

FANTASTYCZNE ILUZJE I DEZILUZJE W TEATRZE ROMANTYCZNYM

Kanoniczny przykład wczesnoromantycznej dramy czarodziejskiej, *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna z świata czarownego* Ferdynanda Raimunda, który począwszy od roku swej wiedeńskiej prapremiery, 1826, przez kilka lat podbijał kolejne europejskie sceny malowniczością scenografii¹ i wyjątkowym zagęszczeniem scenicznych tricków – zawiera w swoich przebogatych didaskaliach pewien niepokojący detal. Oto w scenie siódmej aktu II, gdy na bohatera tytułowego spada zasłużona kara, upersonifikowana alegoria starości „dotyka się głowy Fortunata, któremu natychmiast włosy bieleją zupełnie”². A kiedy w scenie piętnastej aktu III „wróżka” (dziś powiedzielibyśmy raczej: „czarodziejka”) Lakrymoza zdejmuje czar ze zrehabilitowanego pokutnika, „Fortunat przemienia się w młodego jak był w scenie 7 aktu I”³.

Wydawać by się mogło, że nic w tym specjalnie nadzwyczajnego. Wszak nie takie cuda dzieją się w tej dramie! Całą jej akcję, a zwłaszcza przełomowe momenty, można szczegółowo rozpiąć na przewidziane w inscenizacji składniki teatralnej maszynerii (jak wszystkie dramy czarodziejskie, czerpiące obfi-

¹ Do inscenizacji praskiej (1827), a później warszawskiej (1829), malował dekoracje Antoni Sacchetti – był już wtedy sławnym malarzem, znanym także z komponowania panoram i dioram. Zob. B. Król, *Antoni Sacchetti – dekorator romantyczny. Działalność w latach 1829–1845*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1-3.

² F. Raimund, *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna z świata czarownego*, przeł. J. Damse, Warszawa 1829, s. 65. Przekład jest wierny oryginałowi, gdzie Starość (das Alter), nachodząc bohatera o znaczącym nazwisku Wurzel (Korzeń), „berührt sein Haupt und Wurzel bekommt ganz weißes Haar” (F. Raimund, *Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt. Romantisches Original-Zubermärchen mit Gesang in drei Akten*, Stuttgart 1868, s. 22).

³ Tamże, s. 109.

cie z doświadczeń teatru barokowego⁴, także i *Chłop milionowy* stanowi wdzięczne świadectwo technicznego wyposażenia teatrów pierwszych dziesięcioleci XIX wieku⁵). W prologu „wielka sala czarodziejska” otwiera się na rozległą przestrzeń powietrzno-niebiańską przy użyciu ruchomego prospektu („zasłona tylna podnosi się, widać drogę z obłoków”) oraz flugów zawieszonych nad sceną i przybranych w „wozy obłokowe”, którymi „osoby świata czarownego” „odjeżdżają” ze sceny, po czym „zmiana dekoracji” przenosi akcję do całkiem ziemskiego salonu w domu Fortunata, gdzie z zapadni wynurza się Satyr „siedzący na kawale odłamanej kolumny” i spisujący przysięgę gospodarza za jego plecami (a. I, sc. XII, s. 34). W innym miejscu w tejże zapadni znika „zwolna i poważnie” upersonifikowana „Noc w postaci figury kolosalnej, która szerokością prawie cały środek teatru zajmuje”, zasłaniając wymieniany w tym czasie prospekt, który po odsłonięciu ukaże „horyzont obsypany tysiącem gwiazd iskrzących” – iskrzących zapewne światłem (przecież nie elektrycznym jeszcze!) przepuszczanym przez otwory w malowidle (a. I, sc. XIII, s. 38-39). A jeszcze na sznurku z kołowrotkiem „ku oknom Fortunata leci ogromna sowa z iskrzącymi oczyma” (a. I, sc. XIII, s. 40), na flugach przelatują Geniusze w obłokach, a Starość wjeżdża do mieszkania swej ofiary „na wozie parą chłopskich szkap ciągnionym” (a. II, sc. VII, s. 62-63), zaś po jej odjeździe krzesło Fortunata „zamienia się w zgniły pień” otoczony leżącymi wołami, „które się zrobiły z dawniejszych meblów” (s. 69) niewątpliwie za sprawą obrotowych *telari*, jednocześnie salon Fortunata przemienia się w górską łąkę dzięki szybkiej wymianie ruchomych kulis. Ta ostatnia sztuczka, zwana „zmianą otwartą”, obsługiwała też, jak wiadomo, wszystkie zmiany miejsca akcji.

Dlaczego przy takiej obfitości efektów niepokoić ma akurat gwałtowne postarzenie bohatera za „dotknięciem” – dosłownym – Starości? Zważywszy, że w następnym akcie Fortunat błyskawicznie pozbywa się siwizny, nie można jej wizualnego substytutu spreparować wcześniej efektownym gestem obsypania włosów aktora „czarodziejskim” proszkiem (brokatem czy pudrem) – pozostaje dosadna czynność nakładania łatwo usuwalnej peruki, brutalnie obnażająca teatralność świata przedstawionego. Tymczasem, poza finałową parabazą, projekt wykonawczy zakłada pełną iluzyjność.

Założenie całkowitej dosłowności środków wyrazu, brak miejsca dla symbolu, dla teatralnej umowności poświadczą też – zapisane w recenzjach –

⁴ Zob. E. Nowicka, *Omamienie. Cudowność. Afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003 (rozdz. *Drama czarodziejska. Gry teatralne i filozoficzne*).

⁵ Zob. D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 19 i n.

uwrażliwienie publiczności i krytyki na usterki maszynierii (jednym z takich świadectw pozostaje prześmiewcza uwaga Maurycego Mochnackiego o zatrzymaniu się sowy w jej złowieszczym przelocie ku oknu Fortunata). Oczywiście „umowa” obejmowała tolerancję wobec awarii scenicznych urządzeń, a także zasadę „niewidzenia” z widowni wysuwanych i chowanych kulis, lecz w tym kształcie służyła ona właśnie maskowaniu teatralnej sztuczności. Innymi słowy – zmiana otwarta w teatrze romantycznym pozostawała konwencją, dopóki jej wykonanie spoczywało w rękach teatralnych maszynistów, a zyskiwała status deziluzji, gdy ją powierzano aktorom – jak w słynnej scenie usunięcia na rozkaz Wojewody ściany oddzielającej komnatę od ogrodu poprzez wyniesienie tylnej dekoracji rękami sług zamkowych w *Mazepie* Słowackiego (a. I, sc. VIII).

W dramie Raimunda fabularny cud ziszczał się w procesie teatralnej charakteryzacji przeniesionym z garderoby na scenę.

Ten sam chwyt w późniejszym o sto lat fantastycznonaukowym dramacie Brunona Winawera uchodzi za bardzo nowatorski. Wprowadzie tam, w *Promieniach FF*, komedii z 1921 roku, tekst poboczny podaje wprost, że szalony wynalazca Serafin, chcąc odmłodzić podstarzałą urzędniczkę z ministerstwa, „zdejmuje z Ewy perukę, ściera jej zmarszczki z twarzy”⁶, podczas gdy w *Chłopie milionowym* tę instrukcję wykonawczą trzeba dopiero rozszyfrować, lecz różnicę między didaskaliami iluzyjnymi i deziluzyjnymi (jak między scenariuszem a scenopisem) prezentacja sceniczna już zaciera – w języku teatru gest ów przemówi tak samo, nawet jeśli projekt Winawera dopuszcza większą ostentację w jego wykonaniu.

Uzyskany dzięki podkreśleniu umowności świata przedstawionego teatralny autotematyzm chronił *Promienie FF* i inne sztuki Winawera przed niezamierzonym komizmem dydaktycznego spłylenia nauki dopasowanej w swym wizerunku do poziomu ich przeciętnych bohaterów. Taki los spotkał wszak naukowe komedie Antoniego Cwojdziańskiego, poddane założeniu popularyzacji postępów nauki. Wymóg przystępności przedstawienia wymuszał z kolei przeciętność kreowanych w tym gatunku postaci, która dodatkowo jeszcze warunkowana była ciśnieniem tradycji komediowej z jednej strony i trudnością poważnego uwiarygodnienia na scenie postaci wielkiego uczonego z drugiej. Poza tym nie-

⁶ B. Winawer, *Promienie FF i inne morały*, Warszawa [1921], s. 27.

przesadnie rozległy horyzont umysłowy bohaterów pozwalał zręcznie lawirować między naukowością a fantastycznością⁷.

Reformatorzy gatunku z okresu dwudziestolecia międzywojennego – podobnie zresztą jak późniejsi komentatorzy ich poczynań – nie wiedzieli jednak, że postępują szlakiem wytyczonym znów w teatrze wczesnoromantycznej dramy.

Wszystkie bowiem trudności, z jakimi zmagali się dwudziestowieczni autorzy popularno- i fantastycznonaukowych dramatów, a także znane sposoby ich pokonywania, dokumentuje tekst komedii Heinricha Becka (1760–1803), w 1805 roku przetłumaczonej przez Alojzego Żółkowskiego pod tytułem *Gawęł na Księżycu*. Gdyby nie obawa przed ujawnieniem się za jakiś czas jeszcze wcześniejszego okazu, można by ją nazwać pierwszą komedią naukową.

Didaskalia wstępne podają:

Scena na Księżycu. Jak się tylko kurtyna podniesie, Fizyk z Gawłem zlatują w balonie, nie mówiąc ani słowa, i kryją się z balonem w lasek⁸.

W epoce, na którą przypadło życie autora, w drugiej połowie XVIII wieku, pokazy balonowe utrzymywały rangę naukowych eksperymentów. W Polsce w latach osiemdziesiątych finansowano je ze środków Komisji Edukacji Narodowej z inicjatywy profesorów Akademii Krakowskiej⁹. W tekście komedii Becka walor naukowości tematu został zaakcentowany przez wprowadzenie autentyku – przywołanie nazwiska sławnego francuskiego aeronauty, Blancharda, który od roku 1785 urządzał pokazy balonowe w różnych miastach Europy (w 1789 wystąpił w Warszawie). Z nim porównuje swoje osiągnięcie komedio- wy Fizyk:

FIZYK

W życiu moim nie powiedziałem nic prawdziwszego nad to. Szczęśliwy! że mi się udało tak szczególniejszą podróż odprawić na moim balonie. Żaden jeszcze człowiek nie dostał tak wielkiej sławy; królowie, księżęta, konsulowie będą się starać o poznanie mojej osoby. Zgaśnie przede mną wszędzie z podziwieniem przyjmowany Blanchard, ów płochy śmiałek, który bez chwalebego celu nalatawszy

⁷ Zob. A. Krajewska, *Komedia polska XX-lecia międzywojennego. Tradycjonaliści i nowatorzy*, Wrocław 1989, s. 30-31.

⁸ *Gawęł na Księżycu. Komedya we 3 aktach*, Warszawa 1805, strona niepaginowana.

⁹ Dokumentację cytują I. Stasiewiczówna i B. Ostrowski w pracy *Balony polskie w XVIII wieku*, „Studia i materiały z dziejów nauki polskiej”, Seria D: *Historia techniki i nauk technicznych*, z. 2, Warszawa 1960.

się do woli po powietrzu z dyplomatyczną rozważą spuścił się znowu na Ziemię i na niej gra rolę kuglarza¹⁰.

Zestawienie efektów prac Fyzyka z powszechnie znanymi popisami Blancharda ma zobowiązać czytelnika lub widza do potraktowania balonowego astronauty serio i uznania w nim wielkiego uczonego. Przecież doleciał do Księżyca i nawet na nim wylądował. Uwiarygodnienie sukcesu wymagałoby zdradzenia sposobu, w jaki został osiągnięty. Autor jednak sprytnie zwolnił swego Fyzyka z tego obowiązku, obstawiając go postaciami, które nie byłyby w stanie pojąć naukowego wykładu. Mieszkańcy Księżyca początkowo nie wierzą nawet w istnienie balonu, a służący Gawęł z trudem daje się przekonać, że naprawdę odbył u boku swego pracodawcy podróż kosmiczną. Także czynione przez Fyzyka obserwacje księżycowej przyrody, geografii, warunków życia czy organizacji społecznej nie zostaną ujawnione, gdyż badacz będzie je prowadził za kulisami. Zgodnie z tendencją późniejszych, dwudziestowiecznych komedii naukowych Beck wystawia na pierwszy plan postać typowo komediową – Gawęła, którego pojęcia o astronomii najwyraźniej nie objęły nawet przewrotu kopernikańskiego, skoro planowana komunikacja księżycowo-ziemska jawi mu się w układzie góra–dół (a. II, sc. V)¹¹.

W kreacji fantastycznego świata zaobserwować można w komedii Becka trzy tendencje, konsekwentnie podporządkowywane trzem punktom widzenia. Pierwszym z nich jest zobiektywizowana „rzeczywistość księżycowa”. W tym obszarze panuje nie tyle nawet baśniowość, ile jakiś „zlunatyzowany” orientalizm – w pałacowym ogrodzie rosną palmy i cyprysy, kuchnia dworska serwuje „kolibry, pistacje, tonkin, pigwy i tarnosolis” (s. 42), wojsko oddaje honory cesarzowi padając na twarz, kobiety noszą imiona Fatyma i Azema, a księżycowy bóg imię czy może tytuł Lunarchy, ponadto akcja według miejscowego kalendarza przypada na rok 12 689. Drugi punkt widzenia ustanawia zderzenie tejże zobiektywizowanej rzeczywistości z obserwacją i oceną Gawęła. Tutaj zarysowuje się często podwójność wykładni, niekoniecznie prosto interpretowalnej – Gawęł na przykład skarży się na nieczytelność księżycowego alfabetu, ale nie wiadomo, czy umiał czytać na Ziemi. Trzecia i ostatnia tendencja odpowiada

¹⁰ *Gawęł na Księżycu...*, s. 4-5.

¹¹ „GAWĘŁ [do Sekretarza]. Zapieczętu ty sam [...] i oddaj to na lubelską pocztę. [...] Ach prawda! Cóż to w głowie mojej? Lubelska poczta na miesiącu! Ale poczekaj, poczekaj, jak my tu sobie poradzimy? A brawo, brawo! Nasz balon [...] może mi wyśmienicie służyć do mojej korespondencji. Bo jeżeli umiał lecieć do góry, to mu zapewne łatwo będzie polecieć na dół, tą samą drogą” (*Gawęł na Księżycu...*, s. 59-60).

już całkowicie strategii fantastyki naukowej, zgodnie z którą formuje się tu projekcja technicznych wynalazków świata księżycowego: pytanie o „machine, która za cesarza pisze” (s. 49), zamiysł zorganizowania międzyplanetarnej poczty balonowej (a. II, sc. V) i program budowy wielkich balonowych okrętów do deportacji przestępców (a. III, sc. XI) – wszystkie zaistniały tylko w wyobraźni Gawła, ponieważ Księżyc okazał się technologicznie nawet zacofany w stosunku do Ziemi. To Ziemianin – w dodatku niezbyt rozgarnięty – oczekiwał odeń zaawansowania graniczącego z fantastyką.

Gawłowe projekcje wynalazków uruchamiają fantastyczny „teatr wyobraźni”. Ten sam sposób kreacji wprowadza w *Chłopie milionowym* opowiadanie wróżki Lakrymozy o jej podróży na ziemię „po promieniu słońca” i o ponownym na nią przelocie pod postacią strzały¹². Tyle że w dramacie Raimunda ów „teatr wyobraźni” wspomaga cudowność scenicznego mikrokosmosu, ustanawia – by posłużyć się terminologicznymi propozycjami teoretyków – „fikcyjne pole odniesienia”¹³ lub „makrokosmos teatralny”¹⁴. Inny jego status w komedii Becka wynika z użycia chwytu zawiedzionego oczekiwania, który w tym przypadku powoduje swoiste „cofnięcie” projekcji do świata fantazji Gawła w wyniku zderzenia jej z „realnością” świata kreowanego na scenie. Tak więc „teatr wyobraźni”, zobiektywizowany przez wiarygodność (też przecież kreowaną) postaci, staje się środkiem służącym budowaniu świata przedstawionego, ale zsubiektywizowany – będzie charakteryzował postać. Wariant pokrewny, lecz określający postać nie wprost, podsuwa komedia Franciszka Bohomolca *Figlacki, kawaler z Księżycy*, której bohater tytułowy (bliższy Molierowskiemu Tartuffe’owi, tyle że jako zbiór cech wypełniony inną treścią) pozyskuje względy naiwnego bogacza, Lunackiego, budując przed nim w swoich bezczelnych łągarstwach wizję zaawansowanej księżycowej cywilizacji. Kreowany w dialogach świat obcej planety „ogładany” jest tylko oczami wyobraźni Lunackiego, i tylko jego w istocie charakteryzuje. Sam Figlacki już w pierwszej scenie dramatu odsłania prawdę o sobie, znaną też wszystkim innym mieszkańcom świata przedstawionego poza Lunackim.

¹² Przykład ten omawia Elżbieta Nowicka („Chłop milionowy” *Ferdinanda Raimunda, bestseller teatralny w Polsce roku 1830* w: *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowi i Z. Przychodniak, Poznań 1995).

¹³ Zob. J. Ziomek, *Fikcyjne pole odniesienia a problem quasi-sądów*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

¹⁴ Zob. D. Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, w: *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.

Inna komedia Becka, jeśli istotnie jego – *Machina szachowa albo Arcymistrzowskie posunięcie* (*Die Schachmaschine oder Geniestreich über Geniestreich*), wystawiona w 1795 roku, w polskim przekładzie niewydana, ale grana jeszcze w 1823¹⁵ – piętrzy podwójność wykładni elementów fantastycznonaukowych w skali przez autora w ogóle nieprzewidzianej. Młody amant wykorzystuje tam słabość naiwnego starca (mowa o fabularnej funkcji, nie o wieku postaci) do gry w szachy, aby w kufrze udającym opakowanie maszyny przekroczyć pilnie strzeżony próg domu panny. Widzowie mają okazję poznać ten plan jeszcze przed jego realizacją, nie ma więc efektu zaskoczenia. Prędzej rozczarowanie. W owym czasie „machina szachowa”, czyli automatyczny szachista, od blisko trzydziestu lat cieszący się niesłabnącą popularnością w całej Europie, staczał zwycięskie pojedynki nawet z koronowanymi przeciwnikami i uchodził za wielkie osiągnięcie współczesnej myśli technicznej – do momentu ujawnienia mistyfikacji w 1827 roku¹⁶. Autor komedii – ktokolwiek nim był – nie miał jeszcze powodu wątpić w prawdziwość wynalazku, ale na wszelki wypadek nie zakłócił nim racjonalistycznej jednolitości świata przedstawionego. Mechaniczny „Turek” na scenie stałby się elementem demistyfikującym (dzisiaj na pewno, a może i wtedy) – byłby wszak tym, czym automatyczny szachista w rzeczywistości się okazał – kukłą sterowaną przez operatora ukrytego w skrzyni pod szachownicą.

Człekokształtne automaty wystąpiły natomiast w sztuce Karla Meisla *Trzech-wieczny człowiek*, reprezentującej znów gatunek dramy czarodziejskiej.

Mimo że w historii polskiego teatru forma ta uchodzi za wyznacznik przełomu romantycznego¹⁷, przez ambitniejszą krytykę, świadomie propagującą nowe tendencje w sztuce, przyjmowana była w swoim czasie dość sceptycznie jako „rzecz w guście owej komiczno-satyryczno-arkelinowskiej cudowności romantycznej, która zachwyca do najwyższego stopnia pewną klasę miłośników teatru za granicą, szczególnie w Niemczech, a najszczególniej w Wiedniu”¹⁸.

¹⁵ Polski przekład nie zachował się. Opracowana pod kierunkiem Jana Michalika bibliografia *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery. Druki. Egzemplarze*, red. S. Hałabuda, Kraków 2001 (t. I, s. 66), podaje, że rozbieżne dane z wcześniejszych opracowań. Współautorem komedii miał być K. Vild, ale możliwe, że Beck przerobił jedynie przekład angielskiej komedii wykonany wcześniej przez Vilda, choć mógł tę sztukę – według innego źródła – napisać także F. L. Schröder.

¹⁶ Zob. „Mechaniczny” szachista z XVIII wieku, <http://www.izbaskarbow.pl/dawne-sprzety/407-mechaniczny-szachista-z-xviii-wieku>, dostęp 28.08.2015.

¹⁷ Zob. m.in. D. Ratajczakowa, *Obrazy narodowe...*, s. 19.

¹⁸ M. Mochnacki, „Chłop milionowy”, w: *Pisma krytyczne i polityczne*, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka i Z. Przychodniak, t. I, Kraków 1996, s. 340.

Pojęcie „cudowności romantycznej” naprowadza na niebłahy wcale problem terminologiczny, posiadający swoje konsekwencje w sferze ontologii fantastyki. Chodzi o stosunek „fantastyki” do „cudowności”. Nie roszczęc sobie prawa do rozstrzygnięcia i domykania kwestii, chciałoby się przede wszystkim wskazać na jedno, stosunkowo łatwo usuwalne, źródło nieporozumień, tkwiące w pewnej swobodzie definicyjnej. Współczesny badacz, Roger Caillois, wyróżniając trzy zasadnicze rodzaje kreacji świata prozy imaginacyjnej¹⁹ – „cudowność”, „fantastykę” i „*science fiction*” – pierwszą powiązał z niekwestionowaną cechą świata baśniowego, wyrażającego pierwotny podziw naiwnej jeszcze istoty ludzkiej dla otaczającej i niezrozumiałej rzeczywistości. „Fantastyka”, wprowadzająca podział na racjonalne i nieracjonalne, wyraża w tej klasyfikacji poczucie dumy, odpowiadające późniejszej ludzkiej kondycji odkrywców praw przyrody i ujarzmiczycieli jej żywiołów dzięki postępom nauki i techniki (poczucie wkrótce zresztą zakwestionowane przez uświadomienie sobie własnego osamotnienia w przestrzeni kosmicznej i zagrożenia buntem robotów, które zrodziło literaturę *science fiction*, ale to w tej chwili mniej istotne). Rozważania Caillois potwierdzają w zasadzie spostrzeżenia filozofów romantycznych. Friedrich Wilhelm Schelling stwierdzał w *Filozofii sztuki*, że „cudowność” (którą pojmował tak, jak Caillois rozumie „fantastykę”, i zdaje się że w tym samym znaczeniu użył terminu „cudowność” Mochnacki w cytowanej recenzji *Chłopa milionowego*) zrodzić się mogła dopiero w świecie nowożytnym – świecie podzielonym, „wytraconym z tożsamości”, w którym człowiek utracił możliwość doświadczenia bytu jako całości. W niepodzielonym świecie starożytnego eposu – zamieszkałym przez ludzi i bogów – nie istniała opozycja cudowności i naturalności, więc – twierdził Schelling – wydzielanie którejkolwiek w osobną kategorię traci sens. Podobnie właściwie – jako część wielkiej mitycznej jedni natury – definiuje baśniową „cudowność” Caillois. Różnica tkwi ostatecznie w zmianie optyki: badacz współczesny, przyjmujący obowiązującą dzisiejszego naukowca postawę zdystansowanego obiektywizmu, która jakoś dziwnie wyrzuca jego samego poza wszystkie opisane światy, definiuje niejako z perspektywy kolejnego etapu procesu: świat pierwotnego uniwersum jest więc u Caillois baśniowo „cudowny”, a „fantastyczny” pozostaje świat fikcji opozycyjnej wobec „obiektywnej”, niefantastycznej „rzeczywistości”, zarówno literackiej, jak pozaliterackiej. Dla romantycznego filozofa tymczasem dopiero to królestwo fan-

¹⁹ Zob. R. Caillois, *Science fiction*, przeł. B. Okólska, w: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, red. R. Handke, L. Jęczmyk i B. Okólska, Poznań 1989.

tastycznych fikcji będzie „cudowne”, ponieważ świat pierwotnej prajedni bosko-ziemskiej ma być światem właściwie „naturalnym”.

Właśnie dążenie do scalenia pokawałkowanego świata – a na gruncie literackim: sprzeciw wobec skonwencjonalizowanej klasycystycznej maszyny cudownej – wyrażać miała wczesnoromantyczna fantastyka. Czy wyrażała przekonująco – to już inna sprawa²⁰. Wiadomo, że w Mickiewiczowskim tomiku niemal wszystkie ballady zawierają jakieś sygnały autorskiego dystansu wobec narratora lub tematu²¹. Pozbawiona tych sygnałów *Romantyczność*, z jednej strony, stwarza wrażenie, że jej narrator reprezentuje poglądy samego Mickiewicza i dlatego może rozstrzygać o prawach rządzących światem przedstawionym, aspirującym do rangi modelu świata rzeczywistego, w którym egzystuje osoba realnego autora, z drugiej zaś, w zachowanych kilku wariantach przedostatniej strofy dokumentuje właśnie brak zdecydowania Mickiewicza w sprawie powiązania narratorskiej i autorskiej świadomości z gminną wspólnotą „czucia i wiary”²².

Rozpatrzenie podsuwanych przez tekst ballady możliwości prowadzi do wniosku o niepełnym antagonizmie Starca i narratora-poety²³, a następnie o nieusuwalnej barierze oddzielającej doświadczenie Karusi od świadomości zgromadzonego wokół niej balladowego ludu²⁴. Dwa pierwsze stopnie wyb-

²⁰ Według Caillois (dz. cyt., s. 197) fantastyka romantycznych ballad – podobnie jak każda inna odmiana fantastyki nowożytnej – nie tylko wyrasta z naukowego rozbitcia uniwersum, lecz dodatkowo ów stan rozbitcia zdaje się utwierdzać, bo jakkolwiek „odrzuca karetę kopciuszka, skrzaty i jednorożce”, ale „jedynie po to, by zwołać na zbiórkę duchy, wampiry oraz wszelkiego rodzaju stwory piekielne, przybywające spoza śmierci”. Korzystnie na tym tle wypada ballada polska z rodzimą tematyką ludową, dzięki której zaświat stanowi w niej – wedle określenia Marii Delaperrière (*Fantastyka czy cudowność (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki” 1990, z. 1, s. 12) – „integralną część przestrzeni kosmicznej, co wpływa na zupełnie inny rodzaj przeżywania. Nawet tam, gdzie pojawia się element demoniczny, stanowi on jedną z zasad bytu”.

²¹ Zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.

²² W pierwszej wersji strofy przedostatniej tym światem autorskiego narratora stawał się świat ludowych wierzeń, przeciwstawiony skażonemu racjonalizmowi postrzeganiu Starca („Tyś syn mądrości, my natury dzieci”). Wersje następne rejestrowały różne stadia rozluźniania tego związku narratora z gminną wspólnotą – aż po całkowitą rezygnację z próby przeniknięcia przezeń tajemnicy ludowej wiary („Dziewczyzna tylko widzi pośród gminu / Gmin tylko widzi w dziewczynie”) – w wariacie poprzedzającym ustanowienie wersji ostatecznej, kompromisowej i dwuznacznej. Cytaty wg edycji: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. I, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1986, BN I 6, s. 102, przyp. do w. 62-65.

²³ Zob. Z. Stefanowska, dz. cyt.

²⁴ Szerzej o tym w: M. Dybizbański, A. Mazur, S. Brzozowska, *Umarłych kochanków zmysłowy czar*, w: *Filologiczny widnokrąg. Obrazy stare i nowe*, red. K. Kossakowska-Jarosz i J. Noć, Opole 2012.

cowania obłąkanej być może dziewczyny, wymienione w jej początkowej skarżce – „Płaczę, a oni szydzą; / Mówię, nikt nie rozumie” – zostały w toku akcji zniesione, ale ostatni – „Widzę, oni nie widzą!” – do końca wszak zachował aktualność. Ponadto Mickiewiczowska balladowa mistyczka zaraz po wyrażeniu swego żalu wobec ludzi, którzy nawet „nie widzą”, prosi niewidzialnego ducha, by poświadczył swą obecność w inny niż dotąd sposób: „Śród dnia przyjdź kiedy...” (w. 36).

Dlatego, jak się wydaje, nie rozwiązuje problemu przenikalności światów ziemskiego i nadprzyrodzonego aura nocy mistycznej i sprawność oka wewnętrznego, eksponowana przez Ryszarda Przybylskiego²⁵. Uruchomienie „nocnej” przestrzeni duchowej w drodze izolacji od „diennej” rzeczywistości świata zmysłowego (Karusia wszak w „dzień biały” doświadcza kontaktu ze zmarłym kochankiem – według jej własnych słów – „w nocy”, w. 14) odpowiadałoby przeżyciu Hamleta, opisanemu w kwestii służącej *Romantyczności* za motto: „widzę... [...] / Przed oczyma duszy mojej”²⁶. Tak istotnie widzi Karusia. Ale w jej prośbie skierowanej do ducha dochodzi do głosu pragnienie widzenia – i pokazania – w taki sposób, jakiego doświadczyli wcześniej rozmówcy Hamleta, a wkrótce potem on sam. Bezpośrednio i poza subiektywnością doznań „oka wewnętrznego”. W projekcie inscenizacyjnym wpisany w tekst *Hamleta* – oznacza to sceniczną prezentację ducha uchwytnego ziemskimi zmysłami.

Tymczasem konwencja sceniczna romantyzmu i panujący wtedy styl odbioru okazywały się dla tego chwytu dość bezwzględne. Przyjęcie chociażby premiery *Dymitra i Marii* Józefa Korzeniowskiego, po której domagano się większego odrealnienia pośmiertnego wystąpienia bohaterki tytułowej, „mglistości” jej postaci²⁷, dowodzi przywiązania krytyki i publiczności do modelu świata rozbitego na nieprzenikalne obszary materii i ducha. I nawet wyuzdany erotyzm Goplany, pijanemu Grabcowi cuchnącej dodatkowo rybą, nie był w stanie odwieść ich od tych przyzwyczajzeń jeszcze w drugiej połowie stulecia²⁸.

²⁵ Zob. R. Przybylski, *Romantyzm jako przepaść klasyka* w: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.

²⁶ Cyt. za: A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 99.

²⁷ „Na dalszym planie sceny winien się by ten cień ukazywać, nieruchomy jak śmierć, mglisty jak powietrze, nie prozaicznie zza kulis, krokiem odmierzonego powinien by wychodzić, ale niechby z pod ziemi wystąpił i nikał w jednym mgnieniu oka” („Gazeta Warszawska” 1846, nr 280, s. 6).

²⁸ Po nieudanej lwowskiej premierze część krytyki obstawała przy zdaniu, że „żadna ziem-ska istota, choćby najpiękniejsza, najlżejsza, nie zdoła uosobić tych płodów bujnej wyobraźni poety, Goplany, Skierki, Chochlika” („Dziennik Literacki” 1862, nr 22, s. 175-176).

Sposób zaś na osiągnięcie w dramacie efektu dyskretnego dystansu wobec narzucanej wizji świata – takiego, jaki Mickiewicz uzyskał w balladach dzięki kreacji narratorów albo odseparowanych od rzeczywistości znanej postaciom, albo właśnie natrętnie naiwnych, ograniczonych światopoglądem wiejskiej „prostoty” – przedstawia *Trilby, czyli Duch z Agrail*, jednoaktowa komedioopera Eugène’a Scribe’a i Pierre’a Carmouche’a, która tak mniej więcej ma się do dramy czarodziejskiej z elementami grozy, jak Mickiewiczowska ballada do podania ludowego.

Tytułowy Trilby wywołany zostaje w ekspozycyjnej rozmowie prowadzonej przez postaci o różnej pozycji społecznej (a może tylko towarzyskiej) i różnym poziomie wykształcenia, acz zamknięte w swoim światku regionalnym. Zrozumiałe, że w salonie pani Dougal (zwanej „Matką Dougal”), skupiającym domowników, wieśniaków i hrabiowskiego sekretarza Mac-Lofa, nie przebywa dawny jego wychowanek, młody hrabia d’Athol. Cóż miałby tam robić? Ukończył właśnie studia w Edynburgu i w drodze do domu gdzieś się zawieruszył. Tymczasem wychowanka pani domu, panna Jeanne, zaręczana właśnie z Mac-Lofem, słucha ostrzeżeń przed „duchem familijnym” o imieniu Trilby, który bywa dobry albo zły, który z jednakowym zaangażowaniem towarzyszy rozmowom przyjaciół, jak i małżeńskim kłótniom, a czasem objawia się młodym pannom wydawanym za męża.

M. DOUGAL

Zapewniają, że jest to duch koloru ognistego. [...] Czoło jego ozdobione wieńcem z gwiazd! [...]

JEANNIE (*uśmiechając się*)

Tak mówią powszechnie, wierzyłam temu równie jak i wy, ale to nieprawda.

M. DOUGAL

Jak to nieprawda? A skądże wiesz o tym? [...]

JEANNIE

Bo... bo... ja go widziałam²⁹.

²⁹ E. Scribe i P. Carmouche, *Trilby, czyli Duch z Agrail. Komedioopera*, przeł. J. T. S. Jasiński, w: J. T. S. Jasiński, *Prace oryginalne i tłumaczone J. S. Jasińskiego*, t. I, Warszawa 1838, s. 7-8.

Po rozejściu się skonsternowanych uczestników rozmowy Trilby ukazuje się ponownie, „ubrany w tunikę szkocką, szarfę i wieniec na głowie”³⁰. Jeanne nie widzi, że wszedł przez okno, a po wysłuchaniu jego miłosnych wyznań nie zauważy, jakim sposobem zniknie, chowając się w kominie, skąd podsłucha jej rozmowę z narzeczoną, by na tej podstawie w kolejnej scenie odgadnąć myśli zauroczonej jego rzekomą mocą dziewczyny.

Wszystkie te sztuczki Trilby’ego obserwuje jednak widz, a czytelnik czyta o nich w didaskaliach. Toteż z pobłażaniem przyjmie reakcję pocziwego Jenkinsa (chyba starego służącego), który mdleje na widok ducha przy pannie Jeanne, a po odzyskaniu przytomności, już w obecności osób przywołanych jego okrzykiem, płacze się w zeznaniach:

M. DOUGAL

Zdawało ci się...

JENKINS

Tak pięknie mi się zdawało... wchodzę... spostrzegam ogromną postać ogniastą z gwiazdami na głowie, a każda tak wielka... [...]

JENKINS

Nagle zmienił się, jak mi się zdaje, w płomień niebieskawy czy w żółty, nie wiem pewno, ale to wiem, że w płomień się zmienił; bo mię coś w plecy sparzyło, i albo w ziemię się ukrył, albo w tej komnacie³¹.

Sztuka ostentacyjnie już łamie tu zakorzenioną w teatralnej rutynie oświeceniową zasadę NiG³² – tekst całkowicie rozmija się z „wystawą” sceniczną. Widz teatralny, słuchając tej kwestii, pamięta, że Trilby jedynie przeskoczył nad upadającym na podłogę Jenkinsem, szukając przejścia do sąsiedniego pokoju – i jednocześnie podejrzewa, że za chwilę ten osławiony duch okaże się zaginionym chwilowo młodą hrabią Arturem, który w finale sprytnie wykorzysta głupotę Mac-Lofa do zerwania jego zaręczyn z Jeannie i przeforsowania własnych planów matrymonialnych. Jednak i Matka Dougal, i Mac-Lof, i wieśnia-

³⁰ Tamże, s. 20.

³¹ Tamże, s. 34-35.

³² Zasada NiG – *Nihil in gestu, nisi in verbis*, czyli: „Nic w geście, czego by nie było w słowach” – wyrastająca z nieufności autorów dramatycznych do wymowy scenicznego obrazu, zabezpieczała w klasycznym teatrze, zdominowanym przez słowo i podporządkowanym poecie, inscenizacyjną wierność tekstowi dramatu. Zob. Z. Raszewski, *Zasada NiG*, w: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990.

cy konsekwentnie będą w tym zamieszaniu odnajdywać ingerencję Trilby'ego – nawet Jeanne, która jako jedyna widywała wcześniej z bliska rzekomego ducha, uzna początkowo, iż przybierał on jedynie rysy Artura, a i sekretne wyjaśnienia zakochanego panicza przyjmie ostatecznie z oporami.

Tylko że niewiarygodność postaci została do tego momentu mocno już ugruntowana i w zasadzie nie podlega dyskusji. Przy każdej okazji przypomina o niej – zdystansowany wobec świata przedstawionego – dramatyczny odpowiednik narratora, czyli ukryty w tekście „reżyser wewnętrzny”³³. Jego aktywność zaznacza się tutaj w rozluźnieniu związku słowa z projektowanym obrazem, ba! – w kwestionowaniu za pomocą obrazu znaczenia i wartości mowy postaci.

Niepełne i niejednoznaczne podważanie baśniowego światopoglądu postaci ustanawiałyby niepokojącą rzeczywistość gatunku zwanego *fantasy*. Całkowite zakwestionowanie go poprzez odstąpienie absurdalności wykładni pozaracjonalnej prowadzi do humorystycznej groteski. Zabieg odwrotny – wprowadzenie elementu cudownego do świata kreowanego zrazu zgodnie z zasadami realizmu (ściślej: z konwencją powiązaną w danej epoce z realistycznym założeniem – chodzi bowiem nie tylko o klasyczny realizm drugiej połowy XIX wieku, ale i o równie jak tamten umowny realizm wierszowanej komedii obyczajowej epoki oświecenia, a także o wszystkie inne konwencjonalne „realizmy”) – ustanawia „fantastykę”³⁴, już w teatrze wczesnoromantycznej dramy czasami „naukową”.

To właśnie przypadek wspomnianej wcześniej dramy Meisla *Trzechwieczny człowiek*, dostępnej dzisiaj w dwóch przekładach, Kajetana Nowińskiego i Władysława Ludwika Anczyca, zachowanych w teatralnych odpisach³⁵.

³³ O figurze reżysera wewnętrznego zob. D. Ratajczakowa, *Stuga dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, w: *W kryształ i w płomieniu*, dz. cyt., t. I.

³⁴ W rozumieniu, jakie proponuje Caillois, czyli „cudowność” wedle języka krytyki romantycznej, a więc rzeczywistość świata podzielonego na „naturalny” obszar doświadczenia zmysłowego i dziwną, obcą, zakłócającą porządek sferę transcendencji.

³⁵ Pierwszy znajduje się w archiwum poznańskiego Teatru Polskiego, przechowywanym w Bibliotece Raczyńskich, drugi, zachowany w zbiorach Teatru Lwowskiego, należących obecnie do Biblioteki Śląskiej w Katowicach, dostępny jest dzięki digitalizacji w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej. W niemieckim oryginale tytuł ogranicza się do zmiennego zestawu dat rocznych – bibliografia *Dramat obcy w Polsce* podaje tytuł premierowy: 1722, 1822, 1922. *Phantastisches Zeitgemähle in drei Akten*, ale w pierwodruku (*Neuestes theatralisches Quodlibet, oder dramatische Beiträge für die Leopoldstädter Schaubühne von Karl Meisl*, B. II, Wien 1824) datowanym według karty tytułowej na rok 1824, środkowa data w tytule odpowiadała już najwyraźniej terminowi zamknięcia prac redakcyjnych – stąd układ: 1723, 1823, 1923. W Polsce po raz pierwszy wystawiono tę dramę w Krakowie, 19 stycznia 1833 roku w przekładzie Nowińskiego, zatytułowanym wtedy *Tak było w r. 1733, tak jest w r. 1833, tak będzie w roku 1933, czyli Człowiek trzechwieczny* (Zob. J. Got, *Repertuar teatru w Krakowie 1781–1843*, „Repertuar teatrów w Polsce” pod red.

Prawdę powiedziawszy przekład Anczyca tak dalece modyfikuje tekst Meisla, że można by śmiało mówić o autorskiej adaptacji dramy trochę już zużytej, wcześniej wiernie przetłumaczonej przez Nowińskiego. Wersja Anczyca została wyraźnie osadzona w polskich realiach – w porównaniu z oryginałem już to przemawia na korzyść polskiej przeróbki, że w ogóle upływ czasu powiązano w niej z biegiem historii. Ponadto w polskiej wersji sztuka ta jest lepiej zdramatyzowana – bieg akcji wyznacza rozwój konfliktów solidnie umotywowanych (u Meisla dialogi są głównie sytuacyjne i służą najczęściej objaśnieniu rzeczywistości w układzie pytań zadawanych przez przybysza z przeszłości i udzielanych mu odpowiedzi).

Ciekawie też wygląda porównanie scenicznych „fantastyk” obu wersji dramatu. Otóż wierny austriackiemu oryginałowi przekład Nowińskiego tak oto maluje w didaskaliach wstępnych reprezentatywną scenę XX wieku:

Teatr przedstawia przedmieście, przed namiotem, na którym jest napis „Parowo-Powietrzny Instytut” – stoi stolik, na nim gazety. – [...] Za podniesieniem kurtyny widać w głębi za sztachetami pług parowy orzący bez pomocy koni, na nim siedzi wieśniak i czyta książkę. – Dwa balony z przeciwległych stron przelatują przez scenę, słychać w górze głosy kolonistów³⁶.

W przeróbce Anczyca w tym samym miejscu widnieje taki opis:

Rok 1958... Ogród gminny otoczony kratą srebrzystą. Posągi z glinu (aluminium) ozdabiają ogród. – Posągi te wyobrażają przemysłowców z różnymi narzędziami. W środku ogrodu stoi meloharmonion złożony z różnych fantastycznych narzędzi muzycznych. W głębi poza licznymi domostwami widać wzgórkę, poza którymi

T. Siverta i E. Szwanowskiego, zeszyt 6, Warszawa 1969, s. 70 i 164). Konsekwentnie przestrzegano więc zasady wyznaczającej dla aktu drugiego czas spektaklowego „dzisiaj”, a dla sąsiednich sto lat wcześniej i sto lat później. Rękopis poznański przekładu Nowińskiego, już nie w tytule – ograniczonym do formuły: *Trzech-wieczny człowiek, czyli Co było, co jest i co będzie?* – ale w didaskaliach wstępnych poszczególnych aktów zawiera wskazówki określające czas akcji na lata 1754, 1854 i 1954, a odpis lwowski tłumaczenia Anczyca, także tylko w tekście pobocznym, podaje zestaw: 1761, 1858, 1958, przy czym dwie ostatnie cyfry pierwszej daty zostały wyraźnie zmienione (nadpisane z pogrubieniem na zatartych cyfrach pierwotnych). Brak jednak innych śladów wystawienia w którymś polskich teatrów tej sztuki po 1838 roku, w którym jeszcze publiczność dwóch miast – Wilna i Lwowa – mogła zobaczyć *Trzech-wiecznego człowieka*, tym razem w przekładzie Anczyca (*Dramat obcy w Polsce...*, t. II, s. 63).

³⁶ *Trzech-wieczny człowiek, czyli Co było, co jest i co będzie? Utwór fantastyczno-czarodziejsko-komiczny w trzech wiekach z niemieckiego przez K. Nowińskiego przerobiony ze śpiewami, chorami, ogniami etc.*, rękopis Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. T-712, k. 43 recto. Dalsze cytaty oznaczone skrótem N z numerem karty i stroną (r – recto, v – verso).

mocno zaludniony horyzont... przelatującymi balonikami, różnobarwnymi, od czasu do czasu skrzydlate figurki przelatują. Na lewo dom szklano-metaliczny, z dachem jednolitym połyskliwym bez kominów. Stoły i stoliki metalowe. Architektura fantastyczna³⁷. [A, s. 199-200]

Czyli w wersji pierwotnej po scenie jeździ pług parowy, a górą przelatują balony, w późniejszej zaś fantastycznonaukową egzotykę wnosi do scenografii dowolnego kształtu sterta „narzędzi muzycznych”.

Dalej w przekładzie Nowińskiego przybysz z przeszłości znajdzie w kantorze handlowym „cztery stoliki, na nich pliki papierów, potrzeby do pisania etc.”, zauważy, że przy każdym „siedzi po jednym automacie piszącym”, ale przeoczy, jak „Służący naciąga każdego z osobna” (N, k. 56r), przez co pomyli pierwszy z brzegu automat z żywym człowiekiem. Zamiast podziwu dla dwudziestowiecznej technologii antropomorfizacja mechanicznych kopiaerek wzbudza raczej politowanie dla braku scenograficzno-rekwizytorskiej inwencji. I taką też reakcję musiała chyba wywoływać już w swoim czasie – mimo równoczesnej popularności „automatycznego szachisty”, mimo intensywnej eksploatacji literackiej mitu homunkulusa³⁸ – skoro drugi tłumacz przyjął zupełnie inną taktykę.

Anczyc zrezygnował z człekokształtnych automatów i zastąpił je opowieścią dwudziestowiecznego naukowca o niespodziewanym lądowaniu w jego pracowni balonu z dziewiętnastowiecznym pasażerem. Orion badał właśnie geologię Księżyca, gdy „nagle coś szarpnęło gwałtownie selenometr” – okazało się, że to „wzlot zaczepiony za śrubę refrakcyjną” (A, s. 213, podkr. MD), „wzlot” w dodatku niespełniający, jak się wydaje, podstawowych w XX wieku norm bezpieczeństwa, gdyż niewyposażony w „anonoptery i wiatrochwyty”, dzięki którym aeronauta „mógłby wyskoczyć na ziemię” (A, s. 214, podkr. MD). „Wzlot” okazuje się balonem, „wiatrochwyty” to chyba spadochron. Środkiem charakterystyki świata przyszłości i jednocześnie źródłem komizmu (zaprawionego goryczą) staje się więc w dialogach III aktu także (o ile nie przede wszystkim) ewolucja języka. „Artystę” na przykład zastąpił „umak”, a przestarzałe wyrazy z języka dziewiętnastowiecznego musi tłumaczyć

³⁷ K. Meisl, *Człowiek Trzech Wieczny czyli Przeszość, Teraźniejszość i Przyszłość. Melodrama w 3 aktach*, przeł. W. L. Anczyc, rkps Biblioteki Śląskiej, dokument cyfrowy: oai:www.sbc.org.pl:25899, s. 142). Dalsze cytaty oznaczone skrótem A z numerem strony.

³⁸ W literaturze romantycznej „sztuczny człowiek” – obojętnie czy mechaniczny, czy biologiczny – wprowadzał od razu nastrój grozy, wywoływał lęk przed karą za zuchwalstwo i bluźnierstwo wobec boskiego aktu stworzenia. Roboty w sztuce Meisla... po prostu przepisują teksty, piórem.

czyć dwudziestowiecznej młodzieży badacz martwych dialektów, który „przyjaciela” definiuje jako „głupca”, „który bez zapłaty robił drugim posługi” (A, s. 233), a „gościnność” jako „objadanie drugich” (A, s. 239). Tym sposobem poeta uzyskał efekt możliwej dwuznaczności – czasem trudno rozstrzygnąć, czy mieszkańcy świata przyszłości mówią o nowym urządzeniu, czy tylko posługują się nową nazwą dla przedmiotu znanego doświadczeniu widza z pierwszej połowy wieku XIX. „Magnetotermotransfery” na przykład – pojazdy lądowe, służące do przewożenia towarów (bo tylko te kursują w przyszłości „po zwyczajnych drogach”, A, s. 218) – mogłyby powstać poprzez doposażenie jakichś urządzeń wcześniej istniejących, aczkolwiek w tym przypadku wiadomo, że nie wyrosły one z kolei żelaznej, która w XX wieku została wycofana z użycia, ponieważ – jak objaśnia znów badacz księżycowej przyrody –

wymagały ogromnych kapitałów i można było jeździć tylko w kierunku przymusowym... zamknięty jak zwierzę w klatce, dziś, jak widziałeś, swobodnie przeryzujemy powietrze... w najrozmaitszych kierunkach i z dowolną szybkością (A, s. 217-218).

Tak wygląda ta wypowiedź w zapisie, który zdaje się być podstawową wersją przekładu czy raczej adaptacji Anczyca. Jednak w zachowanym teatralnym rękopisie słowo „widziałeś” zostało przekreślone i zastąpione nadpisanym „zobaczysz”. Tą samą ręką dopisano za cytowanym zdaniem ciąg dalszy: „Patrz, oto właśnie podróżni przejeżdżający po powietrzochodach (*przelatują fantastyczne balony i balonochody po scenie*)” (A, s. 218, podkr. MD).

Wątpliwe, by dopisek ów posiadał sankcję autorską tłumacza. Fantastyczna rozbudowa scenicznego obrazu nie mieści się bowiem w konwencji narzuconej dramatowi Meisla w tym wielce swobodnym przekładzie. Decyzja teatralnego projektanta „balonochodów” i „powietrzochodów” – jakkolwiek miały one wyglądać – wpływała też wyraźnie z pobudek pozaartystycznych. Decydowały zapewne względy komercyjne. Artystycznie zaś pomysł tym bardziej wydaje się chybiony, że dekoracyjne ubóstwo dyspozycji wykonawczej tekstu Anczyca nie wynikało prawdopodobnie ze świadomości niedostatków technicznego wyposażenia polskich teatrów. W każdym razie nie był to chyba czynnik rozstrzygający – wszak ów dopisek świadczy właśnie o gotowości sprostania trudniejszym wyzwaniom.

Według oryginalnej wersji sztuki, powtórzonej w przekładzie Nowińskiego, na scenie miało być kolorowo, zabawnie i fantastycznie, choćby z ujmą dla struktury dramatu, choćby za cenę słabego zawiązania konfliktu. Toteż przedstawienie otwierała scena śpiewanych życzeń. W przeróbce Anczyca do tej sceny prowadzi poważna dyskusja, w której z dialog sytuacyjny, informujący o relacjach rodzinnych, przechodzi w szkołę uczuć patriotycznych, krytykę prywaty i *liberum veto*. Projekcja świata przyszłości natomiast w obu wersjach przewiduje pewne zwichnięcie relacji damsko-męskich, z tym że u Anczyca stosunkom silniej niż u Meisla i Nowińskiego odrealnionym towarzyszą już akcenty antifeministyczne.

Zgodnie więc nawet z kierunkiem ewolucji dramy czarodziejskiej³⁹, romantyczna fantastyka przeistacza się w kolejnych polskich adaptacjach *Trzechwiecznego człowieka* w biedermeierowską apologię cnót mieszczańskich, czci przodków, zadowolenia z materialnego dostatku i rezygnacji wyższych aspiracji (co jednocześnie w stopniu niemniejszym niż ograniczenia cenzuralne tłumaczy rezygnację z aluzji politycznych w obrazie współczesności).

Niepewność, jaką rodzi zamieszanie wokół dat premier, wydań i odpisów teatralnych powstrzymuje przed formułowaniem generalizujących wniosków. Jest wszakże i powód ważniejszy – nie sposób wszak definitywnie rozstrzygnąć, czy zaprezentowany powyżej zestaw świadectw autorskich wyobrażeń, teatralnych realizacji, karkołomnych nieraz projektów inscenizacyjnych i niekoniecznie zamierzonych efektów, występujących zarówno w obszarze techniki wykonania, jak i w sferze znaczeń, wyczerpuje repertuar zjawisk objętych formułą tytułu niniejszego szkicu. Ich reprezentatywność także w dużej mierze zależy od punktu widzenia.

Abstract

Among the theatrical means of creation of the fantastic world of the Romantic magic drama (i.e. the signs of the code of which the dramatic text is made), one can find both some devices used to create a perfect illusion and some moments in which this illusion is destroyed by reminding the audience of the “theatricality” of the presented world (such combination was considered to be innovative in the 20th century science comedy!). The interpretation of the signs – in the area spreading between the staging

³⁹ Zob. E. Nowicka, *Omamienie...*, dz. cyt.

concept embedded in the text of the drama, the theatrical performance and the critical reception – leads to the question concerning the strangeness or homeliness (artificiality or naturalness) of supernatural phenomena (both characters and events).