didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodycz-uwielbienia

/ TEATR W KSIĄŻKACH

Słodycz uwielbienia

Agnieszka Marszałek

Agata Łuksza, *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*, Universitas, Kraków 2023

Agata Łuksza jest osobą dobrze rozpoznawalną w kręgu badaczy teatru. Jest absolwentką dwóch kierunków: dziennikarstwa i kulturoznawstwa. Przemierza swoją naukową drogę konsekwentnie, a przy tym aktywizuje się skutecznie na obszarze międzynarodowym. Swoje badania koncentruje wokół kilku zasadniczych tematów, związanych z różnymi podejściami do ważnych zjawisk z zakresu popkultury: *gothic studies*, *glamour* jako sposób performowania kobiecości, a wreszcie – fanowskie kultury XIX wieku, nad którymi badania zaowocowały książką, o której będzie tu mowa. Wyodrębnić jeszcze należy temat wyobrażeń kolonialnych pierwszej połowy XX wieku w polskiej świadomości kulturowej. Wszystkie pola badawcze, po jakich porusza się Łuksza, są między sobą powiązane, inspirują się wzajemnie i stanowią w pewnym sensie całość.

Książka *Tort Marcello. Kultury fanowskie w teatrze XIX wieku*, opublikowana w krakowskiej Universitas w 2023 roku, a równolegle wydana po angielsku (*Polish Theatre Revisited. Theatre Fans in the Nineteenth Century*, University of Iowa Press, Iowa City 2023, seria Studies in Theatre History and Culture), przyciągnęła moją uwagę przede wszystkim dlatego, że sama będąc historykiem teatru, zajmuję się polskimi scenami XIX stulecia, więc zagadnienia poruszane w książce są mi dość bliskie.

Historia wymaga umiejętności opowiadania. Suchego tekstu trzyma się ten, kto broni się przed posądzeniem o brak obiektywizmu naukowego. Jak jednak wiadomo, obiektywizm naukowy to kategoria z rodzaju tych, w osiągnięcie których dziś nikt już chyba nie wierzy. Każde opowiadanie historii jest jej interpretacją, efektem wyboru, naświetlenia, rozłożenia akcentów, inwencji w wypełnianiu miejsc pustych. Agata Łuksza wybrała własną ścieżkę, którą prowadzi czytającego z dużą swobodą, posługując się barwnym, atrakcyjnym językiem, a konstrukcja jej książki świadomie spaja dwa porządki: naukowy i literacki.

W każdym z rozdziałów autorka wychodzi od anegdoty, detalu, przyciągającego faktu – po to, by uczynić zeń najpierw temat niewielkiego literackiego szkicu, a następnie rozwinąć go w całkiem już naukowy wywód na temat wywołanego w eseju zjawiska. *Wstęp* otwiera zatem cukiernicza opowieść o recepturach tytułowego tortu Marcello jako pretekst do objaśnienia metody i tematu książki. Pierwszy rozdział rozpoczyna przywołanie głośnego samobójstwa gimnazjalisty o żydowskim rodowodzie, wielbiciela talentu Modrzejewskiej i polskiego patrioty, by rozważyć zbieżności zachodzące pomiędzy żarliwością fanów wielkiej aktorki i pod wieloma względami analogicznymi w formach gestów manifestowaniem narodowej tożsamości. Pokrewieństwo obu wątków jest o tyle uzasadnione,

że właśnie w Modrzejewskiej widziano powszechnie ambasadorkę sprawy polskiej na arenie międzynarodowej, a nawet międzykontynentalnej. Prosty akt hołdu złożonego uwielbianej artystce mógł być zatem (i był!) rozumiany przez zaborcze władze jako gest podszyty znacznie poważniejszymi, politycznie niedozwolonymi treściami.

Analogicznie skonstruowane zostały kolejne trzy rozdziały, w których autorka przygląda się innym aspektom „fanostwa". Najpierw „wojnie fandomowej" w wydaniu XIX-wiecznym, czyli ostentacyjnie demonstrowanym licytacjom i antagonizmom pomiędzy grupami miłośników (głównie rodzaju męskiego) dwu stołecznych gwiazd, Jadwigi Csaki i Marii Wisnowskiej. Potem – mityzowanym i otaczanym atmosferą skandalu odniesieniom do cielesności Sary Bernhardt (w którym spory udział miała, z jednej strony, traktowana z fascynacją i nieufnością żydowskość artystki, a z drugiej – nieco naiwna, ale bardzo silna moda na „sarabernardyzację"). Ten rozdział interesująco współgra z fragmentami wcześniejszej książki Łukszy *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* (Warszawa 2016), poświęconymi ciału Marilyn Monroe. Odsłania bowiem różne przejawy „ubóstwienia" cielesnego ideału, który wprawdzie się zmienia, ale zawsze pozostaje jednym z najbardziej ekscytujących zworników grup fanowskich. Czwarty rozdział wchodzi w bezpośredni dialog z tematem „czakistów" i „wisnowczyków", pokazując specyfikę żeńskich wspólnot fanowskich. Badaczka ustawia tu zagadnienie nieco inaczej niż w tamtym rozdziale, o ile bowiem wcześniej nie interesowały jej szczególnie przejawy męskich fascynacji gwiazdorami sceny, o tyle tutaj prezentuje przede wszystkim przejawy miłośnictwa kobiet wobec aktorek, co wydaje mi się wyborem dokonanym celowo. To wychylenie w stronę kobieco-kobiecą pozwala jej postawić kwestię innych, emancypacyjnych (pod różnymi względami) aspektów kobiecego fanostwa, wzrastającego zwłaszcza u schyłku wieku XIX

i na początku XX, gdy kobiety coraz śmielej uobecniały własny potencjał kulturotwórczy (literatura, szkolnictwo, sztuki, działalność społeczno-polityczna).

Od tego kompleksu zagadnień odstaje nieco rozdział ostatni, *Moda na Japonię*, ponieważ wykracza daleko poza teatr, pozostając wszakże na obszarze zbiorowych fascynacji. O ile w poprzednich rozdziałach kierunek wpływów przebiegał od teatru do tego, co poza nim, o tyle tutaj mamy do czynienia z odwróceniem wektora. To fala zainteresowania kulturą i sztuką Japonii i wynikająca z niej moda na japońszczyznę sprowadziły do teatrów Europy (także na polskie sceny) takie artystki jak słynna Sada Yacco. Takie „przymierze" w obszarze popkultury było możliwe również dlatego, że goszczący w Europie japońscy artyści serwowali tutejszej publiczności teatr stanowiący rodzaj artystycznego i kulturowego kompromisu pomiędzy egzotycznym Orientem a oczekiwaniami i gustami Europejczyków… O czym warto pamiętać również wtedy, kiedy rozważa się mechanizmy rządzące tworzeniem się i funkcjonowaniem ruchów fanowskich.

Wysnuta przez Łukszę teza o konstruktywnych aspektach „kultur pirackich", docenienie ich w dzisiejszych badaniach dotyczących tzw. kultury popularnej, traktowanej niegdyś jako boczna, pośledniejsza gałąź kultury „wysokiej", towarzyszy autorce książki od początku do końca. Daje bowiem możliwość spojrzenia na takie aspekty kultury teatralnej, które dawniej podnoszono chętnie, ale wyłącznie jako istotny czynnik wzrostu popularności danego aktora czy aktorki. To zaś, co – za Jerzym Gotem – nazywamy „aktoromanią", przedstawiano głównie jako rodzaj percepcyjnego wykrzywienia i przesady, wynikających m.in. z braku wysokich odbiorczych kompetencji. Agata Łuksza zainteresowała się zjawiskiem fanostwa jako kulturoznawczyni, która przygląda się dawnemu teatrowi raczej z

perspektywy widowni niż sceny. Refleksję nad sztuką aktorską i inscenizacją pozostawia więc „czystym” teatrologom, sama koncentrując się przede wszystkim nad tym, co dzieje się po drugiej stronie scenicznej rampy, i stawiając pytania o kulturowe skutki niedocenianej, a nawet lekceważonej „aktoromanii”.

Łuksza wyprowadza sprawę XIX-wiecznego teatru polskiego (głównie warszawskiego) poza partykularz „narodowy” – najzupełniej zgodnie z faktycznym usytuowaniem ówczesnego teatru. Ówczesne Teatry Rządowe pozostawały nie tylko w granicach politycznej podległości Rosji, ale i ich repertuar miał w bardzo wysokim (uczciwie mówiąc: przeważającym) stopniu charakter „międzynarodowy”. Kosmopolityczna opera i balet, składające się na całość przedsiębiorstwa warszawskiego, tylko ten stan rzeczy potwierdzały i pogłębiały. Podobnie – choć nie identycznie, z uwagi na nieco inną sytuację polityczną – miały się rzeczy w przypadku przywoływanych przez autorkę incydentalnie teatrów galicyjskich, w Krakowie i Lwowie. Kosmopolityzm był też oczywistą konsekwencją panującej od dawna w całej ówczesnej Europie mody na francuszczyznę, w tym przede wszystkim na wyjątkowo liczny w drugiej połowie stulecia repertuar „sztuk dobrze skrojonych”, salonowych komedii, dramatów konwersacyjnych, operetek. Dla widzów o mniej wybrednych gustach zaś – komedyjek, bluetek, wodewili, z których absolutna większość (nawet jeśli podpisana jedynie nazwiskiem polskiego dramaturga) stanowiła płycej lub głębiej ingerujące w oryginały adaptacje utworów obcych (głównie francuskich i niemieckich).

Tu drobna uwaga. Utrwalona narracja o teatrze XIX-wiecznym jako teatrze opartym na paradygmacie romantycznym i – szerzej – tzw. wielkim repertuarze jest bezsprzecznie do obalenia, ale – wbrew temu, co pisze Łuksza – już od dawna nie powiela się jej w dzisiejszej historii teatru. Mówiąc

krótko: sprawa „narodowego repertuaru” w praktyce XIX-wiecznego polskiego teatru to zagadnienie, któremu od dłuższego czasu historycy teatru poświęcają sporo uwagi, a przekonanie autorki o milczeniu większości badaczy teatru na ten temat jest prawdopodobnie efektem optyki kulturoznawczej, nie zaś ściśle historycznoteatralnej. Co, oczywiście, nie oznacza, by temat repertuarowej codzienności ówczesnych teatrów został już przez teatrologów wyczerpany.

Zwrócę jeszcze uwagę na dwie ważne sprawy, wynikające z postawy kulturoznawczego zaciekawienia, ale zarazem z chwalebnej ostrożności wobec pokusy ferowania sądów ostatecznych.

Po pierwsze, Łuksza wyraźnie zaznacza, że użycie przez nią pojęć „fan” czy „fanostwo” nie jest w żadnym razie przejawem automatycznego podporządkowania terminologicznej modzie, lecz wyrazem przekonania, że użycie określeń obowiązujących w epoce (miłośnik, wielbiciel, amator itp.) nie pozwoliłoby wystarczająco wyraźnie otworzyć perspektywy na naszą współczesność. To wyjaśnienie najzupełniej wycisza ewentualne historyczno-językowe niepokoje czytającego i jasno określa przyjęte przez badaczkę ujęcie.

Druga rzecz to poczynione przez nią istotne zastrzeżenie, które po prostu zacytuję, bo sama nie ująłabym tego trafniej: „[…] ustanawianie pirackiej historii […] nie jest tożsame z odzyskiwaniem głosów moralnie słusznych, lecz po prostu – głosów uciszonych. Nieziszczona alternatywa nie musi być lepsza od hegemonicznego modelu tylko dlatego, że pozostała nieziszczona, przegrany nie ma moralnej racji tylko dlatego, że poniósł porażkę” (s. 47). Miałabym w tym miejscu ochotę zaprzeczyć sobie samej sprzed kilku stron, kiedy pisałam o nieosiągalnej bezstronności historyka, ale ograniczę się tylko do wyrażenia przekonania, że Łuksza robi wszystko, by się do tego

nieosiągalnego zbliżyć. I robi to skutecznie.

Zdaję sobie sprawę z tego, że nie każda specjalizacja badawcza daje szansę wyjścia z wynikami prac poza granice Polski, jeśli dotyka spraw zbyt „lokalnych", by można je uczynić przedmiotem szerszego zaciekawienia. Tym bardziej uważam za istotne podkreślenie faktu, że Agata Łuksza sięgnęła właśnie do obszaru partykularnego (jakim w perspektywie światowej jest przecież warszawski teatr XIX wieku) i skutecznie wyprowadziła kilka aspektów historii rodzimej sceny na obszar znacznie bardziej uniwersalny. Takie przekierowanie perspektywy patrzenia na XIX-wieczny obyczaj teatralny i okołoteatralny pozwala zobaczyć w nim nie tylko zespół zjawisk właściwych określonej epoce i miejscom, ale jeden z wczesnych etapów rozwoju kultury fanowskiej, prowadzący w prostej linii do czasów nam współczesnych.

Książka *Tort Marcello* dowartościowuje też XIX-wieczne przejawy kultury popularnej, wyprowadzając je poza obszar oferty płynącej ze strony teatru na sferę odbiorców. Analizując mechanizmy tworzenia (się?) specyficznych więzi pomiędzy artyst(k)ami a ich wiernymi miłośni(cz)kami, zwraca uwagę na interaktywność więzi i wzajemne uwarunkowania sceny i widowni.

Wrócę na koniec do tego, od czego rozpoczęłam, pisząc o walorach stylu książki Agaty Łukszy: *Tort Marcello* konsumuje się z prawdziwą przyjemnością – ta książka nie jest produktem mechanicznej sprawności posługiwania się wypracowanym w mozole naukowym idiolektem. Jest po prostu [!] świetnie i bez zbędnych udziwnień napisaną opowieścią o wybranych aspektach dawnego teatru, rozumianego jako wspólna „przestrzeń" twórców i odbiorców, w której wynikające z działalności artystycznej zjawiska kulturowe są w równej mierze efektem aktywności każdej ze stron odwiecznego układu, nazwanego niegdyś przez Zbigniewa

Raszewskiego „układem S”.

Wzór cytowania:

Marszałek, Agnieszka, *Słodycz uwielbienia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodycz-uwielbienia.

Autor/ka

Agnieszka Marszałek

Agnieszka Marszałek – teatrolożka, pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UJ. W polu jej badań leży głównie teatr i dramat XIX wieku, robi też wyprawy we współczesność, m.in. jako recenzentka teatralna. Autorka pięciu książek i stu kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach teatrologicznych.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/slodycz-uwielbienia*