

JAN CIECHOWICZ

PIGMALION JANA JAKUBA ROUSSEAU W TEATRZE POLSKIM

Pod jego dłutem piękność cudowna
wstawiała, której żadna kobieta jeszcze
nie sprostала!
Zapala go miłością własne jego dzieło.

Owidiusz. *Metamorfozy* X 247-249¹

Mit Pigmaliona, utrwalony najdoskonalej w *Przemianach* Owidiusza, doczekał się wielu transpozycji literackich, a szczególnie dramatycznych. Nie sprawdzone są hipotezy o miniaturze teatralnej Sofoklesa osnutej wokół historii króla Cypru.

Prawdziwa fascynacja mitem Pigmalionowym ogarnęła Europę w XVIII w. Wielkie uznanie zdobyła sobie rzeźba wybitnego artysty rokoka E. M. Falconeta *Pigmalion i Galatea*. Pod wyraźnym wpływem sceny lirycznej Jana Jakuba Rousseau pt. *Pigmalion*, napisanej w r. 1762, powstają melodramaty J. A. Bandy (1779)², T. A. Kunca (1781), Claris de Floriana (1783). Wszystkie te utwory wykorzystują, w sposób bezpośredni, fabułę boskiej miłości rzeźbiarza do swego dzieła. 25 XI 1787 r. w Warszawie odegrano komedię w 3 aktach Franciszka Zabłockiego pt. *Pigmalion i Galatea czyli obraz kobiet* (według J. Romagnesiego).³

W zbiorze tekstów dramatycznych Krystyna Ostrowskiego *Théâtre complet* pomieszczono m. in. poemat liryczny według J. J. Rousseau *Pigmalion*. Pod niezmiennym tytułem doczekał się on inscenizacji w Paryżu w Théâtre de Castellane 9 I 1853 r.⁴ Ufajony dwumit Pigmalion-Prometeusza przewodzi całej twórczości Norwida — jak dowodzi Marian Piechal.⁵ W XX w. mitologiczne inspiracje Pigmaliona spożytkowali w swoich dramatach m.in. Bernard Shaw (1912) i George Kaiser (1948).

Wydaje się jednak, że największy wkład w formułę estetyczną i genologiczną dramaturgii europejskiej wniósł oświeceniowy *Pigmalion* J. J. Rousseau. Spróbujmy

¹ Tłum. B. Kiciński. Oprac. J. Krókowski. Wrocław 1953 s. 193.

² Melodramat Bandy zrobił ogromną karierę teatralną i chyba w większym stopniu niżli utwór Rousseau ukształtował konwencję dramatu muzycznego. Por. B. Grun. *Dzieje operetki*. Tłum. M. Kurecka. Warszawa 1974 s. 55.

³ Por. J. Lipiński. *Józefa Ledóchowska*. Warszawa 1963 s. 158.

⁴ Z. Markiewicz, T. Sivert. *Melpomena polska na paryskim bruku*. Warszawa 1973 s. 245.

⁵ *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*. Warszawa 1974.

przyjrzeć się bliżej recepcji *Pigmaliona*, ze szczególnym wyakcentowaniem związków polskiego teatru i dramatu z tym tekstem. Prapremiera światowa sceny lirycznej *Pigmalion* odbyła się 19 IV 1770 r. w Lyonie.⁶ Data ta jest bardziej prawdopodobna niżli postulowany przez Jerzego Gota i Ziemowita Mikołajtisa r. 1772. Trudno bowiem przypuszczać — w świetle posiadanych dokumentów — aby Wiedeń uprzedził Francję w lansowaniu nowej, melodramatycznej konwencji teatralnej, stworzonej przez Jana Jakuba. Niezaprzeczalnym faktem zaś są następne ustalenia chronologiczne: inscenizacja wiedeńska (22 II 1772) i dopiero 30 IX 1775 r. premiera paryska.

W pierwszych prezentacjach teatralnych *Pigmalion*, podbudowany kompozycjami symfonicznymi Coigneta, nosił wyraźne znamiona dramatu muzycznego; Rousseau urósł zaś do roli prekursora Wagnera. Józef Władysław Reiss pisał:

melodramat zestawiający obok siebie muzykę i poezję, które przemawiają nie równocześnie, lecz w kolejnym następstwie, dopełniając się wzajemnie [...] słowo poetyckie przestało być podporą muzycznego dźwięku, nie tonęło we mgle nastrojowej i nie traciło nic ze swej retorycznej siły.⁷

Jaskrawo widoczny, muzyczny aspekt interpretacji *Pigmaliona* w krajach Europy Zachodniej doprowadził do powstania kilku różnych partytur opartych o fabułę Roussowskiej sceny lirycznej. Jan Prosnak doliczył się 12 kompozytorów, którzy inspirowali się *Pigmalionem* bądź też tworzyli muzykę do tego właśnie tekstu.⁸ Nie zachowała się niestety oryginalna, niedokończona partytura muzyczna samego Rousseau. Melodramatyczna, co w XVIII-wiecznej klasyfikacji gatunkowej znaczyło: muzyczno-słowna, propozycja odczytania sceny lirycznej Jana Jakuba Rousseau na długo zamknęła drogę innym orientacjom badawczym. Tymczasem znaczące sukcesy w inscenizacjach *Pigmaliona* odnosili najwybitniejsi aktorzy dramatyczni, nie operowi. Wojciech Bogusławski wspomina o entuzjastycznym przyjęciu kreacji francuskiego aktora Dérosiere: „objechał całą Europę z tą jedną rolą, którą do nienaśladowania prawie wystawił. W r. 1778 był w Warszawie”.⁹ Również znakomity aktor szekspirowski Iffland zyskał entuzjastyczną niemal ocenę Goethego za weimarowską rolę *Pigmaliona*:

pochwalić należy jego żywą wyobraźnię, dzięki której potrafi w pełni zglębic rolę, następnie dar naśladowania, z jakim umie przedstawiać to, co z roli wydobył i niejako sam stworzył [...]. Widz ogląda w nim żywy twór natury i sztuki, prawdziwy w doskonałości swego kunsztu.¹⁰

Cytowane wyżej opinie podpowiadają interpretację *Pigmaliona* nie w aspekcie muzykologicznym, ale właśnie aktorskim. Rodzi się pytanie o strukturę roli, aktorską wizję teatralną zakreśloną w tekście. Polskie inscenizacje sceny lirycznej Rousseau

⁶ Por. *Enciclopedia dello spettacolo*. Fondeta de Silvio D'amico. T. 8. Roma 1960 s. 1275; J. W. Reiss. *Jan Jakub Rousseau jako muzyk*. „Biblioteka Warszawska” 4:1912 s. 591.

⁷ Jw. s. 592.

⁸ *W 250 rocznicę urodzin Jana Jakuba Rousseau 1712-1962*. „Ruch Muzyczny” 1963 nr 16 s. 19-21.

⁹ *Dzieje Teatru Narodowego na 3 części podzielona oraz wiadomości o życiu sławnych artystów*. Warszawa 1965 s. 115.

¹⁰ List Goethego z dnia 2 V 1798 r. Por.: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*. Tłum. i oprac. O. Dobijanka. Wrocław 1959 s. 210.

do takiego nachylenia interpretacyjnego prowokują. Brakuje bowiem w krytycznych komentarzach o polskich realizacjach teatralnych *Pigmaliiona* obszerniejszych uwag na temat melodramatyczności sceny lirycznej. Wszystkie, bez wyjątku, głosy krytyki odnoszą się do warstwy słownej tekstu, rzadziej do interpretacji aktorskiej.

Dzięki niezastąpionym pracom Ludwika Bernackiego potrafimy dosyć precyzyjnie ustalić debiut teatralny *Pigmaliiona* na polskich scenach. Pierwsza inscenizacja w oryginalnym języku miała miejsce w Warszawie w kwietniu 1777 r., w kilka miesięcy później 23 listopada na scenie Teatru Narodowego wystawiono *Pigmaliiona* po polsku.¹¹ Na przestrzeni lat 1777-1792 scena liryczna Rousseau doczekała się aż 15 inscenizacji tylko w teatrach warszawskich. Z przeprowadzonych dotychczas badań wynika niezbicie, że przynajmniej trzykrotnie miniatura liryczna autora *Wiejskiego wróżbity* gościła na deskach teatrów krakowskich. Michał Witkowski przypomina realizację kijowską *Pigmaliiona* w wykonaniu Morozowicza sprzed r. 1830.¹² Nadto znane są 3 partytury baletowe oparte o tekst Rousseau. Gdyby podsumować prezentowaną wyżej statystykę, otrzymalibyśmy okrągłą liczbę ok. 20 inscenizacji *Pigmaliiona* na przestrzeni stosunkowo krótkiego okresu czasu. Czym tłumaczyć tak ogromną ekspansję sceny lirycznej Rousseau w polskie życie teatralne? Jacy ludzie teatru oświeceniowego najmocniej byli zainteresowani sceniczną wersją starożytnego mitu?

W Polsce dokonano prawdopodobnie tylko 2 przekładów Roussowskiej miniatury. Pierwszy był „dziełem” Jana Baudouina i ukazał się nakładem Piotra Dufoura.¹³ Wacław Olszewicz ostro ocenił pracę Baudouina: „dał przekład suchy, upstrzony wieloma neologizmami [...] nic nie mający z polotu, z muzykalności dzieła Rousseau”.¹⁴ Nieścista jest informacja Z. J. Mikołajtisa, wskazująca na r. 1779 jako na datę ukończenia (i wydania) przekładu Jana Baudouina.¹⁵ Trudno przypuszczać — sugerował to wcześniej Zbigniew Raszewski¹⁶ — aby Baudouin publikował twór bardzo wątpliwej jakości, mając świadomość mistrzostwa tłumaczenia Kajetana Węgierskiego, którego przekład po raz pierwszy ukazał się w 1778 r. Wnioskować tedy można, że prozatorska transplantacja Baudouina była wcześniejsza. Nie wyjaśniona jest także do końca sprawa inscenizacji *Pigmaliiona* Rousseau w przekładzie Baudouina. Brakuje — poza adnotacją u Estreichera — przekonywujących dokumentacji tamtego spektaklu (r. 1777?).

Teatralne dzieje *Pigmaliiona* w Polsce są związane niemal wyłącznie ze wspomnianym wyżej tłumaczeniem autora *Organów*. Jeżeli przyjąć bibliograficzne ustalenia Wacława Olszewicza, *Pigmalion* w przekładzie Węgierskiego był wznawiany (do r. 1914) aż 12-krotnie, przy 10 wznowieniach *Umowy społecznej*, 9 *Emila* i tylko

¹¹ *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925. Inną — trudną do przyjęcia — datę premiery polskiej wysuwa Mieczysław Klimowicz (*Oświecenie*. Warszawa 1972 s. 172).

¹² *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa 1971 s. 188.

¹³ *Pigmalion w posagu Galatei zakochany. Scena liryczna*. Warszawa b. r.

¹⁴ *O polskich przekładach Jana Jakuba Rousseau*. „Pamiętnik Literacki” 1936 s. 467.

¹⁵ *Teatr muzyczny Jana Jakuba Rousseau*. Częstochowa 1972 s. 7 (dołączony program: *J. J. Rousseau 1712-1778*).

¹⁶ *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765-1865)*. Warszawa 1963 s. 143.

4 wznowieniach *Nowej Heloizy*¹⁷. *Pigmalion* Węgierskiego został poprzedzony przedmową *Do króla*. Poeta składa tu następującą deklarację: „Żywość myśli, moc wyrazów chciałem oddać jak najwierniej, ale się nigdy dla słowa nie więził, starałem się być równy Russowi: jego duszę, jego ogień przejąć w siebie usiłowałem [...]”¹⁸ Samoświadomość artystyczności przedsięwzięcia była — jak widać — duża. Przekład zdobył sobie powszechne uznanie współczesnych. Dwór obiegiło nawet znaczące proroctwo: „Jeśli chcesz dojść wysokiej parnasowej mety, Dawaj Pigmalijony, lecz nigdy Elżbiety”.¹⁹ Tłumaczenie Węgierskiego znajduje ekwiwalent muzycznej prozy Rousseau w wierszu. System wersyfikacyjny podporządkowany został zmienności uczuciowej bohatera. Dlatego w długiej monologizacji *Pigmaliona* spotykamy wiersz 13-, 11- i 8-zgłoskowy. Wypowiedź finalna Galatei ogranicza się właściwie do monosylab. Taka formuła organizacji wiersza podyktowana została, dodajmy, romantyczną osobowością bohatera-artysty, jednoczącego tkliwość z krzykiem, gwałtowność z miłością, przykrą ironię z rozżarzeniem. Przekład Węgierskiego niemal w pełni odpowiada specyficznym właściwościom tekstu monodramatycznego. Ożywiona intencją Afrodyty Galatea wypowiada jedynie kwestię: „Ja... ja to nie ja... ja jeszcze” — co nie wicherzy struktury monologicznej utworu. Monolog *Pigmaliona* przerywany jest 34 symfoniami, zgodnie z gatunkowymi konstantami dramatu muzycznego.

Scena liryczna Rousseau nosi jaskrawe znamiona tekstu teatralnego. Didaskalia na przykład projektują zarówno akcesoria i elementy scenograficzne: (młotek, dłuto, stołek, statuetkę Galatei), jak również budują dość skomplikowaną strukturę aktorską. Jednostajności monologu zapobiega, już na płaszczyźnie tekstu głównego, znaczne skomplikowanie metryczne wiersza. *Pigmalion* jednakże kreśli jeszcze bardziej złożoną linię głosowej i ruchowej interpretacji aktorskiej. Odnotujmy kilka wskazań tekstu potocznego: „upuszcza [młotek — przyp. J. C.] z krzykiem”, „z większą jeszcze czułością”, „mówi głosem przerywanym i zmienionym”, „gwałtownie”, „mniej żywo, zawsze jednak z pasją, „jak najmocniej”, „z jak największą atencją”. Widzimy tutaj bardzo szeroką, często kontrastową, grę głosowych propozycji. Wyraźniej dostrzegamy wagę teatralnego „dziania się” w *Pigmalionie* analizując ruch sceniczny. Tekst sugeruje duże unerwienie gestyczne bohatera: „razem się porywając bierze narzędzia ze stołu i kilka sztychów nimi daje”, „rzuca ze wzgardą młotek i dłuto”, „siada na moment”, „porywa się ze stołka”, „chwyta zasłonę”, „bierze narzędzia i z wolna na stopnie wstępuje”, „wstrzymuje się”, „ośmiela się, a potem, podnosząc długo, uderza raz, lecz przejęty strachem upuszcza go”, „zatrzymuje się na chwilę”, „widząc ruszającą się i zstępującą Galateę kłęka, wznosi ręce i oczy ku niebu”, „Pigmalion podnosi się, wyciąga ręce do niej [...] bierze jej rękę, przyciska ją do serca i żywo ją całuje”. Wypisane wyżej układy gestyczno-ruchowe doskonale oddają fabułę mitu *Pigmalionowego*. Nawet bez cy-

¹⁷ Jw. s. 469–481.

¹⁸ *Wiersze wybrane*. Oprac. J. W. Gomulicki. Warszawa 1974 s. 190 (z tego wydania pochodzą także następne cytaty).

¹⁹ Dwuwiersz ten skomponował Kasper Rogaliński „wnet po 23 listopada 1777” i nosi on tytuł: *Po pierwszym przedstawieniu „Pigmaliona”*.

towania monologicznych wypowiedzi króla Cypru, bazując jedynie na gestycznej organizacji aktora, dostrzegamy proces przeobrażeń psychicznych Pigmaliona. Twierdzenie takie poddaje w wątpliwość przypuszczenia dotyczące rapsodyczności, recytacyjności teatralnego kształtu sceny lirycznej. Tezie takiej przeciwstawia się również dialogiczna struktura monologu.²⁰ Monolog jest bowiem adresowany bądź do postaci Galatei, bądź też do bogini Wenery. Stała obecność statuy kobiety na scenie dostarcza dodatkowych argumentów. Pigmalion poprzez bezpośrednie, apostroficzne odnoszenie swoich wynurzeń, uczuć i prośb, potwierdza wnioski Durjardina, który uważał, że każdy monolog dramatyczny jest w zasadzie wypowiedzią dialogiczną.²¹ Idąc dalej można powtórzyć sąd Mukałowskiego:

monologiczność i dialogiczność są jednocześnie i nierozłącznie zawarte w procesie psychicznym, z którego wypowiedź wyrasta. Monolog i dialog nie mogą być przeto rozumiane jako dwie obce sobie nawzajem formy wypowiedzi językowej [...] ale jako dwie siły nieustannie walczące ze sobą o przewagę w przebiegu każdej wypowiedzi.²²

W *Pigmalionie* oczywiście przewagę uzyskują partie monologowe, ale nie tracą one teatralnej atrakcyjności dzięki dialogicznej polaryzacji.

Pobieżnie formułowane, wycinkowe interpretacje potwierdzają generalne założenia tego szkicu, że *Pigmalion* Rousseau to przede wszystkim monodram, utwór jednoosobowy, „atrakcyjny” i złożony aktorsko. Melodramatyczność (czytaj: muzyczność) sceny lirycznej autora *Nowej Heloizy* pozostaje zaś problemem drugorzędnym, przynajmniej w polskiej recepcji teatralnej.

Niestety niewiele zapisków daje świadectwo oświeceniowym interpretacjom *Pigmaliona*. Próbuje jednak odtworzyć choćby zarys dziejów scenicznych miniatury lirycznej Rousseau. Najpierw kilka uwag typologicznych: 1. wszystkie, polskie spektakle *Pigmaliona* były połączone w tzw. bukiet dramatyczny z przedstawieniami operowymi, rzadziej komediowymi. Krótka scena liryczna nie mogła bowiem wypełnić całego wieczoru teatralnego; 2. skromne dokumenty i oceny ludzi Oświecenia nigdy nie dotyczą struktury muzycznej, melodramatycznej *Pigmaliona*; odnoszą się przede wszystkim do tekstu i kreacji aktorskich; 3. większość prezentacji teatralnych sceny lirycznej Rousseau to przedstawienia benefisowe (indywidualne bądź zbiorowe).

Nie potrafimy podać nazwiska wykonawcy prapremierowego wystawienia z r. 1777. Wiadomo, że stosunkowo najwcześniej — jeszcze przed 1781 r. — zmierzył się z tekstem Rousseau Kazimierz Owsiański. W przekonaniu współczesnych — był on niezrównanym odtwórcą roli snycerza Tyryjskiego. Znaczące, że po powrocie z długiej wędrowki po różnych teatrach w Polsce 29 V 1791 r. Owsiański powitał teatralną Warszawę właśnie *Pigmalionem*.²³ Scena liryczna Rousseau stanowić będzie swoistą płaszczyznę konkurencji aktorskiej najwybitniejszych artystów polskiego teatru.

²⁰ Por. J. Mayen. *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław 1972 s. 125 n.

²¹ *Le monologue interieur*. Paryż 1931.

²² *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Oprac. J. Sławiński. Warszawa 1970 s. 210.

²³ Por. Bernacki, jw. t. 1 s. 345.

25 III 1781 r. i 14 XI 1782 r. wystąpił w godzinnym prawie monologu Pigmaliona Wojciech Bogusławski. Były to spektakle benefisowe.²⁴ Przypomnijmy — cytowany wielokrotnie — sąd dyrektora Teatru Narodowego o monodramie Rousseau: „najgorętsze miłości zapaly, najburzliwsze namiętności pociechy i żalu, nadziei i rozpaczy, gniewu, obłąkania i szaleństwa, rzadko któremu z najpierwszych artystów tragicznych pozwoliły wytrzymać gwałtowność przez całą godzinę natężenia”.²⁵ Zbigniew Raszewski twierdzi, że porównanie klasy artystycznej Owińskiego i Bogusławskiego wypadło na niekorzyść autora *Krakowiaków i Górali*.²⁶

Kolejnym odtwórcą roli Pigmaliona był krakowski aktor Mateusz Esmond, który 9 III 1782 r. zaprezentował scenę liryczną Rousseau, poprzedzoną operą Grétrzy z tekstem Marmontela *Zemira i Azor*.²⁷

Najobszerniejsze jednak relacje zachowały się — o ironio! — z miernego i skandalicznego występu Karola Świerzawskiego. Świerzawski potraktował *Pigmaliona* prestiżowo. Bogusławski — chyba nie bez satysfakcji i złośliwości — dokładnie opisał tę prezentację (4 X 1782);

Korzystając z nieobecności Owińskiego i innych tragicznych aktorów, spodziewał się jeszcze i wieńcem Melpomeny skronie swoje ozdobić. Wziął tragiczną rolę *Pigmaliona* [...] pokazał się ubrany po grecku Świerzawski, z wąsami (których nigdy ogolić nie chciał) przypomadowanemi i upodrowanemi, a obwinięty długim płaszczem, który całą niemal postać jego a osobliwie niezbyt proste nogi okrywał, dosyć znośną przedstawił osobę. Siedząc z początku oparty o stolik, spokojnie i bez wszelkiego poruszenia wymówionemi pierwszemi słowami zadziwił wszystkich i nieplonnego oczekiwania wzbudził nadzieję. Jeszcze i drugie kilka wierszy dosyć mu się udały. A że każdą strofę tej Sceny przeplata muzyka, już w tej przerwie odzywały się po parterze pierwsze z ust przyjaciół jego pochwały.

W dalszym, mocniejszym wyrazów wysłowieniu, zjawił się na twarzy Pigmaliona nieco krotofilny grymas, który sprawił w publiczności niejaki uśmiech, ale kiedy porywając się od stolika, krzyknął z gniewem: „Idźcie narzędzia niesprawne, niech się więcej ma sława wami nie umarza!” a olbrzymim zamachem wyrzucił aż za kulisy dłuto i młotek snycerski, powstał w parterze głośny śmiech, który tak pomieszał nowego Garricka przytomność, że już od tej chwili trudno mu było powrócić do spokojnej roli swojej wykonania. Siłił się on jeszcze wzbudzić odwagę w sobie, ale chęć coraz mocniejszego wydania gniewu, rozpaczy, obłąkania, a co najbardziej miłości, tak się w twarzy jego pocieszniemi wydawały, że nieskończone widzów prawie za każdym wierszem oklaski, dowodziły ich najprzyjemniejszego zadowolenia z tej prawdziwie tragicznej parodii. Uczuł to żywo Świerzawski, a nie chcąc się dłużej na podobne wystawiać żarty, tsk szybko jedno po drugich trzepał wiersze, że go ani sufler złapać, ani orkiestra dogonić nie zdoła. Uie mogąc się na koniec doczekać zejścia z podstawy posągu Galatei, którym Nowicka, także komiczna aktorka była [...] porwaną w pół obiema rękami postawił na środku sceny, a gdy padłszy przy jej nogach domówił reszty swej roli, a sufler nie pospieszył zadzwonić: „spuszczaj kurtynę” zawołał z gniewem na maszynistę, i na tem swój tragiczny zawód zakończył.²⁸

Świerzawski — jak widać — zaproponował dość patetyczną, zamaszystą wersję *Pigmaliona*. Jego klęska wynikała przede wszystkim ze zderzenia wyraźnie komediowego *emploi* z tragiczną czy — lepiej — dramatyczną wymową tekstu.

²⁴ Z. Raszewski. *Bogusławski*. T. 1. Warszawa 1972 s. 117-135.

²⁵ Bogusławski, jw. s. 295 n.

²⁶ *Bogusławski* s. 135.

²⁷ Raszewski. *Staroświecczyzna* s. 36.

²⁸ Jw. s. 295-297.

Pigmalionowy monolog Andrzeja Mierzyńskiego poprzedziły pełne obaw zastrzeżenia. Afisz Teatru Narodowego donosił „pochlebia sobie tenże p. Mierzyński, iż łaskawa publiczność mając wzgląd na jego aplikację, daruje mu przez swą łaskę, jeżeli w nim nie dojdzie swoich poprzedników [...]” (podkr. moje — J. C.)²⁹. Nie udało się odszukać żadnych głosów oceniających występ Mierzyńskiego.

Również skromne informacje prasowe kwitowały następną inscenizację *Pigmaliona*. 20 XI 1804 r. na przedstawienie benefisowe Marcina Szymanowskiego:

dana będzie reprezentacja tragedii w 5 aktach z francuskiego tłumaczonej pod tytułem: *Bewerly* czyli *Gracj angielski*, którą poprzedzać będzie reprezentacja sceny lirycznej J. J. Rousseau z francuskiego na polski język przez T. K. Węgierskiego wierszem przełożonej pod tytułem *Pigmalion*

— pisała „Gazeta Warszawska”.³⁰ Ocena występu artysty była także lakoniczna:

[...] obydwie te sztuki od dawna znane są publiczności [...] w pierwszej, postawa Galatei i szata jej nie sprawiły iluzji posągu. W graniu zaś uczucia miłosne nie były dość żywo wydane [...] skromność jego zasługuje na pochwałę, gdy sam w przemowie do publiczności, uznał trudność doskonałego wystawienia ról wspomnianych *Pigmaliona* i *Bewerleya*, po wzorze nietatwym do naśladowania zmarłego Owsinińskiego.³¹

Z cytowanych notatek wnioskować można, że Szymanowski poprowadził scenę liryczną Rousseau raczej w stylu recytacyjnym, bez koniecznej impulsywności i „żaru”. Zastanawia i tym razem podniesione mistrzostwo Owsinińskiego, którego kreacja — już wówczas — nosiła cechy legendarnej. Aby przegląd teatralnych realizacji *Pigmaliona* wypadł okazalej, przypomnijmy jeszcze kompozycję Kurpińskiego do tekstu Rousseau. Opera napisana w 1808 r. nie ujrzała jednak nigdy światła sceny.³² Jerzy Got odnotowuje nadto inscenizację krakowską z r. 1817 w przekładzie S. Trembeckiego.³³ Informacja ta wymaga dokładnego sprawdzenia. Mało prawdopodobne jest sceniczne funkcjonowanie trzeciego przekładu miniatury Rousseau. Spektakl krakowski był najpewniej ostatnim wystawieniem *Pigmaliona* w Polsce. Trudno bowiem w kategoriach widowiska teatralnego rozpatrywać okolicznościową, czytaną prezentację sceny lirycznej w Częstochowie 26 XI 1962 r. August Kowalczyk — *Pigmalion* „nawiązał tu do tradycji Teatru Rapsodycznego w Krakowie” — jak skomentował występ Bogusław Leśnodorski.³⁴

Powrócimy do pytania postawionego wcześniej. Teatralne powodzenie *Pigmaliona* na scenach polskich w okresie oświeceniowym można tłumaczyć wieloaspektowo. Jednocześnie trudno orzekać, który argument miał, w tamtych latach, siłę największą. Wydaje się, że fascynacja sceną liryczną Rousseau została podyktowana — w dużym stopniu — monodramatyczną, jednoosobową strukturą tekstu.

²⁹ Bernacki, jw. s. 254.

³⁰ 1804 nr 95 s. 1610.

³¹ Tamże nr 97 s. 1643.

³² K. Michałowski. *Opery polskie*. Kraków 1954 s. 234.

³³ *Repertuar teatru w Krakowie 1781-1843*. Warszawa 1963 s. 151.

³⁴ B. L. *Jean Jacques Rousseau w Częstochowie*. „Kwartalnik Historyczny” 1963 nr 1 s. 241 n.

Pigmalion stanowił bardzo wdzięczny materiał improwizacji aktorskiej.³⁵ Historia zakochanego w wyrzeźbionym przez siebie posągu snycerza w całości została rozpisana na głos i działanie jednego tylko artysty. Dawała tym samym możliwości „wykazania się”, prezentacji bogatego warsztatu środków. Monologista — jeśli zostaniemy przy tradycyjnej terminologii — nie miał niemal żadnej konkurencji innych tworzyw teatralnych, Był alfą i omegą spektaklu.

Drugim, istotnym argumentem tłumaczącym osiemnastowieczną ekspansję *Pigmaliona* była — wspomniana już wyżej — nowa formuła dramatu muzycznego.³⁶ Wolno jednak sądzić, że melodramatyczność *Pigmaliona* w jego polskiej recepcji (w przeciwieństwie do inscenizacji zachodnich) nie została zbyt mocno wyeksponowana. Zresztą wartość kompozycji symfonicznej Coigneta niejednokrotnie poddawana była ostrej krytyce.

Znacznie ważniejsze konsekwencje wynikały z podtytułowej klasyfikacji *Pigmaliona*: scena liryczna. Śledząc pobieżnie związki miniatury teatralnej Rousseau z literaturą romantyczną, dostrzegamy dość częste próby kontynuacji tego gatunku literackiego. Wymienić w tym miejscu można na przykład sceny liryczne: Ksawerego Godebskiego (*Piast*), Witolda Jaroszyńskiego (*Miłość i szal*), Franciszka Morawskiego (*Sen poety*), Ignacego Szydłowskiego (*Agar na pustyni*), Franciszka Wężyka (*Rzym oswobodzony*). Największą popularność zdobyły sobie filomackie próby Jana Czeczota (*Safo*) i Jana Sobolewskiego (*Alcjona*). Cytowane wyżej teksty mają strukturę monodramatyczną. Juliusz W. Gomulicki w swych rozważaniach o miniaturach dramatycznych Norwida twierdzi:

Sceny liryczne weszły z czasem, jako naturalna część składowa, w ramy obszerniejszych utworów dramatycznych, stanowiąc w nich partie o największym napięciu dramatycznym i uczuciowym. Takim właśnie *sui generis* monodramatem jest również słynny monolog Gustawa w *Dziadach* wileńskich [...].³⁷

Nieśmiało dowodzi słuszności takich powiązań *Pigmaliona* z monodramatyczną strukturą tekstów romantycznych Stanisław Zetowski³⁸, a ostatnio Michał Witkowski.³⁹ Wszystkie te sugestie i wnioski interpretacyjne dobitnie świadczą o nieprzeciętnej pozycji Roussowskiej sceny lirycznej w tworzeniu nowych struktur genologicznych. *Pigmalion* był zwiastunem repertuaru tragicznego w polskim teatrze, zawiązaniem jednoosobowej konwencji aktorskiej. Oświeceniowy fenomen *Pigmaliona* tłumaczyć trzeba jego egocentryczną, zindywidualizowaną, pozbawioną totalnej idei narodowej czy socjologicznej wymową. Rok 1830 musiał być dla teatralnych dziejów *Pigmaliona* Jana Jakuba Rousseau w Polsce cezurą nie do przebycia.

³⁵ Problem monodramatyczności *Pigmaliona* najwcześniej postawił u nas Jerzy Got (*Na wyspie Guaxary*. Kraków 1971 s. 190-192).

³⁶ Tylko właściwie do aspektu melodramatycznego ograniczają się wywody Mikołajtisa o polskiej karierze *Pigmaliona* (*Jan Jakub Rousseau a scena polska*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1965 s. 3. 87-108).

³⁷ *O miniaturach dramatycznych Norwida*. W: C. K. Norwid. *Miniatury dramatyczne*. Warszawa 1968 s. 10.

³⁸ *Czwarta część „Dziadów” Mickiewicza monodramatem*. „Ruch Literacki” 1963 nr 9 s. 193-197.

³⁹ *Jw.* s. 140-144.