

MAŁGORZATA LEYKO
Uniwersytet Łódzki*

Teatr jako sztuka (systemowego) przepisywania

Theatre as the art of (system) rewriting

Abstract

The text in the theatre is a specific rationale. There is no encoded interpretation behind it, thus each staging of the same text that translates the initial project into other theatre means of expression must appear to be like writing the text again, with different accents, meanings, etc. The paper is concerned with situations when the text is subject to some changes which are forced by the system. On the one hand, it relates to systems which are external towards the theatre — the system of political power and censorship, on the other hand, it concerns the complex impact of systems whose element is the theatre in a given aesthetic situation, defined i.a. by theatre organisation, aesthetic convention, the viewer's perceptive capacity. That issue will be presented by example of the national German theatre at the end of the 18th century and compared with the corresponding phase of the development of the Polish theatre.

* Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: malgorzataleyko@hotmail.com

Różnorodne sposoby przetwarzania autorskiego tekstu w teatrze ująć można przywołanymi przez Dobrochnę Ratajczakową słowami Antoniego Michniewskiego¹ (1743–1776): „Ja się o to nie pytam, skąd zarwę, to zarwę. / Wszystko to już jest moje, kiedy ja dam barwę”. To *credo* twórcze osiemnastowiecznego dramatopisarza i duchownego odnosi się zarówno do praktyk wcześniejszych, jak też późniejszych i w zasadzie nakłania do konstatacji, że autorstwo dzieł wystawianych na scenie było od dawna kwestią płynną i względną, to samo dotyczy wersji oryginalnej czy kanonicznej dzieła, której teatr jako takiej w ogóle nie zna, jeśli autor nie jest zarazem twórcą przedstawienia. Oczywiście dramatopisarze często bronili się przed samowolą sceny, roszcząc sobie prawo do wpływania na kształt realizacji scenicznej i opatrując swoje dzieła didaskaliami, przedmowami czy posłowiami. Uczynił to także Sławomir Mrożek, który z jednej strony obwarował swój dramat *Miłość na Krymie* nadmiernymi obostrzeniami pod adresem realizatorów (i wydawców), z drugiej zaś w posłowiu przyznał:

Przekłady fragmentów *Hamleta*, *Otella*, *Snu nocy letniej* są mojego autorstwa. Ta samodzielność nie jest wyrazem nieufności wobec istniejących już przekładów, ale samowolą wobec Szekspira, naginaniem jego tekstów do potrzeb tej sztuki (przeplatanie akcji Szekspira, pominięcia, przedstawienia, uproszczenia), a nawet, w jednym wypadku, całkowitą zmianą sensu (kilka wierszy we fragmencie *Snu nocy letniej*). Oczywiście nie mógłbym sobie pozwolić na takie swawole, gdybym użył któregoś z istniejących przekładów” [podkr. M.L.]. (Mrożek 2012: 228)

A zatem, „co zarwę, to zarwę” zdaje się mówić — tym razem — Mrożek.

Nie podejmując się tutaj klasyfikacji strategii przepisywania, czy raczej — zgodnie ze słownikiem teatralnym — przestoso wywania tekstów dla potrzeb sceny, można zauważyć, że zaczyna się ono od takich drobnych „swawoli”, o jakich pisze Mrożek, kiedy cudzy tekst wprowadzany jest jako ornament, ale zasadniczo przestoso wywanie dotyczy większych operacji na tekście jako całości. Zawsze mają one charakter indywidualnych działań poszczególnych tłumaczy czy autorów przeróbek, dzieł „napiśnianych” nad oryginałem, „zastosowanych do

¹ Antoni Michniewski jest autorem m.in. sztuki *Trzęwiki morderowe, albo szencowa niemiecka. Komedia w 3 aktach. Najpierwszy raz po francusku na teatrze francuskim w Paryżu reprezentowana dnia 11 stycznia 1777, dla teatru warszawskiego z niektórymi przydatkami przez A. M. napisana*, wyst. Warszawa lipiec 1776, wyd. Warszawa 1777. Autorem francuskiego pierwowzoru jest Alexandre Ferrierre.

sceny”, skompilowanych itd. Niekiedy jednak można je postrzegać jako zmiany systemowe, tzn. jako wymuszone przez system. Tego typu strategie przepisywania mogą być legitymizowane przez systemy zewnętrzne wobec teatru bądź systemy, których elementem jest sam teatr. Przyjrzyjmy się pokrótce obu tym mechanizmom przepisywania tekstów w teatrze.

System zewnętrzny wobec teatru stanowią instytucje reprezentujące władzę polityczną, społeczną czy religijną. Dokonywane na ich mocy zmiany zawsze są opresyjne wobec tekstu i polegają głównie na pomijaniu i przemieszczaniu sensów w taki sposób, aby ta nowa wersja wpisywała się w dyskurs władzy. Przykłady łatwo wskazać niemal w każdym momencie dziejów i w odniesieniu do różnie umocowanych systemów władzy. Przywołam je pokrótce, by zilustrować dość oczywisty i istniejący w różnych konfiguracjach mechanizm wymuszonych zmian w tekście.

Od roku 1634 w alpejskiej wiosce Oberammergau odgrywana jest pasja jako spełnienie ślubów złożonych przez radę wioski dla zażegnania plagi zarazy (Goldner 1980; Leyko 1992). Pierwszy znany tekst pasji pochodzi z 1662 roku, a jego autorem był miejscowy nauczyciel Georg Kaiser. Jako podstawę przyjął wersję z klasztoru benedyktynów St. Afra i St. Ulrich w Augsburgu oraz protestanckie opracowanie meistersingera Sebastiana Wilda, także z Augsburga. Nowa wersja, określana przez autora jako *Renovierung* liczyła 2206 wersów i przy kolejnych realizacjach pasji w Oberammergau, przypadających początkowo w cyklach dziesięcioletnich, wraz z rosnącą popularnością podlegała systematycznym przemianom. Miały one na celu przede wszystkim podniesienie widowiskowej atrakcyjności przedstawienia, a zatem była to poniekąd kontrybucja na rzecz gustów publiczności, ale należy je także postrzegać jako dowód wzrastających ambicji artystycznych kolejnych twórców. Temu swobodnemu procesowi kres położył zakaz odgrywania pasji wydany 31 marca 1770 roku przez *Geistlicher Rat* (zgromadzenie hierarchów kościoła) księstwa Bawarii pod rządami elektora Maximiliana III Józefa. Tu właśnie występuje moment ingerencji systemu władzy (jednocześnie duchownej i świeckiej), która nakazuje zmiany w tekście, gdyż pozbawiony instytucjonalnej kontroli, „wymknął się” on oficjalnemu dyskursowi — oddalił się zbyt od akceptowanej przez Kościół formy przedstawiania pasji. Zakwestionowana wersja z 1750 roku w opracowaniu ojca Ferdinanda Rosnera rozrosła się z biegiem lat do 9145 wersów i stała się podstawą operowego *spectaculum* barokowego, w którym arie i recytatywy napisane były francuskim aleksandrymem, na scenie zjawiał się wśród innych postaci alegorycznych Genius Passionis w towarzystwie sześciu aniołów-stróżów, a ognie piekielne i grzmoty „z maszyny” zaciemniały i zagłuszały przesłanie o męczeńskiej śmierci Chrystusa. Choć w późniejszych wersjach diabeł nadal śpiewał arie wspólnie z postaciami alegorycznymi, a śmierć występowała w duecie z personifikacjami grzechów, to tekst musiał być zatwierdzany przez *Chur-Pfalz-Baierischen-Büchzensur-Collegium* — regionalne kolegium do spraw cenzury. Tak więc w tym przypadku żywioł teatralności — mieszczący się w ramach estetyki scenicznej tych czasów — poskromiony został przez cenzurę kościelno-świecką.

Według podobnego mechanizmu wywierają wpływ na tekst wszystkie instancje władzy zewnętrzne wobec teatru — na przykład cenzura administracyjna w czasach zaborów, choć jej celem były przede wszystkim operacje na sensach wpisanych w dramat, z wyłączeniem aspektu widowiskowego. W Grodnie w 1858 roku dopuszczono „zastosowaną do sceny” przez Andrzeja Chelchowskiego wersję *Mazepy* Juliusza Słowackiego, ale nie tylko nakazano zmianę tytułu na *Paź królewski* i pominięcie imienia bohatera w całym utworze, ale także wprowadzono liczne poprawki i skreślenia w całym tekście (Jędrzychowski 2012: 309–318).

Sprawiły one — jak pisze Zbigniew Jędrzychowski — że wprawdzie „[k]unszt poetycki wybrzmiewał do ostatniej kwestii tragedii, ale niekiedy pojawiał się szelest obcego słowa” (Jędrzychowski 2012: 309).

Podobne praktyki znane są także z niedawnej przeszłości. Teatr 13 Rzędów, wystawiający — jak pisał cenzor opolski — „sztuki trudne i często dla przeciętnego widza niezrozumiale stawia nas niejednokrotnie w sytuacji dość trudnej cenzorsko” (cyt. za Napiontkowa: 2012: 369). Dlatego przyglądano się każdemu przedstawieniu przed premierą i na wszelki wypadek — na przykład ze „staroindyjskiego erotyku *Siakuntali*” cenzorzy czuli się zmuszeni do „wyingerowania kilku fragmentów pornograficznych” (Napiontkowa 2012: 369). Dokonane skreślenia w tekście miały na celu wyłącznie eliminację niepożądanych treści, natomiast nie wiązały się one z artystycznym aspektem przedstawienia. Scenografia do *Siakuntali* przedstawiała dwa pagórki z wyrastającą pośrodku obłą kolumną, co cenzorzy skomentowali w swoim sprawozdaniu następująco: „Wtajemniczeni wiedzą, że wyobraża ona symbol falliczny i chociaż świadomość tego i do nas doszła, niemniej nie mamy podstaw do ingerencji” (Napiontkowa 2012: 369).

Przywołane przykłady pokazują z interesującym nas punktu widzenia — tekstu przepisanego — relacje dzieła ze światem realnym reprezentowanym przez formę cenzury stojącej na straży tylko dyskursu władzy, przy redukcji wpływów innych systemów jako mniej istotnych, a więc przy pominięciu kategorii odbiorcy (któremu operowe wersje pasji przecież się podobaly) czy ram estetycznych (dwa pagórki i kolumna na ingerencji cenzury nie ucierpialy).

Wydaje się jednak, że można mówić także o zupełnie innym trybie systemowego oddziaływania na kształt tekstu scenicznego, a mianowicie o jego przepisywaniu pod wpływem systemów, których teatr jest immanentnym składnikiem. Z perspektywy estetycznej Michał Ostrowicki pisze:

Zastosowanie teorii systemów pozwala na jednolity opis wzajemnych wpływów elementów w modelu sytuacji estetycznej. Z jednej strony uwzględnia się systemowy charakter poszczególnych badanych elementów, z drugiej strony ujmuje się problematykę z perspektywy ogólnej. Oznacza to, że systemowy opis dzieła sztuki umożliwia porównanie go z systemowym opisem człowieka, jako twórcy i odbiorcy, światem wartości i światem realnym. Jest to podejście holistyczne w estetyce, wykształcone dzięki zastosowaniu metodologii teorii systemów. (Ostrowicki 2000: 4)

Aby zilustrować wzajemny wpływ różnych elementów w modelu sytuacji estetycznej, chciałabym się odwołać do innego przykładu i powrócić do Shakespeare’a.

W roku 1771 młody aktor niemiecki Friedrich Ludwig Schröder obejmuje po swoim ojczymie Konradzie Ernście Ackermannie dyrekcję teatru w Hamburgu. Krótkie lata jego dyrekcji, ledwie dekada, oznaczają dla teatru niemieckiego rewolucję zarówno pod względem repertuarowym, jak i w odniesieniu do konwencji wykonawczej. Ten przewrót wiąże się przede wszystkim z wystawieniami dramatów Shakespeare’a. Wcześniej grane były one w Niemczech przez komediantów angielskich w stylizyce bliższej *dell’arte*, kiedy „w *Hamlecie* Duch [...] szyl-dwucha w pysk na blankach [...] walił” (Schiller 1973: 71) niż tragedii elżbietańskiej, dlatego przedstawienia Schrödera uważa się za właściwe wprowadzenie sztuk poety angielskiego na scenę niemiecką. Przedsiębiorczy dyrektor wcześniej już czytywał jego sztuki w oryginale i ponoć nawet kierował się słowami Hamleta o kunszcie aktorskim i społecznym posłannictwie teatru. Teraz „[d]wadzieścia siedem sztuk z angielskiego przetłumaczył, jak umiał, a przerobił, jak trzeba było” (Schiller 1973: 70). Z dzisiejszej perspektywy przeróbki te nie tylko mogą

budzić śmiech, ale wręcz wydawać się barbarzyńskie, gdy — według opisu Leona Schillera — „w finale Hamlet-junior nie umierał, tylko radośnie na opróżnionym stolcu papy zasiadał”, zaś „bydlę-Murzyn Desdemony długo i umiejętnie na oczach widza nie dusił, tylko pięknie na klęczkach błagał ją o przebaczenie”. W tym także stylu formułuje Leon Schiller ważną myśl: „Dla tych powodów na oczach widzów, brzydząc się oną zbrodnią, jak swoją Otello, udusił Schröder najmilszego sercu swemu poetę. Dla tych czy innych powodów, od niepamiętnych czasów po dzisiejsze, teatr poezję dusi” (Schiller 1973: 71–72). Dodam tylko, że w podobnej postaci dyrektor „przeszmuglował” na scenę *Króla Leara*, *Makbeta*, *Ryszarda II*, *Kupca weneckiego*, *Miarękę za miarękę*, *Wiele hałasu o nic* i *Komedie omyłek*. Tę samą technikę „zastosowania do sceny” uruchamiał również przy opracowywaniu innych, choć nie tak wielkich autorów.

Zapytajmy zatem o powody tego publicznego mordu na Shakespearze, podejmując próbę „jednolitego opisu wzajemnych wpływów elementów w modelu sytuacji estetycznej”, za jaką przyjmuję recepcję sztuk angielskiego poety w Niemczech po roku 1771. Ze względu na ograniczony zakres tej wypowiedzi można wspomnieć tylko o wybranych elementach tego modelu, a mianowicie o relacji zmodyfikowanej formy dzieł wobec współzależnych kwestii: świata realnego, świata wartości oraz wobec odbiorcy.

Jak pisze Michał Ostrowicki, „w systemie sytuacji estetycznej istnieje przepływ informacji, które, przekraczając granice poszczególnych systemów, modyfikują ich strukturę” (Ostrowicki 2000: 4). Powstanie teatru w Hamburgu było wydarzeniem, które zmodyfikowało istniejący dotychczas system kultury niemieckiej, a ściślej mówiąc, system organizacji teatrów i życia teatralnego. Scena ta zajęła bowiem pustą przestrzeń, jaka rozpościerała się między teatrami dworskimi, dostępnymi dla wybranej, elitarnej publiczności, a wędrownymi scenami jarmarczonymi, przeznaczonymi dla gminu. Teatr hamburski stanowił zupełnie nowy typ instytucji, która nie korzystała ze wsparcia z kasy władcy ani nie zadowalała się tym, co widzowie wrzucili do kapelusza, ale działał w oparciu o dotacje światłych kupców i rozwinięty abonamentowy system sprzedaży biletów. Przedsiębiorstwo to przyjęło dumną nazwę *Nationaltheater* i zapoczątkowało powstawanie w ciągu całego XIX wieku podobnych inicjatyw lokalnych, które utworzyły gęstą sieć teatrów narodowych. Wszędzie tam, gdzie oddolna energia społeczeństwa doprowadzała do powstania gmachów teatralnych, odnotowywano to na fasadach w postaci dumnych dedykacji: „naród sobie”, „niemiecki naród — niemieckiej sztuce” etc.

Kim jednak był ów „naród”, dla którego powstał pierwszy teatr narodowy w Hamburgu? Była to szeroka rzesza potencjalnych widzów wywodzących się ze sfer mieszczańskich, którzy wraz ze stabilizacją materialną zaczęli okazywać także ambicje kulturalne. Dla tej publiczności teatr miał się stać szkołą życia, miejscem oświecenia publicznego — niebawem, bo już w 1782 roku Friedrich Schiller pokaże jego siłę, wystawiając w Mannheim *Zbójców*, a dwa lata później sformułuje jego misję jako „instytucji moralnej” (F. Schiller 1994). Jednak w chwili powstania sceny hamburskiej w 1767 roku jej program był nakreślony ogólnie — miała służyć rozwijaniu kultury narodowej, ale pozwalającego zrealizować ten cel repertuaru nie było wcale. Nie wpisywały się weń sztuki grane przez obce zespoły w teatrach dworskich ani „hanswurstiady” czy *Haupt- und Staatsaktionen* znane z „ekstemporacji” zespołów wędrownych. Zdawał sobie z tego sprawę doradca artystyczny tego teatru Gotthold Ephraim Lessing, który w zapowiedzi otwierającej edycję *Dramaturgii hamburskiej* pisał:

Wybór sztuk nie jest drobnostką; ale wybór możliwy jest przy dużej ilości dobrych sztuk: jeśli więc nie zawsze będą grane arcydzieła, wiadomo od razu w czym leży przyczyna. Na razie wystarczy, jeśli nie będzie się nikomu wmawiać, że sztuki przeciętne są znakomite, i jeśli widz na

tych sztukach będzie się przynajmniej uczył patrzeć krytycznie, chociaż nie dadzą mu one pełni zadowolenia. Chcąc wyrobić smak człowieka o zdrowym rozsądku należy mu jedynie wyjaśnić, dlaczego mu się coś nie podobało. (Lessing 1994: 19–20)

Sztuki, jakie recenzował w pierwszym roku działania teatru Lessing, to przeważnie dzieła autorów francuskich — Philippe’a Néricaulta Destouches’a, Woltera, Jean-Baptiste-Louisa Gresseta, Pierre’a de Marivaux, Pierre-Laurenta Buiette’a de Belloya, Pierre-Claude’a Nivelle’a de la Chausséego. Wprawdzie, omawiając te sztuki, Lessing rozwijał i komentował swoją teorię dramatu, ale „impieza hamburska” co rusz chwiała się i przejściowo nawet upadła. Pierwszy rok podsumował gorzko:

Jeżeli publiczność zapytuje: »Czegoż więc tu dokonano?« i odpowiada sama szyderczo: »Niczego«, to z kolei ja zapytuje: I co zrobiła publiczność, aby umożliwić dokonanie czegoś? Także nic; zrobiła nawet coś jeszcze gorszego. Nie dość, że nie udzieliła przedsięwzięciu swego poparcia, to jeszcze na domiar złego przeszkadzała w jego naturalnym rozwoju. Jakże naiwny był pomysł stworzenia dla Niemców teatru narodowego, skoro my, Niemcy nie jesteśmy jeszcze narodem! [...] Jesteśmy ciągle jeszcze zaprzysięgłymi naśladowcami wszystkiego co zagraniczne, zwłaszcza jesteśmy wciąż jeszcze uniżonymi wielbicielami ciągle za mało, jak nam się zdaje, podziwianych Francuzów. (Lessing 1994: 149)

Można zatem powiedzieć, że w pierwszej fazie działalności teatru hamburskiego o jego niepowodzeniu przesądziła niewspółbieżność systemów: oferta literacka nie pokrywała się z celami teatru ani oczekiwaniami widzów, to znaczy system wartości reprezentowany tu przez pisma krytyczne Lessinga nie znajdował przełożenia na praktykę sceniczną i nie trafiał do odbiorców.

Skuteczne negocjacje między tymi systemami przeprowadził dopiero kilka lat później Schröder, który zarazem decydował o repertuarze, sam był — po części — jego dostawcą i wykonawcą. Osiągnął to, dokonując w pewnych granicach modyfikacji struktury dzieła sztuki, przy czym kierował się przede wszystkim aktualnymi prądami estetycznymi, ideami głoszonymi przez twórców Burzy i Naporu. Rok objęcia dyrekcji hamburskiej przez Schrödera to zarazem rok, w którym Johann Wolfgang Goethe napisał: „natura, natura! Nic nie jest tak naturalne, jak ludzie u Szekspira” (Goethe 1994: 72). Wokół dyrektora teatru gromadził się krąg entuzjastów sztuki, poetów, krytyków, teoretyków, aktorów, dla których scena hamburska stała się laboratorium nowego dramatu, rozwijającego się w atmosferze uwielbienia dla Shakespeare’a. Jakkolwiek istniały już literackie przekłady jego dzieł (Christopha Martina Wielanda), Schröder nie odważył się wprowadzić ich przeróbek na scenę, zanim stopniowo nie przygotował publiczności na ich przyjęcie, wystawiając dramaty Lessinga i sztuki niemieckie napisane w duchu Shakespeare’a, np. *Götza von Berlichingen* Goethego. Nawet jeden z największych autorów tej epoki — Johann Gottfried Herder — akceptował wprowadzanie na scenę dramatów Anglika we współczesnych opracowaniach, gdy pisał w 1771 roku:

[...] już teraz oddaliliśmy się od tych wielkich ruin natury czasów rycerskich, że nawet sam Garrick, ten wskrzesiciel poety i anioł stróż na jego grobie, tak wiele musi zmieniać, opuszczać i zniekształcać, że chyba wkrótce [...] także dramat jego nie będzie się nadawał do wystawienia na scenie i stanie się ruiną kolosu, czy piramidy, przez każdego podziwianą i nie rozumianą przez nikogo. (Herder 1987: 264)

Dlatego Schröder w 1776 roku wystawił własną wersję *Hamleta*, a wprowadzone zmiany nie były jedynie ustępstwem na rzecz gustów publiczności, ale podyktowane były przez technikę sceny kulisowej, a także — jak widać z powyższego cytatu — przez system wartości estetycznych *Genieperiode*. Schröder zmienił konstrukcję całości, dając w ostatecznej wersji dramat pięcioaktowy i wypuklił te sceny, które pozostawały w zgodzie z tendencjami twórców *Sturm und Drang*. Wielowątkowa fabuła uległa uproszczeniu zarówno dla uczynienia jej bardziej przystępną dla widzów, jak i dla ograniczenia miejsc akcji — to znaczy w praktyce, liczby zmian dekoracji. Z kolei ingerencję w zakończenie tragedii z jednej strony można tłumaczyć zarówno uwzględnieniem braku przygotowania widzów, z drugiej zaś chęcią wyrażenia w ten sposób przezwyciężenia losu w duchu sztuk *Genieperiode*. W kolejnych czterech sezonach Schröder wystawił dalsze — podobnie przerobione — sztuki Anglika, które różniąc się od wersji oryginalnych, odpowiadały wymogom technicznym sceny, a także oczekiwaniom publiczności. Można o tym wnioskować z ówczesnej recenzji, jaka ukazała się po wprowadzeniu do repertuaru *Otella*:

Spazmy po spazmach następowały w czasie pierwszej reprezentacji tego utworu. W łóżach raz po raz trzaskanie drzwi słyszeć się dawało. Wiarogodni świadkowie zapewniają, iż znane powszechnie z nazwiska damy hamburskie opuszczały teatr przed końcem widowiska, a gdy tego uczynić nie mogły, wynoszono je w omdleniu, nie potrafiły bowiem znieść widoku ani wysłuchać tej przetragicznej tragedii [, ale] za parę dni przyszły znowu drażniące nerwy potworności oglądać. (cyt za: Schiller 1973: 71)

Podobna metoda „zastosowania do sceny” obejmowała także inne dzieła, również autorów współczesnych, gdyż kompozycja dzieła scenicznego rządziła się innymi prawami niż kompozycja dzieła literackiego, dotyczyło to nawet dramatów samego Goethego, które przestosowywał dla potrzeb sceny Friedrich Schiller. Schröderowskie opracowania dzieł Shakespeare’a zdobyły wielką popularność i szybko weszły do kanonu repertuarowego teatrów niemieckich. Były grane nawet wówczas, gdy około dwie dekady później pojawiły się pełne przekłady romantyków (Augusta Wilhelma Schlegela, Ludwiga Tiecka, Dorothei Tieck i Wolfa Heinricha hr. von Baudissina). Przypięczone to na długi czas podział na *Lese-* i *Bühnen-Shakespeare*, a więc na cenione z powodu artyzmu wersje literackie i ich pokraczne przeróbki sceniczne, które wpisywały się w normy innego gatunku niż pierwowzór. W późniejszym rozwoju teatru narodowego w Niemczech konfrontacja z dziełami angielskiego poety odegrała bardzo ważną rolę i uważano wręcz, że „Shakespeare był hasłem i przyczyną, ale sprawa nazywała się: teatr niemiecki” (Rothe 1936: 31).

W tym kontekście przestosowania dramatów Shakespeare’a przez Schrödera, mimo ich charakteru opresyjnego wobec tekstu i manipulowania intencjami poety, należałoby potraktować jako efekt negocjacji między różnymi systemami określającymi sytuację estetyczną — miejscem teatru w systemie kultury, społeczną funkcją teatru, systemem wartości ustanowionym w pismach teoretycznych, potencjalnymi zdolnościami percepcyjnymi widzów, a w końcu także możliwościami technicznymi teatru. Jeśli prześledzilibyśmy dalsze dzieje wystawień scenicznych dzieł Shakespeare’a w Niemczech, to teksty te okażą się strukturami dynamicznymi, podlegającymi rzeczywistym zmianom w zależności od ewoluujących elementów modelu w kolejnych (historycznych) sytuacjach estetycznych.

Przedstawiony proces przepisywania dramatów w niemieckiej praktyce teatralnej u schyłku XVIII wieku zestawzić można z bliźniaczym zjawiskiem w kulturze polskiej, które opisała Dobrochna Ratajczakowa w artykule *O dramatach przepolszczonych* (2006). W porównaniu tym chodzi nie tylko o równoległość na skali temporalnej, ale także o równoległy moment w rozwoju teatru narodowego — polska scena publiczna rozpoczyna działalność w 1765 roku, niemiecka — dwa lata później; w 1771 — w roku inauguracji dyrekcji Schrödera i ukazania się pisma Goethego *Na dzień Szekspira*, w Polsce opublikowana jest *Panna na wydaniu* księcia Adama Czartoryskiego, który w przedmowie wprowadzał na grunt polski określenie „przestosowanie” i wykladał teorię narodowej adaptacji komedii obcej. Dobrochna Ratajczakowa zwraca uwagę, że — podobnie jak w Niemczech — repertuar naszej sceny narodowej był tworzony „niemal z niczego” (s. 364), a przeróbki obcych sztuk „od początku stanowiły jedyną szansę [jej] przetrwania” (s. 363), zaś „przedromantyczna estetyka ułatwiała [...] drobne i większe kradzieże, nawet (artystyczne) rozboje” (s. 364). Ponadto autorka wykazuje, że „najważniejszą osobą całego układu nie był jednak autor, ale widz” (s. 365), co więcej „przeróbki niszczą [...] ideę wielkiego, doskonałego dzieła, którą nade wszystko cenil klasycyzm” (s. 371) i sankcjonują podział na literackie i sceniczne wersje dzieł. Te przepolszczenia generują dzieła wpisujące się w krąg „literatury trzeciej”, obejmującej „utwory popularne, zrodzone z ludycznych aspiracji, wykorzystujące zabawowe sytuacje komunikacyjne” (s. 363). Ale to sprawia zarazem, że ich żywot jest krótki i przemijają wraz z teatrem swojej epoki.

Tę przystawalność sytuacji estetycznych w chwili powstawania niemieckiego i polskiego teatru narodowego dostrzegł także Leon Schiller, który porównywał Schrödera z twórcą naszej sceny publicznej: „Pisał, grał i grających na czas późny stworzył», można by o nim jak o naszym Bogusławskim powiedzieć, którego kulturą i obywatelskim stosunkiem do sztuki przypomina. Tylko że Schröder, aczkolwiek ciężkie z widownią miewał przeprawy, przecież w stokroć korzystniejszych ekonomicznych i politycznych warunkach tworzył, większym był aktorem i lepszych pod sobą miał aktorów” (Schiller 1973: 73).

W zakończeniu swojego artykułu Dobrochna Ratajczakowa pisze, że to „nie literatura, lecz scena jest prawdziwą ojczyzną przeróbek, *quasi*-dzieł sztuki”. Zmieniają się podstawy i techniki tych przepisywań, wiek XIX będzie tworzył adaptacje dzieł epickich (Sienkiewicz, Orzeszkowa, Krasiński), wiek XX wprowadzi na sceny „przeróbki prozy wysokoartystycznej”, zaś nasze stulecie przepisuje na scenę wszystko — nie tylko teksty literackie i nie-literackie, ale także praktykuje remixy i *found footage* intermedialne, np. film – teatr. Sądzę, że wszystkie te praktyki, niezależnie od rozpatrywania ich jako przypadki pojedyncze, jako *case studies*, dają się opisać także przez zastosowanie teorii systemów w estetyce, tyle tylko, że wobec wielogłowości, w jakiej manifestuje się współcześnie wolność twórcy, nie uda się określić ani wspólnego modelu sytuacji estetycznej, ani dominującej techniki przestosowań.

Bibliografia

- Goethe Johann Wolfgang (1994), *Na dzień Szekspira* [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Goldner Johannes (Hg.) (1980), *Oberamergau. Offizieller Führer der Gemeinde Oberamergau*, Gemeinde Oberamergau, Oberamergau.
- Herder Johann Gottfried (1987), *Szekspir*, przeł. D. Kasprzyk [w:] tegoż, *Wybór pism*, wyb. i oprac. T. Namowicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Jędrzychowski Zbigniew (2012), *Teatra grodzieńskie 1784–1864*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Lessing Gotthold Ephraim (1994), *Dramaturgia Hamburgska. Wybór*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Leyko Małgorzata (1992), *Oberamergau i Shakespeare* [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczak, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Mrozek Sławomir (2012), *Miłość na Krymie* [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, IBL PAN, Warszawa.
- Napiontkowa Maria (2012), *Teatr polskiego października*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Ostrowicki Michał (2000), *Zastosowanie teorii systemów w estetyce. O systemowym sposobie istnienia przedmiotów w estetyce* [w:] *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków [online] http://www.ostrowicki.art.pl/Zastosowanie_teorii_systemow.pdf.
- Ratajczakowa Dobrochna (2006), *O dramatach przepolszczonych* [w:] tejże, *W kryształach i w płomieniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Rothe Hans (1936), *Ein Kampf um Shakespeare. Ein Bericht*, Paul List Verlag, Leipzig.
- Schiller Friedrich (1994), *Teatr jako instytucja moralna* [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Schiller Leon (1973), *Podróż teatralna Mickiewicza z Odyńcem*, oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Streszczenie

Tekst w teatrze jest bytem specyficznym. Nie jest w niego wpisana żadna zakodowana interpretacja, stąd każda realizacja sceniczna tego samego tekstu, dokonująca przekładu wyjściowego projektu na inne środki teatralne, musi się jawić jako pisanie innego tekstu, o inaczej rozłożonych akcentach, sensach etc. Artykuł dotyczy przypadków wprowadzania zmian w tekście, które są wymuszane przez system. Z jednej strony chodzi tu o systemy zewnętrzne wobec teatru — system władzy i cenzury, z drugiej zaś o kompleksowe oddziaływanie systemów, których elementem jest teatr w danej sytuacji estetycznej, określanej m.in. przez organizację teatru, konwencję estetyczną, zdolności percepcyjne odbiorcy. Problem ten zostanie przedstawiony na przykładzie niemieckiego teatru narodowego pod koniec XVIII wieku i porównany z analogiczną fazą rozwoju teatru polskiego.