problem adresata. Owszem, ta lektura wciąga, bo temat jest fascynujący, świetnie przedstawiony. Jeżeli ktoś nie przyswoił Reymontowskiej *Komediantki*, *Panny Maliczewskiej* Zapolskiej, *Adrianny Lecouvreur* Scribe’a i Legouve’a, pamiętników Modrzejewskiej, Solskiego, Zelwerowicza czy wspomnień Sary Bernhard, to książka Jarząbek-Wasył odłoni mu cały teatralny kosmos. Taki czytelnik jednak raczej po tę pracę nie sięgnie. Czytelnika-amatora znuży chociażby nadmiar przykładów, zbyt wiele szczegółów, drobiazgów; zgubi się w gąszczu spraw, z którymi styka się po raz pierwszy. A dla teatrologa, historyka teatru, wadą tej książki jest to, co z drugiej strony jest też jej zaletą: nadmiar. Sugestia: może po prostu powinny to być dwie książki. Pierwsza zbudowana wokół życia teatru za kulisami i druga – wokół aktora, już czysto artystycznego procesu powstawania roli. W takim układzie ta ogromnie skondensowana dawka faktów mogłaby zostać nieco rozrzedzona, szerzej omówiona.

Kwerenda jest imponująca: autorka omawia co prawda tylko trzy największe ośrodki teatralne (Warszawa, Kraków, Lwów), nie zajmuje się teatrami wędrownymi, niestałymi (bo te rządziły się innymi zasadami), ale prezentuje więcej niż pół stulecia, okres od powstania styczniowego (z licznymi wycieczkami w czasy wcześniejsze) po I wojnę. Obserwujemy zachodzące przemiany – administracyjne, techniczne, obyczajowe, zmiany w sposobie zarządzania teatrami, funkcjonowaniu zespołów, ale też przemiany w pojmowaniu samego aktu tworzenia. Wszystkie zagadnienia są starannie udokumentowane w swoim przebiegu historycznych zmian i lokalnych odmian. Roczniki gazet i czasopism, nieznanne i drukowane pamiętniki, archiwa teatralne, zbiory korespondencji, magistrackie rachunki, akta cenzorskie – wszystko obficie cytowane dla uzasadnienia przedstawionych tez, często skopiowane jako źródłowe ilustracje.

Wiemy, jakie były różnice w pracy teatrów warszawskich i galicyjskich przede wszystkim z fundamentalnej pracy Jerzego Gota *Krakowska szkoła teatralna*, ze wspianiałej wielotomowej *Historii teatru krakowskiego*, z prac

Józefa Szczublewskiego, z *Krótkiej historii teatru* Zbigniewa Raszewskiego. Aktorzy byli ludźmi niebywale mobilnymi, wędrowki Warszawa–Kraków–Warszawa były na porządku dziennym, „warszawski teatr gwiazd” mieszał się ze „szkołą krakowską”. Paradoksalnie, obrony sceny warszawskiej dokonały krakowianki: Agnieszka Wanicka w tomie *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880* (Kraków 2011) i właśnie Dorota Jarząbek-Wasył w omawianej pracy. Dokonane przez nie przewartościowania, wsparte badaniami Haliny Waszkiel (*Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Warszawa 2015), zmieniają dotychczasową naszą wiedzę, zmuszają do nowych ocen, postawienia nowych pytań.

Autorka deklaruje we wstępie, że interesuje ją

problemowa historia prób w teatrze XIX wieku oraz geneza dzieła teatralnego rozumiana nie jako rekonstrukcja konkretnego spektaklu [...], lecz układ typowych, powtarzalnych i kluczowych działań poprzedzających premierę. Chodzi o spojrzenie na teatr in statu nascendi, o realia, zasady, etykę pracy przede wszystkim aktorów ale także innych członków zespołu artystycznego i technicznego (s. 19).

Powołuje się tu na doświadczenia krytyki genetycznej, zauważa jednak trudność jej zastosowania w odniesieniu do teatru, choć przedtekst to nic innego jak dokumenty pracy. Przywołuje zarówno badaczy scenariuszy teatralnych (Szczublewski, Prussak, Michalik), traktowanych jako źródło wiedzy o powstawaniu roli czy przedstawienia jak również teoretyków, interesujących się nie finalnym produktem, lecz samym procesem twórczym. O ile jednak w literaturoznawstwie krytyka genetyczna ma do dyspozycji dzieło i może się zastanawiać, jak do niego doszło do jego powstania, o tyle historycy teatru tego dzieła nie mają, mają tylko jego cienie, czyli to, co ktoś zapisał, sfotografował. Dlatego też wydaje się, że kwestie teoretyczne, metodologiczne nie są tu najważniejsze, a ciekawiej jest przeczytać fascynujące opisy, jak to w dniu premiery Wiktoryna Bakałowiczowa ukradkiem, oglądając się czy nikt nie widzi, szła składać kwiaty pod figurą Matki Boskiej lub wskazówki na przeznaczonym dla polskich aktorów pudełku szminek Leichnera, że

należy twarz Hamleta tworzyć na podkładzie „matowo-żółtawym”, Poccie z *Wesela* dać kolor „kości słoniowej”, Ślázowi – „ceglasty”, Papkinowi – „silny czerwonawy”, Kornelii w *Irydionie* – „interesujący żółty odcień”, Fredrowskiej Anieli – „pastel jasnożółty”, a Klarze – „różowy” (s. 427).

Powyższe uwagi zgłasza czytelnik, którego autorka zachwyciła – ale i czasem zmęczyła – opisem życia teatru. Historyk teatru nie wnosi zastrzeżeń. Jako praca badawcza, książka prezentuje problem życia „pozakurtynowego” całościowo, tak, by następcy mieli przydatne i kompletne źródło. Ktokolwiek będzie chciał pisać o teatrze drugiej połowy XIX wieku, będzie musiał do pracy Doroty Jarząbek-Wasył sięgnąć. Ja zrobiłam to z najwyższą przyjemnością.

* * *

I jedno kusi: gdybyśmy tak chcieli w kilku, kilkunastu punktach dopisać dalszy ciąg tej historii? Wykorzystując zakulisowe opowieści z książek Zofii Kucówny, Jerzego Stuhra, Marii Bojarskiej, Danuty Stenki, gazetowych reportaży „z zakulis”? Do cytowanych przez autorkę utworów literackich, powieści „z kluczem”, dodać utwory Jerzego Ronarda Bujańskiego, Andrzeja Hausbrandta, Barbary Hanickiej, a nawet dwa teatralne kryminały?¹⁰ Pokazać, jak od świata opisanego w tej książce, przez *Twarze i maski* Feliksa Falka, *Garderobę damską* Szczepkowskiej, doszliśmy do rzeczywistości *Artystów* Strzępki/Demirskiego? To jest przecież ten sam świat, te same emocje i ten sam cel: zagrać rolę tak, żeby zrobić wielką karierę.

Magdalena Raszevska

Peter Brook, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, przekł. Agnieszka Pokojka, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Peter Brook, dziewięćdziesięcioletni Mistrz teatru, który spędził siedemdziesiąt lat, pracując nad Shakespearem, w wydanej teraz po polsku książce szuka odpowiedzi na prowokacyjne pytanie: dlaczego po napisaniu niemal czterdziestu dramatów i skreśleniu ostatnich słów *Burzy* jej autor zamilkł.

Zanim Brook skonfrontuje czytelnika z tą kwestią, jak również z wieloma innymi ważkimi problemami obecnymi w jego najnowszej książce, pada nie tak zaskakujące, ale na pewno nie mniej prowokacyjne pytanie: kto napisał *Hamleta* i pozostałe sztuki? Niektórzy badacze z zupełną powagą podważają autorstwo Stratfordczyka, mniejsza o to ilu dramatów. Peter Brook w niewielkim stopniu zajmuje się tym problemem. Reżyser należy do tych nielicznych, którzy zamiast dociekać zgodności faktów, skonfrontowali dzieła Shakespeare’a z rzeczywistością, życiem a przede wszystkim z praktyką teatralną.

The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare, czy, jak to jest w polskim wydaniu, *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze*, to książka której zakres tematyczny jest znacznie szerszy niż sugeruje jej podtytuł. Oczywiście kiedy mówimy „Shakespeare”, mamy na myśli raczej dramaty niż ich autora. Podobną postawę prezentuje Brook, chociaż książkę rozpoczyna rozdziałem poświęconym twórcy.

¹⁰ J. R. Bujański, *W teatr wstąpienie*, Kraków 1981; A. Hausbrandt, *Obcym wstęp wzbroniony*, Warszawa 1981; B. Hanicka, *Ale teatr*, Kraków 2005; L. Legut, *Nie zabijajcie Desdemony*, Gdynia 1973; L. Toster [A. Hausbrandt], *Krzesełka lorda Blotton*, Warszawa 1976.