

* * *

Jak już na początku zazaczyliśmy, nie było naszym zamiarem dać pełnej relacji z przebiegu wspomnianych pięciu seminariów, a raczej przedstawić główne nurty dyskusji, tematy, które nie znalazły się w programie poznańskiej sesji. Koncepcja seminariów i sesji została już w pierwotnych naszych założeniach jasno sformułowana jako „permanentna sesja”, której pierwszy etap zamknęły obrady poznańskiej sesji Ogólnopolskiej SHS. Spotkanie robocze podjęto po rocznej przerwie, jesienią 1979 r., organizowane już wspólnie przez Poznański Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UAM. Seminarium „wyprowadziło się” z miasta do pałacu w Rogalinie — Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jednodniowe dyskusje wydłużyły się i wówczas, w 1979 r., otrzymały nazwę „Spotkania Rogalińskie”. Spotkania te miały zachować charakter poprzednich, to znaczy forum dyskusyjnego, gdzie wygłoszone referaty służą jako pretekst do dyskusji, bez zamiaru pełnego naświetlenia i rozpracowania danego tematu, zachowują raczej charakter spotkań roboczych niż seminariów akademickich. Ponadto coroczne spotkania okazały się doskonałym instrumentem rozpoznającym aktualny stan polskich badań nad sztuką XIX w., polskich środowisk historyków sztuki, a zarazem formą konsolidacji środowiska.

Poznański eksperyment wznowiono po rocznej przerwie, przygotowując tym razem łódzką sesję Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1979 r., poświęconą „Tradycji i innowacji”. Tematy podejmujące zagadnienia sztuki XIX w., (stanowiące około połowę wygłoszonych referatów) zostały wcześniej przedstawione i przedyskutowane w Rogalinie. Drugą część seminarium wypełniła dyskusja nad tematem II Spotkania, którego materiały publikujemy poniżej. Dalsze spotkania poświęcono kolejno następującym tematom: III — „Pomniki XIX-wieczne” (1980), IV — „Artysta w XIX w” (1983). Prowadzone w Rogalinie prace remontowe zmusiły organizatorów do szukania na okres przejściowy nowej siedziby. Ostatnie IV Spotkanie Rogalińskie odbyło się w Czerniejewie, w listopadzie 1983 r.

János Brendel

„TEATR”, „TEATRALNOŚĆ” I „TEATRALIZACJA” W BADANIACH NAD MALARSTWEM XIX WIEKU¹

Określenia „teatr”, „teatralność” i „teatralizacja” zastosowane w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego malarstwa spotykamy zarówno w ówczesnej literaturze krytycznej (tzn. w tekstach dziewiętnastowiecznej krytyki artystycznej), jak i we współczesnej literaturze naukowej i popularyzatorskiej z zakresu historii sztuki. Istnieje znamienna różnica w zastosowaniu tych pojęć w odniesieniu do sztuki dawniejszej, np. do osiemnastowiecznej rzeźby ołtarzowej², gdzie określenia takie są wyłącznie konstrukcją współczesnej historii sztuki. Raz jeszcze daje tu o sobie znać problem, który, choć uświadomiony, wciąż stanowi jedną z trudności, z jaką boryka się historia sztuki wieku XIX. Jest nim brak osobnego języka do badań

¹ Tekst ten zachowuje charakter, jaki miała wypowiedź w Rogalinie — wstępno i bardzo ogólnego zarysowania zagadnienia. Jego rozwinięcie i udokumentowanie wymagałoby pracy całkiem innego rodzaju i innych rozmiarów.

² W. Lipowicz, *Teatralność jako formuła opisu dzieł sztuki*, w niniejszym tomie.

nad tym stuleciem, uwikłanie go w pojęcia stworzone przez dziewiętnastowieczne piśmiennictwo o sztuce³.

Idąc za trójczłonowym tytułem seminarium, można wśród stosowanych w literaturze przedmiotu (tj. dziewiętnastowiecznego malarstwa) określić przejętych z terminologii teatralnej przeprowadzić podział, aczkolwiek granice jego nie będą ostre. O „teatrze w malarstwie” mowa jest przede wszystkim w aspekcie ikonograficznym, gdy mamy do czynienia z przedstawieniami o teatralnej tematyce. Można ich w sztuce XIX wieku wyróżnić kilka rodzajów. Będą to zatem:

1. Malarskie wyobrażenia scen z dramatów, których źródłem jest literatura, a nie spektakl. Przykładów jest bardzo wiele, wystarczy przypomnieć tylko szekspirowskie sceny Füslego czy Delacroix.

2. Popularne w ubiegłym stuleciu portrety aktorów w kostiumach z ich słynnych ról.

3. Wyobrażenia teatru jako miejsca — zarówno samej widowni, jak widowni i sceny, a także kulis i foyer teatralnych. Ogromną ilość takich przedstawień znajdujemy w obyczajowej karykaturze, ale także w malarstwie, by przypomnieć „Melodramat” Daumiera, „Theatre Gymnase” Menzla czy przede wszystkim impresjonistów, których sceny z teatrów i kabaretów stanowią ważny człon „ikonografii bulwarowej”.

4. Obrazów w porównaniu z powyższymi dość nielicznych, kuriozalnych, wyobrażających wymaginowany teatr, pomyślanych jako obraz — teatr (np. Glaizea, „Folies de la vie humaine”).

Jako o „teatralnych” mówi się zwykle o dziełach powstałych w określonym kontakcie ze sztuką teatru, jakimi są:

1. Przedstawienia pejzażowe i architektoniczno-pejzażowe mające charakter scenograficznego tła. Częstokroć obrazy takie są dziełem artystów będących jednocześnie twórcami lub projektantami dekoracji teatralnych, adaptującymi nawyki i konwencje inscenizacyjne wyniesione z praktyki teatralnej (przykładem może być określony jako „sceneria romantyczna” obraz Friedricha Augusta Elsassera z Muzeum Literatury w Warszawie)⁴.

2. Formy plastyczne stojące na pograniczu scenografii i malarstwa, jakimi są charakterystyczne dla XIX wieku dioramy i panoramy.

3. Obrazy powstałe pod wpływem lub w bezpośrednim związku z różnego typu innowacjami technicznymi — od Eidophusiconu Ph. J. de Louthourbourga (1781) przez różnego typu latarnie magiczne i inne formy iluzjonistycznych spektakli, będących poprzednikami kinematografu. W niektórych wypadkach ich wpływ na malarstwo jest zbadany i udokumentowany (np. pokazów Louthourbourga na Johna Martina)⁵.

4. Obrazy powstałe pod wpływem oglądanych przez malarza spektakli, ale nie będące wyobrażeniem tych spektakli (np. cykl obrazów z czarownicami Goyi lub tegoż „Rozstrzelanie powstańców madryckich”⁶).

³ Stosunek historii sztuki do tego piśmiennictwa jest zresztą dwuznaczny i niekonsekwentny. Z jednej strony posługuje się ona jego tekstami, tak jakby zachowały one w pełni swój walor interpretacyjny (wtedy np. gdy cytuje się wypowiedź krytyka pasującą do własnego toku argumentacji), z drugiej — czyni się z niego samego przedmiot swych badań i interpretacji.

⁴ M. Komorowski, *Pejzaż czy sceneria romantyczna — nieznaną obraz Friedricha Augusta Elsassera*, w: *Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977, s. 153 - 166.

⁵ J. Seznec, *Martin en France*, Paris 1962, s. 12.

⁶ F. Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*, Uppsala 1962, s. 154 - 168, 172 - 184.

5. Specyficzne dziewiętnastowieczne formy, jakimi były utrwalane przez malarstwo żywe obrazy, i odwrotnie — żywe obrazy inscenizowane według znanych obrazów (w sztuce polskiej przykłady w twórczości Lessera, Gersona i innych).

Termin „teatralizacja” stosowany najszerzej i najbardziej arbitralnie, jest zwykle odnoszony do:

1) obrazów wielkoformatowych, tłumnych, do których na równi z terminem teatralizacja stosuje się określenia „spektakularność” lub „widowskowość”;

2) kompozycji, których przestrzeń narzuca porównanie do zamkniętej, ograniczonej, „pudełkowej” przestrzeni scenicznej — jak to ma miejsce np. w „Atelier” Courbета;

3) sytuowania grup ludzkich i poszczególnych postaci w obrazie w sposób zbliżony do zasad reżyserii i gry aktorskiej;

4) gestykulacji i ekspresji samych postaci w obrazie;

5) szczególnego typu oświetlenia, wyraźnie sztucznego, często padającego od dołu.

Z powyższego, na pewno niepełnego wyliczenia widać wyraźnie, jak bardzo wieloznaczne mogą być terminy teatralne stosowane przez historię sztuki i do jak różnych warstw struktury dzieła malarskiego mogą być odnoszone. Rysuje się tu kolejna różnica między funkcjonowaniem określeń teatralnych w literaturze dotyczącej osiemnastowiecznej rzeźby a dziewiętnastowiecznego malarstwa. Stosowane w badaniach nad barokiem określenia „teatralność” i „teatralizacja” nie należą do porządku obiektu, lecz do porządku wyjaśniania, interpretacji⁷. Późnobarokowe ołtarze miały swoją jednoznacznie określoną funkcję i tematykę, a zatem terminy teatralne mogły być stosowane w odniesieniu do nich wyłącznie przenośnie, dla scharakteryzowania ich różnych cech formalnoekspresyjnych. Powiązania dziewiętnastowiecznego malarstwa z teatrem są znacznie bardziej różnorodne, dotyczą także tematyki, funkcji i techniki i wtedy użycie wobec nich terminologii teatralnej należy do czynności opisowych (czy będzie to opis ikonograficzny czy techniczny), a nie do zabiegów interpretacyjnych, wyjaśniających. Np. określenie obrazu Daumiera „Melodramat” jako teatru wynika z oczywistych cech dzieła, z prostej identyfikacji przedstawionego motywu dokonanej w oparciu o wiedzę potoczną, a nie z interpretacyjnego „oswojenia”.

Zauważmy, że w sztuce XIX wieku jest takich obrazów bardzo dużo, chyba więcej niż kiedykolwiek przedtem i potem, co jest świadectwem ważkiego miejsca instytucji teatru w życiu społecznym i artystycznym. Będą to zarówno obrazy po prostu o teatralnej tematyce, jak wyobrażenia o oczywistej scenograficznej proveniencji czy wreszcie przedstawienia o technicznych lub funkcjonalnych powiązaniach z teatrem lub innymi parateatralnymi formami widowiskowymi (diaramy, panoramy).

Aby wyczerpać sprawę odmienności stosowania terminologii teatralnej w badaniach nad osiemnastowieczną rzeźbą a dziewiętnastowiecznym malarstwem trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jedno zjawisko. Jej zastosowanie w pierwszym wypadku (ołtarz komponowany jak scena, światło jako czynnik dynamizujący, konwencjonalność i wyszukanie postaci i gestów, patos i dynamika kompozycji) — jest w gruncie rzeczy pozbawione czynnika wartościującego. Tymczasem w tekstach dotyczących dziewiętnastowiecznego malarstwa określenia te mają nierzadko wyraźne zabarwienie pejoratywne. Można bez trudu znajdować przykłady, zwłaszcza w tekstach mówiących o tzw. malarstwie „kostiumowym”, gdzie określenia te nie

⁷ W. Lipowicz, op. cit.

mają ani znaczenia opisowego, ani interpretacyjnego, lecz są wyłącznie dyskredytującym epitetem bez próby odniesienia do jakichkolwiek cech dzieła. Określenia te zwykle przywoływane są jako synonim emfazy, przesady, sztuczności (właśnie negatywnie zabarwionej sztuczności, a nie pozytywnie — kunsztowności), wreszcie jako znamiona tandety lub fałszu. Język historii sztuki zdaje się być tu zgodny z duchem języka potocznego, zwłaszcza dziennikarskiego, gdzie porównania teatralne mają często właśnie pejoratywny, lekceważący lub nawet obelżywy charakter, by wspomnieć tylko różnych „operetkowych” władców czy przede wszystkim „marionetkowe” rządy i ich przywódców. Dodać trzeba, że zgodnie zresztą ze skrajnie zróżnicowanym charakterem samego teatru, którym może być i grecka tragedia i bulwarowa farsa, porównania teatralne obecne w języku potocznym mają skrajnie odmienne wartości — od wzniosłych „scen dziejowych” i „teatrów wojny” aż po cytowane przed chwilą epitety. Terminy te przeniesione do badań nad sztuką tę rozbieżność waloryzacji zachowują. Zarysowują się tu pewne chronologiczne zróżnicowania. Stosowane do sztuki dawnej — głównie barokowej — podnoszą jej patos, wzniosłość, dynamikę itp. Ich użycie w znaczeniu deprecjonującym zdaje się być właściwe tylko tekstom dotyczącym sztuki XIX wieku.

Ponieważ zagadnienia teatralnej ikonografii, jak też techniczno-funkcjonalnych powiązań malarstwa z teatrem wydają się dość jasne, dalej mowa będzie tylko o użyciu terminologii teatralnej w postępowaniu interpretacyjnym (co mniej więcej pokrywa się z trzecią grupą wymienionych na wstępie przykładów). Można tu wyeliminować jeszcze jeden typ prac, także odwołujących się do porównań i analogii teatralnych. Chodzi mianowicie o badania, których celem jest wykazanie konkretnych zapożyczeń ze spektakli, jakie artysta mógł oglądać (jak to zrobił Nordström w odniesieniu do obrazów z czarownicami Goyi lub tegoż „Rozstrzelania powstańców madryckich”) albo przeciwnie — dowiedzenie wpływu obrazów na przedstawienie teatralne lub samą scenografię (jak tego dokonano w odniesieniu do cyklu biblijnych katastrof Johna Martina i wzorowanych na nich widowisk)⁸. W obu wypadkach wzajemne związki malarstwa z teatrem mogą zostać źródłowo udokumentowane. Interesujące zaś jest przede wszystkim „spojrzenie na jedną ze sztuk poprzez reguły innej”, odwołanie się do porównań teatralnych dla ujawnienia zamierzonych lub nieświadomych podobieństw strukturalnych między dwoma dziedzinami sztuki: malarstwem a szeroko pojmowaną sztuką teatru.

Wiąże się to z szerszym zagadnieniem, jakim jest przydatność stosowania w badaniach terminologii i metod zapożyczonych z obcych lub pokrewnych dziedzin. Można tu postawić dwa pytania: jaka jest wartość poznawcza i jaka jest zasadność takiego postępowania. W pierwszej sprawie narzucają się wątpliwości: w jakim stopniu odwoływanie się do innej dziedziny istotnie wynika z niemożności znalezienia w języku własnej dyscypliny określeń adekwatnych dla analizowanych zjawisk, a w jakim z mechanicznego operowania pewnym zastanym słownictwem, w tym także porównawczym. Historia sztuki ma swój obiegowy zasób porównań, przed którymi trudno uciec, nawet mając świadomość ich banału lub interpretacyjnej bezużyteczności. Wydaje się, że teatralne porównania, stosowane zwłaszcza do sztuki baroku oraz niektórych działów sztuki XIX wieku należą właśnie do takiego utartego komparatystycznego żargonu, są od dawna wspólnym dobrem naukowej historii sztuki i popularyzacji. Dzieje się tak może dlatego, że wspomniane porównania teatralne są obecne w języku potocznym i stamtąd mogły przeniknąć do języka historii sztuki bez jakiegokolwiek metodologicznej refleksji. Moż-

⁸ J. Seznec, op. cit., s. 30.

na też pytać, w jakim stopniu porównania te stosuje się instrumentalnie, tylko dla doskonalenia metod analitycznych własnej dyscypliny, a w jakim w wyniku świadomej lub intuicyjnie zakładanej wiary w *correspondance des arts*. Na to pytanie nie może być jednoznacznej odpowiedzi, gdyż zależy ona od indywidualnej postawy i poziomu samoświadomości badacza. Wiąże się to zarazem z kwestią podstawową, jaką jest zasadność przeprowadzania paralelizmów między różnymi dziedzinami sztuki⁹. Analogie teatr — malarstwo stanowią część dyskusji, jaką budzi antagonizm idei Horacjańskiej, eksponującej heteronomiczne właściwości sztuki i idei Lessingowskiej, podkreślającej jej wartości autonomiczne¹⁰. Spór o podobieństwa i zależności między malarstwem a literaturą. To, co zwraca uwagę, to fakt że większość prac pisanych z pozycji historii sztuki, wnosząc nieraz bardzo interesujący, a czasem przekonywujący materiał porównawczy, opisuje wzajemne relacje jako coś oczywistego¹¹. Dla malarstwa XIX wieku (i nieco wcześniejszego) można przytoczyć wiele przykładów takich badań. Sporo wiemy o różnorodnych powiązaniach z teatrem Hogartha, Goyi, Johna Martina, Maneta. Brak wszakże pracy, która stawiałaby problem paralelizmów malarsko-teatralnych na płaszczyźnie ogólnej, w tym także metodologicznej. Odwołując się do terminologii teatralnej autorzy czynią to zazwyczaj impresyjnie, intuicyjnie i jakby w przekonaniu, że porównania takie wywołają u czytelnika określone skojarzenia lub pożądany nastrojowy rezonans. Nie zawsze świadomie, lecz jest to pisarstwo z założenia adresowane do odbiorcy wyposażonego nie tylko w porównywalny z autorskim stan wiedzy, ale także w podobnie działający mechanizm asocjacyjny.

Kontrowersje wokół paralelizmów malarsko-literackich wciąż obracają się wokół Lessingowskiego podziału na sztuki przestrzenne i czasowe. Aczkolwiek podważany z wielu stron — przez psychologiczne koncepcje sukcesywnej percepcji, strukturalistyczne badania nad relacjami czasowoprzestrzennymi, przez semiotyczne uprawianie wiedzy o kulturze w stałej konfrontacji ze świadectwami samowiedzy kultury — podział ten pozostaje głównym argumentem na rzecz całkowitej odrębności różnych rodzajów sztuk i na rzecz przestrzegania w badaniach dyscyplinarnych podziałów. Z tego punktu widzenia teatr, jako forma łącząca sztukę przestrzenną i czasową lub mogąca mieć różny stopień konkretyzacji czasowej i przestrzennej, zdaje się znacznie stosowniejszy do porównań z malarstwem niż literatura. Tymczasem praktyka wskazuje, że tak nie jest. Mogą być dwie przyczyny takiego stanu rzeczy. Po pierwsze dramat, mimo dążenia teatru (i teatrologii) do autonomizacji, jest wciąż traktowany jako część literatury i poddany badaniu metodami literaturoznawczymi. Z drugiej strony, historia sztuki sięgając do porównań teatralnych, także nie odwołuje się do teatru jako całości, lecz wyłącznie do jego przestrzennych, wizualnych aspektów, jakimi są scenografia, oświetlenie, układ postaci, gest, mimika itp. Teatr — do jakiego zazwyczaj porównuje się malarstwo — jest wyłącznie sztuką obrazu, nie sztuką słowa, podczas gdy w rzeczywistości jest przecież jednym i drugim. Jest to teatr, w którym dosłownie, nie metaforycznie,

⁹ Sprawę tę referuję w pracy *Czas wyobrażony. O sposobach narracji w polskim malarstwie XIX wieku* (w druku).

¹⁰ Określenia E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980, s. 26.

¹¹ W. Lipowicz, op. cit. zwraca uwagę, że w literaturze popularnonaukowej słownictwo teatralne stosowane jest prawie wyłącznie metaforycznie. Jako przykład poszukiwania istotnych, historycznych związków między kompozycjami ołtarzy a teatrem wskazuje pracę H. Tintelnota, *Barocktheater und Barocke Kunst*. Dla XIX wieku brak pracy porównywalnej.

przestrzegana jest klasyczna jedność czasu, miejsca i akcji. Słowem jest to teatr taki jak malarstwo — niemy i nieruchomy, ukazujący wyłącznie to co „tu” i „te-raz”. Nie bez znaczenia jest też fakt, że przekazy wizualne do poznania teatru są zawsze „zapośredniczone” przez inne sposoby obrazowania. Teatralna dokumentacja — rysunki, szkice, fotografie — jest nie tylko pozbawiona głosu i ruchu, ale także ujęta w konwencje właściwe sztukom plastycznym danego czasu¹².

Przy wszystkich tych zastrzeżeniach i trudnościach wydaje się wszakże, że możliwości porównawczego badania teatru i malarstwa mogą być znacznie szersze. Porównawcze badanie teatru jako czasoprzestrzennej formy sztuki powinno być szczególnie interesujące właśnie w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego malarstwa, dla którego tak istotny jest element czasowej narracji, które wciąż dąży do przełamania swego „kodu macierzystego”. Ponadto teatr, łączący słowo, obraz, ruch, dźwięk zdaje się być sztuką wybraną XIX stulecia, najbliższą idei *correspondance des arts*, koncepcji synestetycznych, marzeń o Gesamtkunstwerku. Z tego też względu pożytecznie byłoby przymierzać do niego malarstwo powstające pod presją tych samych estetycznych ideałów, ale dysponujące znacznie bardziej ograniczonymi środkami wyrazu.

Pierwsza, najprostsza możliwość badania paralelizmów teatralno-malarskich wypływa po części z wymienionego na wstępie punktu, mówiącego o sytuowaniu postaci w obrazach w sposób zbliżony do reguł gry aktorskiej i reżyserii. Zastrzec trzeba, że nie chodzi tu o metaforyczne określenia w rodzaju „reżyseria widowiska” czy „inscenizacja”, nagminnie np. w literaturze matejkowskiej. Omawiana zbieżność została już zresztą dostrzeżona przez zeszlowieczną krytykę artystyczną¹³. Krytykowana już wówczas (gdyż nietrudno wyczuć nutę przygany w tych teatralnych porównaniach) powszechnie przyjęta konwencja kompozycyjna polega na ustawianiu scen figuralnych bardziej z myślą o widowni niż o wewnętrznej logice przedstawienia, na „graniu twarzą do parteru” jakby to nazwano w teatralnym żargonie¹⁴. Analogia, na jaką tu wskazano, jest wynikiem przyjęcia w budowie dzieła takiego samego punktu widzenia, to znaczy punktu widzenia odbiorcy. W dziewiętnastowiecznym malarstwie, tak jak w ówczesnym teatrze miejsce odbiorcy jest całkowicie określone, a to z tego względu, że obie sztuki przestrzegały wówczas „ramy” odgraniczającej świat dzieła od świata powszedniego, nie przekraczały

¹² Mowa o tym w dyskusji nad referatem M. Lewańskiej.

¹³ Dla przykładu dwa cytaty. Jeden dotyczy obrazu Simmlera „Przysięga królowej Jadwigi”: „W swej kompozycji ma tę samą wadę co poprzednie, z wyjątkiem Barbary jego obrazy historyczne, jest »ułożoną«, ułożoną dla widza, który patrzy. Ta ciągła myśl o widzu, o tej jakby teatralnej rampie, równoległe do której Simmler każe stać bohaterom swoich utworów, zaciera prawdę, obniżając wrażenie plastycznie wyrażonej chwili rzeczywistej do poziomu teatralnego przedstawienia (H. Piątkowski, cyt wg T. Jaroszewski, *Wiadomości o życiu i twórczości Józefa Simmlera*, w: *Józef Simmler 1823-1868. Katalog wystawy monograficznej*, Warszawa 1979, s. 22). Drugi jest uwagą ogólną, poczynioną także na marginesie twórczości Simmlera: „Gdyby to nawet była, jak to z przekąsem nazywano, scena z piątego aktu, głównym zarzutem jest właściwie układ osób scenę tę odgrywających. Najczęściej pozują one w sposób dla tego rodzaju utworów dość znamienny. Często, zaiste zbyt często, wiele bardzo obrazów historycznych naszych i obcych w pierwszej połowie zeszłego wieku sprawia po prostu wrażenie grupy ukostiumowanych aktorów, którzy ustawili się porządnie przed rampą sceniczną. Wszystkim, zda się, zależy przede wszystkim na tym, aby ich twarze na obrazie były widoczne i choć pozornie zwracają się do siebie dla zaznaczenia wiążącej ich wzajemnie akcji dramatycznej, ma to jakby znaczenie drugorzędne — najważniejszą zaś sprawą jest przedstawienie siebie w całej okazałości postaw, stroju, charakteryzacji” (T. Jaroszyński, *Józef Simmler*, Warszawa 1915, s. 10-12).

¹⁴ Konwencja ta utrzymała się w filmie, także jeszcze współczesnym, gdy np. rozmawiający ze sobą partnerzy zwróceni są twarzą do widowni, nie zaś do siebie nawzajem.

granicy między „sztuką” a „życiem” (co np. sztuka dwudziestowieczna złamała w obu dziedzinach). Jeśli tę granicę przekraczano — czy to w teatrze, czy na wystawowej sali — zawsze miało to charakter jakiejś anomalii w odbiorze (jak zamachy na aktorów lub obrazy czy różne naiwne reakcje świadczące o traktowaniu przedstawień lub obrazów „jak żywych”). Budowanie dzieła obliczonego na widza znajdującego się na zewnątrz, czyli na widowni jest w tradycyjnie komponowanych obrazach podkreślone przez dystans, z którego ujęte jest wyobrażenie. Widz jest tak oddalony, aby rzeczy mogły być ukazane we właściwym kształcie: nie od spodu, nie z ukosa, bez skrótów i deformacji, jakie powoduje nadmierne zbliżenie, nic nie zasłania pierwszego planu. Obraz, tak jak spektakl, obliczony jest na widza znajdującego się poza obrębem wyobrażenia i to w określonej odległości. Są obrazy, wcale nie o teatralnej tematyce, które to miejsce odbiorcy jako widza na widowni ujawniają. Taki jest np. „Hołd pruski” Matejki, gdzie całe, skądinąd bardzo „teatralnie” zaaranżowane wydarzenie (podium, tło etc.) jest ukazane z punktu widzenia gapiów stojących — niby publiczność parteru — poniżej podium. Obraz komponowany zgodnie z akademickimi regułami zamykałby się linią podium i widzami byłoby oglądający obraz. Matejko, nie jeden raz, zasady te łamie, tak zwiększając dystans, że w polu widzenia znalazły się pierwsze szeregi widzów, ujętych z bardzo bliskiego punktu widzenia. Dlatego tak bliskiego, bo my, oglądający obraz, jesteśmy wśród nich.

Są też i inne kompozycyjne chwyt, które mają swe teatralne analogie. Jednym z nich jest „przedstawienie w przedstawieniu”, ukazanie zarówno „sceny”, jak i „widowni” (przykładem jest także matejkowski „Hołd pruski”). Inną metodą kompozycyjną — również mającą swój teatralny odpowiednik — jest metoda nazwana przez Ernsta Gombricha „efektem chóru”, chóru greckiego komentującego i dopowiadającego akcję¹⁵. Jest to powszechnie stosowany w obrazach o intencji narracyjnej sposób objaśniania akcji przez reakcję: postacie będące świadkami wydarzenia w jakiś sposób — gestem, mimiką — wyjaśniają zobrazowane wydarzenie, pomagają domyślać się minionych lub nadchodzących wypadków. Postacie świadków, którzy jak chór grecki komentują sens przedstawienia, wprowadzano także do obrazów alegorycznych, zwłaszcza do dziewiętnastowiecznych „allegorii realnych”¹⁶. Pozostając przy tym samym przykładzie — w „Hołdzie pruskim” taką postacią jest Stańczyk siedzący we frasobliwej pozie u stóp królewskiego tronu. Rolę „chóru” pełnią nie zawsze rzeczywisci lub prawdopodobni świadkowie wydarzeń, lecz czasem także personifikacje lub postacie wymyślone (jak o dantejskim rodowodzie postacie Artysty i Muzy w cyklu Grottgera „Wojna”).

Na pragmatycznym poziomie analizy znaleźć można i inne zbieżności między malarstwem i teatrem. A zatem zarówno obraz jak teatralne widowisko zakłada widza wyposażonego w podobne zdolności odbiorcze. Widz ten musi być przede wszystkim gotowy na przyjęcie fikcji i zarazem oswojony z podstawowymi konwencjami, które umożliwią jej przyjęcie. Te cechy pozwalają odbiorcy widzieć w podium zbitym z desek raz królewskie komnaty, a raz mieszczniańskie salony, zaś w kawałku płótna pokrytym farbami — krajobraz lub scenę bitewną. W obu dziedzinach sztuki bardzo radykalnych przystosowań wymaga od widza wyobrażenie przestrzeni. W malarstwie jest to konieczność przyjęcia iluzji trójwymiaro-

¹⁵ E. H. Gombrich, *Action and Expression in Western Art*, w: *Non-verbal Communication*. Cambridge 1972, s. 382.

¹⁶ Szerzej pisałam o tym w artykule M. Poprzeczka, *O alegorii w 2 poł. XIX wieku*, w: *Sztuka 2 poł. XIX wieku*. Warszawa 1973, s. 257.

wej przestrzeni przedstawionej na płaszczyźnie. W teatrze pudło sceny, aczkolwiek trójwymiarowe, przyjmuje jednak bardzo różne przestrzenne konkretyzacje. W obu sztukach widz musi się przystosować do bardzo znacznych zmian skali. Obraz tego samego formatu może zarówno wyobrażać przedmioty wielkości naturalnej, jak też w bardzo znacznym pomniejszeniu lub — rzadziej, ale także — powiększeniu. W teatrze zachowująca te same rozmiary przestrzeń sceny może być (nawet w jednym przedstawieniu) rozległym polem bitwy lub zacisznym gabineciem¹⁷.

Odbiorca zarówno obrazu, jak teatralnego spektaklu musi dokonywać bardzo znacznych przystosowań nie tylko dla przyjęcia iluzji przestrzennej. W obu dziedzinach nie tylko przestrzeń, ale i czas traktowane są arbitralnie. Chociaż teatr jest sztuką łączącą cechy przestrzenne i czasowe, to nawet w przedstawieniach zachowujących klasyczną „jedność czasu” czas ich jest czasem fikcyjnym, kreowanym, jest czasem akcji scenicznej bynajmniej nie tożsamym z czasem widza na widowini. Jeszcze większego wysiłku wyobraźni musi dokonać odbiorca obrazu, aby — pobudzony przez różne środki, jakimi malarstwo stwarzało pozory dziającej się w czasie akcji — mógł zrekonstruować bieg wydarzenia, którego tylko jeden moment został zobrazowany.

Pozostając przy kwestiach odbioru, można się w końcu zastanawiać, jakie są różnice i czy istnieją podobieństwa między publicznością (rozumianą w sensie integralnym)¹⁸ teatralnego spektaklu i wystawy malarstwa. W obu wypadkach odbiór przebiega publicznie i zbiorowo. Zachowania i reakcje publiczności teatralnej są jednak znacznie bardziej zrytualizowane i zwyczajowo utarte. Uczestnictwo w spektaklu teatralnym integruje znacznie silniej (choćby ze względu na długotrwałe unieruchomienie publiczności w jednym pomieszczeniu). Jednakże zdarza się, że kolektywny kontakt z obrazami pozwala na stworzenie choćby takiej krótkotrwałej, okazjonalnej więzi, jaka powstaje między widzami na teatralnej sali.

Tych kilka, bardzo pobieżnie zarysowanych możliwości porównawczego badania malarstwa i teatru nie rości sobie, oczywiście, pretensji do żadnej kompletności. Ma tylko jeden cel. Wskazanie, iż możliwości te są bardzo różnorakie i że szukać należy takich poziomów wzajemnych relacji i odniesień, które pozwoliłyby wyjść poza intuicyjne porównania i obieguje metafory.

Maria Poprzęcka

TEATRALNOŚĆ JAKO FORMUŁA OPISU DZIEŁ SZTUKI

Określenie „teatralność” oraz inne, związane z polem semantycznym wyrazu teatr, występujące w opisach dzieł sztuki (wnętrz architektonicznych, rzeźby, elementów sztuki ogrodowej) mają charakter wybitnie interpretujący. Dzieje się tak za sprawą przywołania (mniej lub bardziej świadomie) określonego kontekstu, obciążonego tak w rozumieniu potocznym, jak i ścisłym konkretnym zespołem zna-

¹⁷ Zwraca na to uwagę A. Hauser, *Konwencje teatralne*, w: tegoż, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 370.

¹⁸ Te i inne podstawowe ustalenia terminologiczne J. Lalewicz, *Pojęcie publiczności i problem wężel społecznej*, w: *Publiczność literacka*, Wrocław 1982, s. 15 i n.