

ALICJA KĘDZIORA

ORCID: 0000-0002-4407-9107

Uniwersytet Jagielloński

W sieci znaczeń. Afisz teatralny w drugiej połowie XIX wieku

Abstrakt

W drugiej połowie XIX wieku afisz teatralny był najważniejszym teatralnym drukiem ulotnym. Początkowo przyjmował wiele funkcji, które z czasem zostały przekazane innym materiałom, zwłaszcza programom. Afisz dostarcza informacji o samym przedstawieniu teatralnym, ale także sposobie działania teatru jako instytucji, obowiązujących go administracyjnych regulacjach i kulturze organizacyjnej oraz funkcjonowaniu teatru w świadomości widzów. Przyjmując za Gillien Russell koncepcję performatywności afisza teatralnego, w artykule przedstawione zostały płaszczyzny oddziaływania druku, konteksty jego użytkowania oraz potencjalne możliwości reprezentowania teatru w sferze artystycznej, administracyjnej i społecznej.

Słowa kluczowe: teatr niewspółczesny, afisz, performatywność, krytyczna analiza dyskursu

Świadectwa teatru dziewiętnastowiecznego są źródłami dostarczającymi informacji niezbędnych do analizy i interpretacji przedstawienia teatralnego, jego artystycznej wartości i recepcji. Jednak to teatralne druki ulotne umożliwiają badanie kontekstów i sytuacji społecznych, w jakich materiały te funkcjonowały, mechanizmów tworzenia i reprodukcji wizerunku teatru w XIX wieku oraz jego roli w życiu społecznym. Dokumenty teatralne potraktowane jako wydarzenia i procesy o charakterze komunikacyjnym istnieją pozatekstowo, a poddane krytycznej analizie ujawniają znaczenia niedostępne skądinąd. Afisz teatralny był jednym z nielicznych teatralnych druków ulotnych w drugiej połowie XIX wieku. Ze względu na swoją przystępną i czytelną postać, a także powszechność i aktualność stanowił podstawowe narzędzie komunikowania się twórców teatralnych z otoczeniem, rzeczywistymi i potencjalnymi widzami, także tymi, którzy nigdy wcześniej do teatru nie uczęszczali. Teatr odgrywał w społeczeństwie nie zawsze w pełni uświadomianą rolę kulturotwórczą, funkcjonując w określonym środowisku, budując lokalną kulturę i współstanowiąc delikatną, złożoną tkankę miasta. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie specyfiki

afisza drugiej połowy XIX wieku na tle innych materiałów źródłowych dotyczących teatru tego okresu, wskazanie badawczego potencjału, jaki tkwi w tym druku, jego możliwości reprezentacji teatru jako sztuki, instytucji oraz epoki. Szczególna uwaga zostanie zwrócona na społeczny kontekst funkcjonowania afisza i jego performatywne cechy oddziałujące na odbiorców przede wszystkim poprzez swoją wizualność i oralność, jak również na głębokie treści znaczeniowe druku, ukryte w strukturach językowych, uwidaczniające opresyjne mechanizmy polityki zaborczej.

Teatr jest sztuką niematerialną. Nie bez powodu Zbigniew Raszewski deklaruje: „Bądź co bądź, my jedyni badamy dzieła, których nie ma” (Raszewski 1970: 288). W badaniach teatru dawnego przedmiotem analizy staje się dziedzictwo niematerialne, dostępne współczesnym dzięki zachowanym źródłom historycznym. Wiedza o nim opiera się na trzech typach źródeł: werbalnych, ikonicznych i materialnych. W pierwszej grupie znajdują się materiały tekstualne, afisze i programy teatralne, repertuary, doniesienia prasowe, recenzje i krytyczne analizy przedstawień, egzemplarze sztuk dramatycznych i inne dokumenty poświadczające proces powstawania spektaklu, jak chociażby notatki reżyserskie, scenograficzne, korespondencje oraz źródła dotyczące funkcjonowania teatru jako instytucji, w tym bilety, regulaminy, umowy. Drugą grupę stanowią obrazy. Przyjmując typologię reprezentacji Charlesa S. Pierce’a, można powiedzieć, że znajdują się tutaj wszystkie źródła, które odzwierciedlają teatr na zasadzie podobieństwa (zob. Pierce 1997; Baldy 2007), fotografie z roli, ryciny powstałe na podstawie zdjęć i z natury, szkice kostiumów, rekwizytów, scenografii, szkice choreograficzne, układy poszczególnych scen, schematy budynków teatralnych czy miejsc na widowni. W ostatniej grupie znajdują się materiały, które zachowały się w postaci materialnej, kostiumy teatralne, rekwizyty, makiety i modele scenograficzne. Kryterium sposobu percepcji źródeł jest jednym z wielu możliwych wyznaczników pozwalających na — z konieczności uproszczony — podział, u podstaw którego leży sposób funkcjonowania materiałów w czasie powstania i użytkowania oraz jego obecny potencjał interpretacyjny.

Barbara Krasieńska zauważa, że najpełniejszy opis afisza ma już ponad 150 lat i znajduje się w *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda z 1859 roku. Z punktu widzenia niniejszych rozważań ta definicja ważna jest dlatego, że ukazuje społeczny kontekst funkcjonowania druku.

Ogłaszanie codziennych widowisk różnego rodzaju, czy to w teatrach, czy w innych miejscach, odbywa się przez afisze zwykle **rozlepiane po rogach ulic**, lub **roznoszone po domach i zakładach publicznych**. Afisz zawiera w sobie wszelkie szczegóły, **miejsce, dzień, rodzaj widowiska, osoby mające w niem udział, cenę miejsc, porządek i początek przedstawienia**. Teatra zagraniczną mieszczańską nadto na afiszach nazwiska artystów chorych, aby usprawiedliwić przed publicznością niemożność dania niektórych dzieł lub zmianę widowisk, zapowiedzianych przez pisma publiczne. Afisze w innych krajach, a szczególnie w Anglii, bywają **różnokolorowe, olbrzymiego rozmiaru i drukowane czcionkami stosownej wielkości**. U nas tylko niezwykłe przedstawienia używają tego sposobu. Teatra zachowują zawsze jeden format przyjęty, zmieniając tylko **druk czarny na czerwony** przy widowiskach bezpłatnych w dniu galowe, i przy pierwszych przedstawieniach, lub wznowieniach dzieł. Afisze teatrów prowincjonalnych, tak za granicą, jak w kraju, dla zaciekawienia

widzów napelnione bywają częstokroć licznymi podziałami dzieła na tytuły, pochwałami Onego i t.p., a jeżeli jeszcze widowisko przeznaczone jest na dochód którego z artystów, wówczas odwołanie się do łask i względów publiczności staje się nieodzowną potrzebą afiszu [pisownia oryginalna; podkreślenia — A.K.] (*Encyklopedia powszechna* 1859: 164; cyt. za: Krasińska 2016: 209).

Definicja mówi o tym, że druki mogły pojawiać się w przestrzeni publicznej, rozlepiano je bowiem na słupach ogłoszeniowych oraz w specjalnie do tego celu przygotowanych drewnianych skrzynkach, zamykanych drucianym wiekiem (Wanicka 2011: 164), najczęściej umieszczanych przed teatrem, a zarazem mogły przedostawać się do przestrzeni prywatnej, przynoszone przez pracowników teatru do domów ważnych w danej społeczności osób (przybierały wówczas funkcję zaproszenia) lub po prostu sprzedawanych; ukazuje jego zawartość tekstową; charakteryzuje formę oraz odmiany. Rozpatrując druki ulotne w teatrze drugiej połowy XIX wieku, mowa jest przede wszystkim o afiszu teatralnym i pośrednio także o programie teatralnym, gdyż w omawianym okresie pierwszy z gatunków pełni zarazem funkcję drugiego. Program teatralny jako gatunek wykształcił się na ziemiach polskich dopiero w końcu XIX wieku, chociaż w Europie Zachodniej i Ameryce był popularny już co najmniej dwie dekady wcześniej.

Afisz jest drukiem jednokartkowym, najczęściej także jednostronicowym. Patryk Kencki przywołuje sytuacje, w których afisz był zadrukowywany po obu stronach, jak chociażby konieczność druku tekstu w dwóch językach¹. Informacje mogły być pisane tylko w jednym języku — polskim, niemieckim, rosyjskim; lub dwóch — polskim i języku zaborcy bądź polskim (języku teatru) i obcym (języku występującego zespołu — włoskiego, francuskiego, niemieckiego, rosyjskiego). Taki zabieg jednak w sposób naturalny zmieniał sposób oddziaływania i wykorzystania afisza. Dwustronnie zadrukowany afisz straciłby część znaczeń, gdyby został umieszczony na słupie ogłoszeniowym, drukowano go zatem w większym formacie. Ze względu na fakt, że dziewiętnastowieczny druk był nie tylko umieszczany na słupach ogłoszeniowych, ale również rozdawany lub sprzedawany, drukowano ten sam afisz w różnych formatach.

Semantyka kolorów w ciągu całego wieku ulegała zmianie, na przykład afisze Warszawskich Teatrów Rządowych w kolorze fioletowym początkowo oznaczały premierę, później — występy gościnne (Raszewski 1987: 522), najczęściej jednak drukowano je w dwóch kolorach, czarnym i czerwonym. Bardziej zróżnicowana kolorystyka charakteryzuje koniec wieku; kolor czerwony używany był jako zapowiedź premiery bądź benefisu, niebieski — innego wyjątkowego wydarzenia, czarny był kolorem zwykłego spektaklu, żółty to zastępstwo. Zmieniał się także papier (gruby, czerpany, wykonany z tkanin, delikatny, drzewny), na którym drukowano afisze, jak i ich format (38 × 24 cm, 40 × 20, nawet do 72 × 50), co spowodowane było przede wszystkim chęcią indywidualizacji poszczególnych teatrów i przedstawień (Makomaska 1974: 3).

¹ Por. <https://encyklopediateatru.pl/hasla/359/afisz> [dostęp: 8.10.2023].

Afisz jest schematyczny. Epoka wykształciła kanon czytelnego, przejrzystego i zrozumiałego dla odbiorców przekazu, którego forma i kolorystyka nie odbiegają od siebie znacząco bez względu na czas i przestrzeń, w której jest eksponowany. Druki zostały zdominowane przez układ tekstowy, często wzbogacony winiętą, najczęściej ornamentami roślinnymi lub graficznymi w postaci bordiury, nieco rzadziej — litograficznym lub drzeworytniczym wizerunkiem artysty bądź budynku teatralnego (afisz ilustracyjny). Późnym typem afisza jest secesyjny afisz literniczy, o bogatej ornamentyce, istotnym znaczeniu układu typograficznego liter i zmniejszonej ilości tekstu (Asyngier 1999: 348). Wyraźna korelacja pomiędzy wyobrażeniem figuralnym lub ornamentem, tekstem i kolorem afisza czyniła afisz czytelnym dla widza. Gillian Russell zwraca uwagę na budowę tekstu na afiszu (Russell 2015: 244). Układ, wielkość i kolor czcionek, jego odmiennosc od tekstu codziennego stanowi odzwierciedlenie sposobu percepcji teatru, położenie nacisku na jego wizualność i werbalność.

Głównymi celami afisza są nakłonienie do kupna biletu (funkcja marketingowa) oraz precyzyjne komunikowanie informacji (funkcja informacyjna). Zbigniew Raszewski uznaje afisz za pierwszą formę zaproszenia teatralnego, podkreśla jednak, że jest to zaproszenie warunkowe i bezimienne (Raszewski 1987: 492). Warstwa artystyczna afisza (funkcja estetyczna) jest, bodaj w porównaniu z graficznym plakatem, drugorzędna. Co oczywiście nie oznacza, że nie istnieją artystycznie wysmakowane afisze, jednak ich walor estetyczny wynika z innych elementów niż obraz, jak chociażby z użytego do produkcji materiału. Na przykład szczególne okazje w teatrze upamiętniano drukiem afisza na barwnym papierze lub jedwabiu. Afisze jedwabne ze złotym drukiem przygotowywane były dla specjalnych gości teatru (Timoszewicz 1986: 226). Dzięki kolorystyce druku widz nawet bez znajomości jego treści wiedział, że nadchodzące przedstawienie będzie wydarzeniem codziennym bądź wyjątkowym. Widząc w dłoni widza afisz wykonany na innym materiale niż jego własny, wiedział, że do teatru zawitał specjalny gość.

Informacje zawarte na afiszu są w drugiej połowie XIX wieku standardowe. Zbigniew Raszewski grupuje je w informacje stałe oraz zmienne (Raszewski 1987: 503). Do pierwszych z nich zaliczyć można: tytuł sztuki, datę i godzinę rozpoczęcia spektaklu, zapraszającego (osobę lub instytucję), cennik i miejsce sprzedaży biletów, nazwiska aktorów wraz z odtwarzanymi przez nich postaciami scenicznymi, specjalną okazję, z powodu której odbywa się przedstawienie (benefis, pierwsze przedstawienie artysty / pożegnalne przedstawienie, dochód na cele charytatywne). Elementy zmienne to między innymi rozwinięcie właściwego zaproszenia (dodatkowe informacje o sztuce, takie jak autor dramatu, tłumacz bądź twórca adaptacji scenicznej, miejsce i czas akcji scenicznej, informacja o twórcy dekoracji, autorze muzyki, godzina zakończenia spektaklu), wiadomości potoczne (dotyczące zmian w przedstawieniu, odnoszące się do danych spoza afisza, repertuaru na najbliższe dni), exteriora (tak zwane dane zewnętrzne: numer przedstawienia, numer sezonu, nazwę drukarni, metrykę cenzora, wydawcę, którym najczęściej był teatr, cenę afisza). Oczywiście nie

wszystkie te informacje pojawiały się na każdym afiszu, ich obecność uzależniona była od czasu druku, miasta, w którym dawano przedstawienie, teatru i innych. Afisz stanowi zatem symulakrum wydarzenia teatralnego, chociaż interesujące są także te informacje, których na druku nie ma, zwłaszcza w kontekście ziem polskich pod zaborami i cenzury teatralnej obejmującej także druki ulotne. Wszystkie te dane, według Gillian Russell, ukazują performatywność teatralnego afisza, odzwierciedlają nie tylko miejsce i czas samego przedstawienia, lecz także sztukę dramatyczną, grę aktorską, scenografię, pracę reżysera, oraz — jeszcze szerzej — teatr jako instytucję, potencjał publiczności i teatralność poza teatrem, czyli jego funkcjonowanie w społecznej świadomości (Russell 2015: 242). Widz dowiaduje się w detalach, jak wyglądać będzie przedstawienie w warstwie scenicznej (fabularnej, aktorskiej, scenograficznej), teatralnej i organizacyjnej, wie, jak funkcjonuje teatr w budynku i poza nim; słowem: staje częścią świata teatralnego. Afisz utwierdza publiczność w praktykach teatralnych, buduje wspólnotę, uczy uczestniczenia w pewnej grupie, pokazuje, co powinien zrobić widz, aby stać się członkiem społeczności.

Podstawowym kodem wykorzystanym w afiszu jest język. To za jego pomocą publiczność dowiaduje się o wszystkich wymienionych wyżej faktach. Jednak skupianie się tylko na warstwie semantycznej, na znaczeniu słów, stanowiłoby zubożenie zawartych na afiszu treści, a czasami nawet ich błędne odczytanie. W konwencjonalnych zwrotach używanych na afiszu (takich jak na przykład „Za pozwoleniem zwierzchności”) Russell doszukuje się wysokiej rangi przedstawienia jako wydarzenia kulturalnego i społecznego oraz teatru jako publicznej instytucji (Russell 2015: 244). Poszczególne zwroty podkreślają wyjątkowość omawianego zjawiska jedynie pozornie. Zwroty grzecznościowe JW. Pan, JW. Pani (Jaśnie Wielmożny Pan, Jaśnie Wielmożna Pani) nie świadczą o nobilitacji społecznej zawodu aktora, a jedynie jego aspiracjach. Według Witolda Doroszewskiego zwrot „jaśnie” to: „pierwsza część tytułów i zwrotów grzecznościowych używanych dawniej w stosunku do osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej”, nie mógł on zatem odzwierciedlać realnej pozycji aktora w drugiej połowie XIX wieku. Nawet jeśli stosowany był zwyczajowo, to w głębokiej strukturze znaczeniowej ukazuje semantyczną sprzeczność. Określenie „będzie miało zaszczyt przedstawić”, odwołując się do schematów językowych, ujawnia różnice społeczne. Pozycja aktora w drugiej połowie XIX wieku nie była korzystna. Klasowa obyczajowość tych czasów odsuwała artystów na społeczny margines. Sytuacja zmieniała się bardzo powoli i choć milowymi krokami do nobilitacji zawodu były kariery wybitnych aktorów, to nawet pozycja, którą osiągnęła Modrzejewska, była możliwa dzięki małżeństwu ze szlachcicem, a nie jedynie jej niezwykłemu talentowi. Ten opieszale proces podsumował Aleksander Michaux w panegiryku opublikowanym po śmierci Wiktoryny Bakałowiczowej:

Niegdyś aktorów w święconej ziemi
 Nie chciano grześć,
 A dziś ich mary, barkami swemi
 Każdy chce nieść (Kłosy 1874: 301).

Nadto, jak zauważa Raszewski, afisz teatralny „bez przerwy za coś przeprasza” (Raszewski 1987: 514) lub uprasza, co pozwala na zaobserwowanie strony organizacyjnej teatru: „Dyrekcya uprasza Szan. Publiczność o zastosowanie się do wydanych przez Władze instrukcyj, które są we wszystkich korytarzach rozwieszono”². Krytyczna analiza dyskursu, uwidaczniająca w strukturach językowych mechanizmy konstytuowania i utrwalania władzy, pozwala na odnalezienie w sformułowaniach stosowanych w afiszach narzędzi wywierania presji społecznej. Opresyjna działalność władz, różna w zależności od zaboru, odzwierciedla się na druku także poprzez informowanie o dopuszczeniu sztuki do wystawienia, nierzadko pod enigmatycznym określeniem: „Za pozwoleniem zwierzchnictwa”. Przejawem ingerencji w sposób funkcjonowania teatru jest zamieszczanie na afiszu numerów porządkowych, które odzwierciedlają dążenie administracji publicznej do gromadzenia informacji o liczbie przedstawień teatralnych (Raszewski 1987: 518) i ich kontroli. Dwujęzyczność afiszów w zaborze rosyjskim (od 1867 roku) uwidacznia zaborcze tendencje rusyfikacyjne. W zaborze austriackim adnotacja: „Bilety wolnego wejścia oprócz rządowych i dziennikarskich bezwarunkowo wykluczone”, przypomina o funkcjonującym do dziś zwyczaju wolnego wstępu dla dziennikarzy, co umożliwiał im późniejsze relacjonowanie przedstawień teatralnych. Informacja o darmowych biletach dla przedstawicieli władzy jest przejawem represyjnych działań, o których wspominała między innymi Helena Modrzejewska (opisując co prawda teatr warszawski, lecz mechanizm działania wydaje się ten sam):

Kiedy występowałam w Warszawie, w Teatrach Rządowych, bilety sprzedawano z wyprzedzeniem i wielu moich przyjaciół i rodaków zawczasu zabezpieczyło sobie miejsca. Jednak po okazaniu tych biletów okazało się, że miejsca są zajęte. Rosyjscy urzędnicy, w celu stłumienia jakiegokolwiek patriotycznej demonstracji, zajęli miejsca dla swoich sympatyków i pomimo wszelkich napomnień moi przyjaciele zostali przesunięci na tylne siedzenia, gdzie każda demonstracja mogła być łatwiej stłumiona (Kędzióra 2022: 233–234).

Raszewski, dokonując kategoryzacji afiszów teatralnych, przywołuje specyficzne odmiany tego druku, w których pozwalano sobie na łamanie instytucjonalnie narzuconych schematów językowych. Są nimi chociażby doniesienia (Raszewski 1987: 525).

Na płaszczyźnie tekstualnej afisz odzwierciedla także proces ewolucji spektaklu i jego późniejszych zmian, mówiąc chociażby o kolejności sztuk (w przypadku gdy było ich więcej niż jedna): „Porządek widowiska podług afisza”, co także sugeruje zwyczaje widzów teatralnych; to, że przychodzą tylko na wybrane dramaty bądź ich fragmenty. Nadto z druku można dowiedzieć się o godzinach otwarcia kas i kancelarii teatralnej, możliwościach korzystania z dodatkowych udogodnień („Kupony na lornetki po 20 ct. sprzedaje kasa teatralna, które po każdym przedstawieniu oczyszcza się antyseptycznie pod nadzorem lekarskim”), długości trwania przedstawienia (początek/koniec spektaklu), jego poszczególnych elementach („Dłuższą pauzę oznaczy spuszczenie kurtyny Siemiradzkiego”, „Po przedstawieniu *Balladyny*

² Afisze, z których przywołano w tekście wszystkie cytaty (o ile nie zaznaczono inaczej), pochodzą ze zbiorów dostępnych online: <https://fbc.pionier.net.pl/>.

dłuższa przerwa”). Afisze zawierają także nieliczne ślady niezaplanowanej ewolucji przedstawienia, dynamicznej, pokazującej, że teatr jest organizmem żywym, otwierając nowe perspektywy badawcze dla krytyki genetycznej (zob. Grésillon, Thomasseau 2019; Thomasseau 2019; Lebrave 2005). Takimi przesłankami są przekreślone informacje, w miejsce których odręcznie wprowadzono inne, aktualne, najczęściej dotyczące zastępstw lub godziny/daty wydarzenia. Należy jednak zaznaczyć, że drukowanie afiszy niemalże w ostatniej chwili gwarantowało ich maksymalną — w miarę możliwości — aktualność. Także informacje o chorobach artystów pojawiały się drukiem („Chorzy: Panie Niewiarowska, Borkowska, Gilska, P. Dąbrowski”).

Informacje zawarte na afiszu odnoszą się zatem do świata scenicznego, świata teatru i świata teatralnego poza teatrem. Dane dotyczące miejsca akcji poszczególnych aktów reprezentują świat sceniczny („Rzecz dzieje się w I. akcie u wód w Pitniz, w II i III w mieszkaniu Margrabiego w Berlinie”, „Akt 1-szy: na wsi. — Akt 2-gi: na banhofie drogi żel. warszawsko-wiedeńskiej. — Akt 3-ci: na Saskiej Kępie. — Akt 4-ty: w Szwajcarskiej Dolinie i teatrze ogródkowym. — Akt 5-ty: na balu w Tivoli”). To przestrzeń wystawianego na scenie dramatu. Afisz zawiera również wiele informacji o sposobie funkcjonowania teatru („Za bilety zakupione Kasa pieniędzy nie zwraca”, „Bilety wcześniej nabywać można w Kasie zamówień F.A. Grigara”, „Abonament zawieszony”, „Początek o godz. 7 — koniec o godz. 10.”). Dane dotyczące cen biletów, miejscu, gdzie można je nabyć, i czasie otwarcia kas, podejmowanych środkach dotyczących higieny odzwierciedlają działalność teatru jako instytucji. Na afiszach odnaleźć można także informacje mówiące o miejscu, jakie zajmuje teatr w społeczeństwie; reklamy produktów i usług niezwiązanych bezpośrednio z teatrem, co odzwierciedla gusta i zainteresowania widzów teatralnych będących zarazem grupą docelową publikowanych ogłoszeń reklamowych („Najmodniejsze Wachlarze balowe, Kwiaty, Egrety, Rękawiczki, Koronki, Wstążki, Szale, Rysze, Gorsety, Perfumerye, poleca E. Smidowicz, Sukiennice 29.”, „Bufet na sposób zagraniczny, dla Dam przy cukierni w Sukiennicach otwarty do godz. 12 w nocy. Wydaje śniadania i kolacje a la carte po cenach umiarkowanych. Piwo Pilzneńskiej, wina Szampańskie i krajowe na kieliszki”). Pojawiały się także pierwsze próby lokowania produktu w przedstawieniach teatralnych. Wszystkie te wymienione płaszczyzny często na siebie nachodziły. Informacja o repertuarze na kolejne dni mówi jednocześnie o planach dyrekcji i o konkretnych sztukach, które samymi już tytułami przenoszą publiczność w wyobraźniowy świat dramatów („We czwartek: «Konfederaci Barscy» (akt 2). — «Powrót Posła» (akt 2) — «Bartosz Głowacki»”).

Jacky Barrton takie zbiorowe doświadczenie widza na styku trzech światów określa jako interteatralność (Bratton 2003: 36). Przynależność do nich wynika z samego faktu posiadania afisza, a nawet jedynie zwrócenia na niego uwagi, świadomości, że istnieje (Russel 2015: 244). Afisz jest przedmiotem, a jego materialna postać powoduje somatyczną relację pomiędzy drukiem a dłońmi (Russel 2015: 250). Wspomniana wcześniej przerywana granica pomiędzy wewnętrznym a zewnętrznym (dom — ulica/teatr), przestrzenią prywatną i publiczną, generuje

odmienny model lektury. Romantyczny model czytania w zaciszu (samotni, świętyni dumania), indywidualnej lektury, zostaje przekształcony w model czytania zbiorowego, towarzyskiego (Russell 2015: 252). Jak już wspomniano, niemalże do końca wieku XIX, z nielicznymi wyjątkami, afisz teatralny pełnił także funkcję programu. Jego odbiorcy odzwierciedlali zatem różne postawy percepcyjne. Widz jest odmiennym odbiorcą od przechodnia, który nierzadko jedynie wychwyci kątem oka znany format afisza, rozpozna barwę świadcząca o wyjątkowości wieczoru lub zauważy zapisany dużymi literami kuszący tytuł sztuki czy nazwisko znanego artysty bądź artystki. Widz dysponuje innym czasem niż przechodzień. Każdy z nich odmiennie delektuje się szczegółami druku, studiuje obsadę czy nawet skupia się na niuansach graficznych. Afisz, pełniący funkcję programu, przyniesiony przez widza do teatru albo tam przez niego kupiony, najszybciej ze wszystkich druków teatralnych reaguje na zmiany w spektaklu, może nosić adnotacje o zmianie aktora w obsadzie, przesunięciu godziny rozpoczęcia, ale też, co cenniejsze, uwagi wykonane ręką widza. Taki druk stanowił część wieczoru teatralnego; nie był niezbędnym w uczestniczeniu w spektaklu, jego posiadanie nie gwarantowało lepszego zrozumienia przekazywanych treści, lecz budował współobecność. Wydarzenie teatralne w drugiej połowie XIX wieku było bardzo skonwencjonalizowane, obejmowało wiele elementów, które decydowały o tym, że spektakl można było zaliczyć do udanych. Przeczytawszy reklamę teatralną — afisz, nabywszy bilety na przedstawienie, widzowie w odpowiedniej toalecie przybywali dorożką do budynku teatralnego, zostawiali wierzchnie odzienie w szatni, wyjmowali swój afisz, zasiadali na przeznaczonych dla nich miejscach, chciwie rozglądali się po widowni, by odnaleźć i przywitać znajomych, po czym z ciekawością bądź od niechcienia przeglądali zadrukowaną stronę.

Afisz wywoływał w widzu jasno zdefiniowane nastawienie, narzucał sposób odbioru spektaklu, przywoływał przedstawienia i emocje już znane i wymuszał porównanie. Oglądając sztukę, odbiorca konfrontował swoje oczekiwania, które obudził w nim afisz, z tym, co zobaczył na scenie; zapoznanie z obsadą spowodowało, że oczekiwał określonego typu przedstawienia, *emploi* aktorów sugerowało charakter postaci scenicznych, tytuł sztuki i jego autor określały tematykę, reżyser — stylizację przedstawienia. Dziewiętnastowieczny teatr polski nie łamał konwenansów, nie przełamywał rutyny, widz nie odwiedzał go po to, aby czuć się zaskoczony czy wytracony z nawyków percepcyjnych, lecz po to, by poczuć się jak u siebie, wśród znanych sobie osób rozkoszować się sztuką w ogólnie przyjętych normach artystycznych i społecznych.

Afektywne przywiązanie do afisza — jak do wspomnienia wystawienia dramatu, występu aktora lub zespołu — stanowi preludeum do kolekcjonowania tych druków. Historia afiszy teatralnych jest zatem opowiadana nie tylko przez same druki, ale także ich późniejsze, społeczne wykorzystanie. To, kto gromadzi afisze, determinuje charakter kolekcji. Archiwizowanie afiszy przez teatry stanowi formę pamięci organizacyjnej, pozwalającej na zachowanie informacji o repertuarze. Aktorzy kolek-

cjonowali druki z własnych występów, budując w ten sposób swój publiczny wizerunek i artystyczny życiorys. Gromadzenie afiszów nie było jednak tylko domeną ludzi teatru, stało się powszechną praktyką społeczną (Russell 2015: 252–253), działaniem zwykłych, przeciętnych widzów, teatromanów, prowadząc czasami do powstania obszernych i cennych zbiorów, które nierzadko przekazywano instytucjom publicznym czy eksponowano na wystawach (Raszewski 1987: 494–495). Znanym polskim kolekcjonerem teatraliów, w tym afiszy i programów teatralnych, był Karol Estreicher, angielskim — Charles Burney Jr. Szczególnym przykładem kolekcjonowania afiszów jest *scrapbooking*, na ziemiach polskich spotykany zdecydowanie rzadziej niż w Europie Zachodniej, a zwłaszcza w Ameryce. Afisz towarzyszy widzowi w ciągu trwania całego widowiska, nieuniknione zatem staje się nawiązanie z nim relacji umożliwiających zarówno percepcję, jak i realizowanie procesów poznawczych. Widz posługuje się nim, doświadczając go zmysłowo, nazywa; sam druk natomiast uruchamia konwenanse, aktualizuje przyzwyczajenia, pomaga odnaleźć się w innej od codziennej sytuacji, po spektaklu może wywoływać wspomnienia minionego czasu; gdy stanowi obiekt zabiegów kolekcjonera, ewokuje z kolei pragnienia (zob. Krajewski 2008: 135). Afisze, same będąc efemerami, z jednej strony, odzwierciedlają ulotność teatralnego spektaklu, z drugiej — stanowią jego upamiętnienie (Russell 2015: 244).

Kolekcjonowanie afiszów stało się sposobem kreowania historii teatru i szerzej: historii kultury drugiej połowy XIX wieku. Afisz podręczny był dla odbiorcy przedmiotem, można go było schować do kieszeni, zmiąć bądź potargać, pod palcami poczuć jego fakturę i zgięcia, nie wymagał dystansu takiego jak reklama na słupie ogłoszeniowym. Z chwilą wzięcia do ręki stawał się własnością widza, a po zakończeniu spektaklu mógł pozostać zapomniany w łóży, podarty w koszu lub starannie złożony mógł znaleźć schronienie wśród innych sobie podobnych afiszy, w szufladzie biurka. Wówczas zaczynało się jego inne, nowe życie, jako obiektu kolekcji pieczołowicie kompletowanej przez zapalonego zbieracza, co potwierdza sytuacyjność i relacyjność afisza jako przedmiotu i możliwość jego urynkowania, nadania mu charakteru towaru (zob. Krajewski 2008: 136–137).

Afisz w swoim pierwotnym znaczeniu, podobnie jak każda inna forma reklamy, powinien być przede wszystkim skuteczny, co gwarantuje jego sugestywność — trafianie w gusta potencjalnych widzów, stosowność — adekwatny dobór języka i formy do prezentowanej treści, aktualność, zrozumiałość, przestrzeganie ustalonych reguł społecznych i prawnych, jak również konwencji kulturowych. Dziewiętnastowieczny afisz nie łamał kanonów reprezentacji, odwoływał się do utartych nawyków, przyzwyczajenia i skojarzeń widzów, co pozwalało im wśród innych przekazów medialnych łatwo i szybko rozpoznać poszukiwane informacje tak na słupach ogłoszeniowych, jak i w prasowych kolumnach reklamowych. Ujednoliconą zwięzłą kompozycja, stała kolorystyka i ornamentyka powodowały, że afisze były rozpoznawalne na pierwszy rzut oka, co nie oznacza, że nie odwoływały się do wrażliwości zmysłowej odbiorców. Omawiany okres wykształcił taką wizualną formę przekazu, która w sposób najdogodniejszy służyła do realizacji założonego celu — zwrócenia uwagi i przekazywania

informacji w sposób bezpośredni. Afisz w głębokim znaczeniu stanowił zapowiedź wydarzenia kulturalnego, możliwości spotkania ludzi z tego samego kręgu i o zbliżonych zainteresowaniach, wymiany poglądów, zaprezentowania siebie w towarzystwie. Nie był jedynie kartką papieru z zanotowaną informacją o spektaklu, a zwiastunem zdarzenia, którego poszukiwało się na ulicach miasta i stronach gazet, reprezentował teatr jako sztukę i ukazywał jego miejsce w społeczeństwie.

Bibliografia

- Asyngier A. (1999), *Walory artystyczne polskiego powojennego plakatu*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3–4, s. 340–362.
- Baldy A. (2007), *Przyczynek do Ch.S. Peirce’a koncepcji znaku*, „Studia Philosophiae Christianae”, s. 119–131.
- Bratton J. (2003), *New Readings in Theatre History*, Cambridge.
- Encyklopedia powszechna* (1859), t. 1, Warszawa.
- Grésillon A., Thomasseau J.M. (2019), *Sceny teatralnej genezy*, „Wielogłos”, z. 1, s. 103–123.
- Kencki P., Afisz, [w:] *Encyklopedia teatru*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/359/afisz> [dostęp: 8.10.2023].
- Kędziara A. (red.) (2022), *Postanowiłam się nie zestarzeć! Materiały do badań nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej*, Kraków.
- Krajewski M. (2008), *Ludzie i przedmioty — relacje i motywy przewodnie*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Olsztyn.
- Kraśńska B. (2016), *Afisz a plakat — problemy definicji. Wstęp do badań*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia XIV”, s. 205–216.
- Lebrave J.L. (2005), *Can Genetic Criticism Be Applied to the Performing Arts?*, [w:] *Genetic Criticism and the Creative Process. Essays from Music, Literature, and Theater*, red. W. Kinderman, J.E. Jones, Rochester.
- Lipiński J. (1962), *O afiszach, reklamie i krytyce*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1, s. 43–54.
- Makomaska E. (1974), *Polski afisz teatralny 1765–1939*, Warszawa.
- Peirce Ch.S. (1997), *Wybór pism semiotycznych*, przeł. R. Mirek, Warszawa.
- Raszewski Z. (1970), *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, [w:] *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*, red. J. Czachowska, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Raszewski Z. (1987), *Warszawski afisz dzienny: Teatr Narodowy i jego kontynuacje 1765–1915*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 4, s. 491–542.
- Raszewski Z. (1988), *Warszawski afisz dzienny. Suplement*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1–2, s. 253–254.
- Russell G. (2015), „Announcing each day the performances”: *Playbills, Ephemerality, and Romantic Period Media/Theater History*, „Studies in Romanticism”, t. 54, nr 2, s. 241–268.
- Szetela M. (1996), *Krakowski afisz teatralny 1781–1893*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3–4, s. 247–323.
- Szydłowska M. (1990), *Afisz teatralne w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3–4, s. 359–412.
- Thomasseau J.M. (2019), *Rękopisy teatralne. Próba typologii*, [w:] Jarząbek–Wasył D., Maresz B., *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków.
- Timoszewicz J. (1986), *Afisz wileńskie*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 2–3, s. 231–284.
- Wanicka A. (2011), *Dramat i komedia Teatrów Warszawskich 1868–1880*, Kraków.

In the web of meanings: The theater playbill in the second half of the 19th century

Summary

In the second half of the 19th century, the theatrical playbill was the most important theatrical ephemeral print. Its functions were initially quite numerous and varied, but they were gradually transferred to other materials, especially programs. The playbill provided information about the theatrical performance itself, but also about the way the theater works as an institution, the administrative regulations and organizational culture that apply to it. To contemporary scholars it is an invaluable resource, as it sheds light on the potential ways that theater functioned in the minds of audiences. Adopting Gillien Russell's concept of the performativity to the theatrical playbill, the article presents the planes of influence of print, the contexts of its use and the potential possibilities of representing the theater in the artistic, administrative and social spheres.

Keywords: non-contemporary theater, playbill, performativity, critical discourse analysis