

tów tej reformy, pod wpływem nowych prądów w malarstwie i rzeźbie początków XIX w., występował właśnie przeciw sztuce przedstawieniowej. U Komisarżewskiego, Meyreholda, Tairowa czy Wachtangowa — z jego spektaklem *Turandot* Gozziego z 1922 r. — reforma teatru szła w parze m. in. z zainteresowaniem *commedia dell'arte* (badania nad nią prowadził K. Miklaszewski)¹⁷. Sięgano zatem do źródeł teatru, usiłując zrzucić równocześnie ciężącą na teatrze fałszywą teatralność i teatralizację *à rebours* malarstwa akademickiego, którego efekty i możliwości tak powszechnie wykorzystywano na scenach poprzedniego stulecia. Czyż w teatrze nie walczono z tym, co w sztukach plastycznych? Z pompierstwem? Z wtórnością pomysłów i banalnością charakteru inscenizacji, z którymi do dziś dnia możemy się zetknąć w tradycyjnych spektaklach operowych? Dziś ucieka się już od pejoratywnego znaczenia terminu „sztuka pompierów”. Czym innym do niedawna jeszcze wydawały się wielkie i wizjonerskie freski Davida W. Griffitha, jego *Judyta z Betuli* (1914), *Narodziny narcedu* (1915) czy *Nietolerancja* (1916). Wielkie panoramy, na realizację których pozwoliły nowe środki techniczne, jakimi dysponował film. Kino bowiem umożliwiło realizację tego wszystkiego, czego nie sposób było osiągnąć ani w malarstwie, ani w teatrze. Film ożywił statyczną wizję przeszłości: wielkich płócien historycznych i batalistycznych, nadał niespotykany rozmach spektaklowi teatralnemu, tworząc nowe jakości wizualne i estetyczne, podnosząc do nowej rangi to, co wydawało się już przebrzmiałe.

Justyna Guze

SZKARŁATNY SZLAFROK FRYDERYKA LEMAITRE'A CZYLI ROZWAŻANIA O TEATRALNOŚCI ROMANTYCZNEJ

1. Fenomen teatralności traktowany jako *differentia specifica* sztuki teatru na ogół sytuuje się w opozycji tak wobec życia, jak swoistości innych sztuk. Formuła określająca przybiera tu różną postać, w zależności od przywołanego kontekstu. Teatralność może się — przykładowo — okazać odpowiednikiem literackości, kategorii wprowadzonej przez rosyjską szkołę formalną dla określenia swoistych cech literatury, więc właściwą teatrowi „gęstością znaków”¹. W opozycji do naturalności może zostać potraktowana jako kwintesencja sztuczności, w funkcji tejże naturalności występująca². Z kolei zderzona z malarskością pojawia się jako czynność reżyserowania, nie komponowania obrazu, jako działanie teatralizujące malarską rzeczywistość³. Teatralność jest zatem odnajdywana przede wszystkim w formie ekspresji, w sposobie organizacji wypowiedzi. Dzięki temu wszakże pozostaje zjawiskiem zmiennym, poddanym przemożnym wpływom ideologii i estetyk, którego dokładniejsze określenie staje się praktycznie niemożliwe⁴. W najlepszym przypadku można ją potraktować za badaczem francuskim jako „specyficzną i he-

¹⁷ A. Nicoli, *W święcie Arietina*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1967, s. 169.

¹ Cyt. za I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 222; także zob. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris 1980, s. 409.

² Ibidem, s. 410.

³ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 187.

⁴ P. Pavis, *op. cit.*

terogeniczną kombinację licznych kodów, które wszystkie są homogeniczne, ale nie są w stanie być specyficznymi teatralnymi”⁵.

W tej sytuacji nie może dziwić fakt, iż pojęcie teatralności nabiera charakteru prawie metafizycznego, jak sugeruje Patrice Pavis, w tym sensie, że ocierającego się wciąż o niemożliwość, jaką jest uchwycenie „wszystkich właściwości wszystkich teatrów”⁶. Jedyną przeciwwagą tej niemożliwości staje się skrajna relatywność, gdzie normą okazuje się brak jakiegokolwiek normy. W takim ujęciu teatralność będzie nie tylko jakością zmienną, ale także stopniowalną.

„Coś jest mniej lub bardziej teatralne w tym sensie, że jest bardziej lub mniej zbliżone do określonego modelu teatru: — pisze Jerzy Ziomek — antycznego, średniowiecznego, klasycystycznego, romantycznego, Ogromnego, Biomechanicznego, Okrutnego, a więc zarówno do modelu historycznego, jak normatywnego”⁷.

Pułapka relatywności okazuje się bardzo głęboka. W zestawieniu tym funkcjonują bowiem obok siebie tak odrębne „rodzaje” teatralności, jak te, które zostają wyznaczone przez historyczno-społeczne modele teatru (np. teatr antyczny), ponadindywidualne wzorce estetyczne (np. teatr klasycystyczny), czy wreszcie jednostkowe programy teatralne (np. teatr Biomechaniczny). Być może wyjściem z tej pułapki okazałaby się próba ujęcia fenomenu teatralności jako kombinacji zespołu cech stałych i zmiennych, kombinacji w pewnym sensie ponadhistorycznego i historycznego punktu widzenia. Dystynkcje stałe przysługiwały teatrowi traktowanemu jako typologiczna odmiana widowiskowej struktury komunikacyjnej, wyznaczone przez jeden z jego historyczno-społecznych modeli, przez określony typ miejsca teatralnego, „*lieu théâtral*”, jaki realizuje przykładowo teatr antyczny, elżbietański, czy włoska scena pudełkowa⁸. Zmienne zaś właściwości byłyby efektem działania skorelowanych z danym modelem historycznych norm inscenizacji.

Komunikacyjne „rusztowanie” charakterystyczne dla wszystkich typów miejsc teatralnych tworzy zespół podstawowych wyznaczników swoistości sztuki widowiskowej, „sztuki ruchu”, wymagającej bezwarunkowo przestrzeni i czasu dla komunikowania swoich tekstów⁹. Wśród nich na pierwsze miejsce wysuwa się kategoria przestrzenna, uważana za decydujący wyróżnik teatralności. Przestrzeń teatralna posiadająca zawsze charakter uobecnionego „tu” (i przypisany do niej czas) przeciwstawiona zostaje jako całość przestrzeniom (i czasom) innym, nie-teatralnym, w danej chwili nieobecnemu fizycznie „tam”. To wyodrębnienie stanowi konieczny warunek zaistnienia bezpośredniego, zmysłowego kontaktu nadawcy i odbiorcy komunikatu, kontaktu wizualnego, słuchowego, nawet dotykowego, który leży u podstaw każdego widowiska¹⁰. Wewnętrzny akt komunikacyjny dzieli tę wspólną przestrzeń nadawczo-odbiorczą na dwie przestrzenie podstawowe, znacząc całą strukturę piętnem dwoistości. Sam przekaz rozumiany najogólniej jako przestrzenne odtworzenie zdarzenia (złożonego z podstawowych elementów: fabuły, człowieka i sło-

⁵ R. Durand, *Problemes de l'analyse structurale et semiologique de la forme théâtrale*, w: *Sémiologie de la representation. Théâtre, television, bande dessinée*, Bruxelles 1975, s. 113.

⁶ P. Pavis, op. cit., s. 378.

⁷ J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genealogiczne*, w: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 108.

⁸ Zob. D. Bablet, *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, w: *Le lieu théâtral dans la société moderne, réunies et présentées par D. Bablet et J. Jacquot*, Paris 1969, s. 13, zob. też wstęp J. Jacquot do materiałów z sesji w Royaumont 22-27.III. 1963, w zbiorze: *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1968.

⁹ T. Kowzan, *O autonomiczności sztuki widowiskowej*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1 *Dramat-teatr*, wybór i opracowanie J. Degler, Wrocław 1976, s. 337.

¹⁰ T. Kowzan, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, tamże s. 358.

wa)¹¹, odwołuje się do pozornej zgodności i jedności jego przebiegu, toku przedstawienia, z aktem samego przedstawiania.

Rozszczępienie struktury przebiega na wszystkich wewnątrzteatralnych poziomach: ulega mu kategoria adresata i nadawcy wypowiedzi, rodzaj kontaktu, który zostaje oparty o opalizację zachodzącą między dialogiem należącym do sfery przedstawienia, a dialogicznością tworzącą fundament aktu przedstawiania. Wszak „odpowiedź” widowni posiada tylko jedną cechą wypowiedzi: nawiązanie do „cudzego słowa” padającego ze sceny. Można ją opisywać „jako potwierdzenie lub zaprzeczenie owego cudzego komunikatu”¹² wyrażane — najczęściej — w reakcjach fizycznych.

Jedność teatru powstaje więc niejako poza widowiskiem. Jest możliwa dzięki odwołaniu się do wspólnych nadawcy i odbiorcy komunikatu historyczno-społecznych pozamaterialnych kontekstów, powołujących do życia wspólnotę kodów. Swobodnym symbolem tej rozszczępionej, dwoistej całości staje się trzecia, rzadko zauważana, a nie mniej ważna niż dwie pozostałe przestrzeń teatru: kulisy. W tej ukrytej przed okiem widza przestrzeni „sumują się” oba układy: teatralny i pozateatralny. Z jednej strony pozostaje ona terenem aktywności zorientowanej na „wykonanie pracy”, przygotowanie przedstawienia, z drugiej natomiast jest miejscem działań niezuniformizowanych, manifestacji pozasceniczej rzeczywistości. Teatralny akt przedstawiania jest możliwy dzięki istnieniu tej ukrytej przestrzeni przygotowawczej.

Jeśli zatem określimy najogólniej zjawisko teatralności jako kontrolowane wytwarzanie sztucznej rzeczywistości przedstawianego zdarzenia budzącego przewidywane reakcje okaże się, że istotą sztuki teatru jest jej synekdochiczność. Specyfika tej ulotnej sztuki polega na możliwości jej uchwycenia wyłącznie w ciągach działań przygotowawczych i reakcjach odbiorczych. Spektakl opiera się o zasadę *pars pro toto*: jego egzystencja „odbija się” niejako i roztapia w akcie kreacji i odbioru. Dlatego też okazuje się konieczne ujęcie zjawiska teatralności w konkretnych uwarunkowaniach tworzenia i odbioru, jakie niosą ze sobą poszczególne typu „*lieux théâtraux*”, historyczno-społeczne modele organizacji wypowiedzi teatralnej, cechujące się względną stabilnością. One to właśnie modyfikują sens egzystencjalnego warunku teatru, ukrytego w metaforycznym „tu i teraz”. Pełni on nie tylko funkcję czynnika lokalizującego przedstawiane zdarzenie w konkretnym miejscu i czasie, wobec określonego odbiorcy. Znaczenie teatralnego „tu i teraz” może poszerzyć się o bliżej nieokreślony czas i przestrzeń, o perspektywę długiego trwania i wielu przestrzeni geograficzno-społecznych, w których zakorzenia się powołana do życia struktura teatralna. Każdy typ, każdy model teatru projektuje stałe i wymierne układy przestrzenne, w wyniku których zostaje określony rodzaj terytorialności (przestrzenie trwałe, na pół trwałe lub nieformalne)¹³, charakter optymalnego dystansu między grupą nadawczą i odbiorczą (dystans intymny, indywidualny, społeczny, publiczny)¹⁴, przewidywana rola dla odbiorcy (uczestnik, świadek), zostają wyznaczone granice i możliwości tworzenia przedstawianej rzeczywistości znakowej, wybór i wstępna hierarchizacja kodów. Powstają — wciąż jeszcze ogólnie, niejako ramowe, reguły przedstawiania.

¹¹ Ibidem, 357.

¹² J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 40.

¹³ E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołównka, słowo wst. A. Wallis, Warszawa 1976, s. 152 i n.

¹⁴ Ibidem, s. 169 i n.

Należy pamiętać, że nasze widzenie teatru i teatralności zostało określone w sposób zasadniczy faktem zdominowania życia teatralnego w Europie w XVII i XVIII wieku przez typ teatru zwany sceną *à l'italienne*. Usunęła one w cień takie struktury, jak teatr elżbietański czy jarmarczny, a w XIX stuleciu miała już poza sobą długą tradycję twórczą i odbiorczą. Przestrzeń sceny włoskiej została zaprojektowana jako przestrzeń trwała, zorganizowana w oparciu o „zarówno zmaterializowane, jak niewidoczne wzorce, które kierują zachowaniem człowieka”¹⁵, ustabilizowana tak architektonicznie, jak zwyczajowo. Optymalnym dystansem okazał się tu dalszy dystans społeczny („Stań tak, żebym mógł cię obejrzeć”)¹⁶, a rolą przewidzianą dla odbiorcy — rola „oglądacza”, nieuczestniczącego uczestnika. Włoska scena barokowa nie bez powodu bywa nazywana „maszyną do pokazywania”¹⁷ obrazów. Powstała w wyniku działań wielkich malarzy-architektów z przeznaczeniem uświetnienia dworskich *fêtes galantes*. W swej strukturze zachowała pamięć tej genezy: scena, głęboka, przystosowana do stawiania „budowli perspektywicznej”¹⁸, ujęta w łuk prosceniowy, który — niczym rama — wyznaczał kierunek spojrzenia widza, przechylała się ku widowni; także widownia, z czasem wyposażona w nachyloną ku scenie podłogę parteru, podzielona na „sektory”, na części według rangi społecznej odbiorcy, poddana była dyktaturze spojrzenia: oglądała i była oglądana. I wreszcie przestrzeń trzecia, kulisy, rozbudowywane coraz bardziej, mieściły skomplikowaną maszynę przystosowaną do tworzenia złudnego i zmiennego światła obrazu.

Układ włoskich przestrzeni nadawczych przypomina strukturę szkatułkową: w stabilizowaną architektonicznie przestrzeń sceny wchodzi zmienna przestrzeń dekoracyjna, która z kolei tworzy ramę dla przestrzeni gry, przestrzeni działań aktorskich, zwanej też ludyczną lub gestyczną¹⁹. Ten typ teatru stawał obrazem ponad dramatem. Operował pojemnymi stereotypami malowanych miejsc (np. las, komnata, ulica etc.), które mogą pomieścić całe szeregi różnych zdarzeń. Kod scenograficzny nad nim ciężący determinował konstrukcję świata przedstawionego, a malarski obraz z akcją, swoista *dramma per quadro*, stanowił swoiste dla włoskiej struktury podłoże fenomenu teatralności²⁰. Teatralność w stylu włoskim.

Hierarchia działań określających funkcjonowanie tej teatralności wysuwa na plan pierwszy kwestię czynności złudzeniowców. Światem przedstawionym w stylu *à l'italienne* rządzi podstawowa reguła inscenizowanego złudzenia, wymagającego ukrycia za kulisami całej pracy reżysera-inscenizatora i malarza scenicznego „widoku”, w który zostaje wprojektowany aktor, jako reprezentant widowni. Świadomość konwencjonalności, świadomość „bycia teatralnym” jest tu starannie ukryta, a efekt iluzji tym większy, jeśli widz zaakceptuje w pełni rzeczywistość traktując ją w kategoriach „naturalności”, niezależnie od tego, jak bardzo jest nienaturalna. Widzowi, który nie chce się poddać efektowi iluzji, przepełnionemu „złą wiarą” w stosunku do przedstawienia, świat sceniczny jawi się w postaci sztucznej, nieautentycznej, nienaturalnej. Generalnie rzecz biorąc taka postawa ma miejsce w chwilach kryzysu zarówno zmiennych norm inscenizacyjności, jak i zagrożenia bytu da-

¹⁵ Ibidem, s. 152.

¹⁶ Ibidem, s. 176.

¹⁷ Określenie R. Allio, za A. Veinstein, *Lieu et espace théâtral*, w: J. Duvignaud, A. Veinstein, *Le théâtre*. Paris 1976, s. 80.

¹⁸ J. Furttentbach, *O budowie teatrów*, przełożył i opracował Z. Raszewski, Wrocław 1958, s. 72.

¹⁹ P. Pavis, op. cit., s. 151 i 156.

²⁰ Zob. D. Ratajczak, *Obraz i słowo w ramie sceny*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuki*. Studia pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.

nego typu teatru. Pojawiają się wówczas i narastają działania deziluzyjne, dążące do obnażenia umownego charakteru danej teatralności. Spotykamy się z tym na przełomie XIX i XX wieku, gdy włoska teatralność zostanie zakwestionowana. Na razie wszakże epoka romantyczna jeszcze jej nie kwestionuje.

W ogólnej ramie teatralności w stylu włoskim epoka ta „wstawia” obraz zbudowany według własnych norm inscenizacji. Samo pojęcie wchodzi zresztą w użycie od około 1820 roku, od momentu, gdy inscenizator jako odrębna „rola” do spełnienia wszedł oficjalnie w porządek spektaklu²¹. Czynność jednak — traktowana szeroko — okazuje się tak wielkoma, jak teatr, i niczym on posiada wiele odmian²².

Najogólniej wszakże rzecz traktując chcę określić inscenizację od strony specyfiki działań twórczych oraz swoistości odbioru. Tak więc w pierwszym przypadku będzie ona zawsze pewnym wprowadzeniem tekstu w przestrzeń, sposobem odczytywania za pomocą środków stwarzających konfiguracje przestrzeni i proksemiczne relacje między aktorami, — mówiąc krócej — sposobem scenicznej „strukturalizacji fikcji”²³. W drugim przypadku natomiast inscenizacja to „tekst widowiskowy odczytany dzięki odniesieniu do teorii fikcji”²⁴. Tak traktowana działalność inscenizacyjna pozostaje z jednej strony wytworem przemian światopoglądowych i estetycznych zmieniających normy scenicznej „strukturalizacji fikcji”, z drugiej jednak trzeba ją związać z określonym rodzajem wizualnej wyobraźni wchodzącej w skład kultury epoki, ujawniającej się i precyzującej tak w odniesieniu do rzeczywistości, jak do świata fikcyjnego tworzonego przez sztukę teatru. Dodajmy: ujawniającej się i precyzującej wskutek nacisku wywieranego na teatr przez publiczność, dla której włoska struktura teatralna jeszcze w XIX wieku miała charakter ahistoryczny, nosząc znamię ponadczasowości.

2. „W kulturowej świadomości pierwszych dziesięcioleci XX wieku wyrażenie »dziewiętnasty wiek« uzyskało szczególny odcień. — pisze Gadamer — Brzmiało jak obelga, oznaczało kwintesencję nieautentyczności, braku stylu i smaku — połączenie jaskrawego materializmu i pustego patosu kultury. Pionierów nowej epoki formował bunt przeciwko duchowi XIX wieku”²⁵.

Nieautentyczność i brak smaku, jaskrawy materializm zderzony z pustym patosem: wszystko to już na pierwszy rzut oka wskazuje na odczuwany wyraźnie i z dezaprobatą przerost określonej teatralności. Obserwowano go w architekturze i w malarstwie, w sztuce i w życiu. Wręcz można sądzić, że atrakcyjność zjawiska teatralności nadawała swoiste piętno klimatowi epoki. Mówiąc ostrożniej, cechą charakterystyczną stulecia pozostaje przechylenie ku sobie malarstwa i teatru, teatru i życia²⁶.

Oczywiście wielostronne związki między nimi nie są wynalazkiem XIX wieku. Pamiętać trzeba, że znacznie wcześniej umiano — przykładowo — na bitwę patrzeć

²¹ M. A. Allevy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, Warszawa 1958, s. 72, 158.

²² Zob. A. Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris 1955.

²³ P. Pavis, *O semiologii inscenizacji*, przeł. S. Świontek, Acta Universitatis Lodziensis, 1982, s. 175.

²⁴ Ibidem, s. 170.

²⁵ H. G. Gadamer, *Filozoficzne podstawy XX wieku*, przeł. M. Łukasiewicz, w: Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane, wyb. i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979, s. 58.

²⁶ Zob. J. Ziomek, op. cit.; tym samym punktem wyjścia, jakie tworzy „bycie ku teatrowi” zainspirowany został tekst G. Brogi-Bercoffi, *Teatralność w dziejopisarstwie renesansu i baroku*, w: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, praca zbior. pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa—Łódź 1985.

jak na balet i traktować egzekucje w wymiarach widowiska²⁷. Romantyzm zmieni tu tylko normę: bitwa nabierze cech tragedii, prawa baletu zostaną zauważone w wojskowej defiladzie²⁸. Jednakże — jak się zdaje — o sile związków między teatrem romantycznym a życiem tej epoki zdecydował dokonany w drugiej połowie XVIII wieku proces teatralizacji tematów i wątków codziennego życia możliwy dzięki dramatowi mieszczańskiemu. Codziennosc została nobilitowana z jednej strony przez dramat serio, z drugiej zaś przez fakt teatralizacji rzeczywistości dokonany na tej samej scenie, na której dotychczas prawo do trwogi i litości przysługiwało wyłącznie głowom koronowanym. Sztuka zaczerpnąwszy z życia inspirację zaczęła odwrotnie oddziaływać na nie. Zniesiony został dotychczasowy ostry przedział między tymi dwoma strefami umożliwiając teatralnej fikcji pełnienie roli nie przeciwstawnej względem życia, lecz uzupełniającej. Tym samym „to, co jeszcze wczoraj wydawało się napuszone i śmieszne, ponieważ było przypisywane tylko sferze przestrzeni teatralnej, staje się normą mowy potocznej i codziennego zachowania”²⁹.

Efekt tego procesu, teatralizacja codziennych zachowań, zderzył się z rezultatem innego, przebiegającego tym razem w sferze sztuki: wzrostem znaczenia roli obrazu w poezji, nasileniem związków między poezją a malarstwem³⁰ wyrażających się w istnieniu ogromnego wspólnego zbioru, wręcz leksykonu tematów, wątków, motywów realizowanych tak przez malarstwo, jak literaturę i teatr³¹. Związki malarstwa i teatru były w dziewiętnastym stuleciu wciąż bezpośrednie i „osobiste”, niczym w epoce „narodzin” włoskiej struktury teatru; specjalizacja nie oddzieliła jeszcze wyraźnie profesji malarza od profesji dekoratora³². Istniała wszakże między tymi dwiema sztukami również silna więź pośrednia, węzeł zadzierzgnięty przez dramat. Impulsem dla takiej właśnie funkcji dramatu stała się stara horacjańska idea „*ut pictura poësis*” ujmowana przez poetyki od XVI do początków XIX stulecia wręcz w formule nakazu: „niech poezja będzie jak obraz”³³. Idea ta znalazła swą kulminację w Heglowskiej koncepcji „obrazowego uogólnienia jako istoty sztuki”³⁴, dzięki czemu kategoria obrazu stała się łącznikiem między malarstwem, poezją i teatrem. Można zatem stwierdzić, że o ile proces teatralizacji codziennych zachowań przygotował podłoże dla romantycznej działalności inscenizacyjnej określając dzięki przełamaniu tradycyjnej bariery między życiem a sztuką zasady nowego sposobu, strukturalizacji fikcji”, o tyle proces drugi przygotował grunt dla przemian wyobraźni wizualnej epoki wykorzystując wszelkie możliwości, jakie stwarzała scena włoska.

Światopogląd epoki romantycznej tworzy klimat sprzyjający rozkwitowi teatralnego obrazowania, zbiegającego się w czasie z wielką lekcją udzieloną epoce przez

²⁷ Zwraca na to uwagę wyczulony na zjawiska teatralności: Stendhal, *Racine i Szekspir*, przeł. W. Natanson, wstępem i przypisami opatrzył A. Kotula, Warszawa 1957, s. 194, 319.

²⁸ Zob. J. Lotman, *Teatr i teatralność w kształtowaniu kultury początków XIX wieku*, przeł. A. Bogusławski, Nowy wyraz, 1974, nr 11, s. 195.

²⁹ Ibidem, s. 99.

³⁰ Zob. np. M. Maciejewski, *Poetyka. Gatunek-obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 119 - 120.

³¹ Na ogół traktuje się romantyzm jako prąd przede wszystkim literacko-poetycki i muzyczny, zob. J. Białoostocki, *Ikonaografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, s. 59.

³² M. A. Alley-Viala, op. cit., s. 76 - 77.

³³ H. Markiewicz, *Ut pictura poësis... Dzieje toposu i problemu*, w: Tessera. *Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 156.

³⁴ Ibidem, s. 166.

dramat Szekspira³⁵. Zarysował on doskonały wzór teatralnego istnienia świata, niejako podsumowując i zbierając wcześniejsze doświadczenia i przeczucia. Szekspirowska transpozycja starego toposu teatr-świat była czytana i interpretowana przez romantyków w trzech zasadniczych planach: światopoglądowym, estetycznym i technicznym. Tak więc z jednej strony przejmowano z Szekspira wielką tematykę metafizyczną i polityczno-historyczną, dokonując jej waloryzacji w ramach dwóch zasadniczych doktryn romantycznych: doktryny kosmosu i doktryny buntu³⁶; z drugiej — Szekspirowską grę między rzeczywistością reprezentowaną przez widownię a złudnym światem scenicznym ujmowano teraz z punktu widzenia mistyki powszechnej analogii, dzięki czemu teatr mógł pełnić funkcje sobowtóra świata; wreszcie trzeci typ refleksji stanowił efekt lektury dramatów Szekspira z perspektywy wymagań włoskiego obrazu scenicznego, co wymagało niejako „naturalnego przestrojenia” tych tekstów na różny od macierzystego instrument wykonawczy.

Zafascynowana Szekspirem romantyczna koncepcja dramatu opartego o temat i schemat walki człowieka z losem, światem, Bogiem, sytuowała się na przecięciu obu doktryn romantycznych, kosmosu i buntu. Pierwsza, przez Szekspira, nawiązywała kontakt z metafizycznością wieków średnich widzianych w perspektywie „tego zjawiska heroicznego i płomiennego, jakim są namiętności średniowiecza”³⁷, druga — lekcję zmienności historii przetwarzała w naukę rewolucji. Szeregi antynomii idą też w głąb struktury dramatu. Jego formuła, dwoista już w romantycznym obrazie jego genezy³⁸, zakładała ścisłą zależność między materią a ideą, szczegółem historycznym a wizją poetycką. Siła tego dramatu miała polegać na wzajemnym ograniczaniu się „litery” i „ducha” w grze ich „wolności” i „konieczności”. Akt idealizacji poetyckiej ograniczał w ten sposób ekspansywność „bladej prawdziwości”³⁹, nadawał fikcji dramatycznej piętno dzieła sztuki: z kolei funkcją szczegółów stawało się nasycenie wszystkich „ciemnych kątów dzieła” „tym życiem powszechnym i potężnym, w którym osoby są najbardziej prawdziwe, a w konsekwencji katastrofy najbardziej rozzdzierające”⁴⁰. Dzięki tej chwilowej równowadze między faktami a ideami właśnie dramaty mógł stać się „koncentrycznym zwierciadłem” epoki, teatr zaś jej „punktem optycznym”⁴¹.

Teatr i dramaty pozostające ze sobą w dialektycznym związku, przez epokę „ustawione” przed światem niczym system luster, spełniały ówczesne oczekiwania, przyjęły rolę sobowtóra⁴², oferując widzowi grę obecności i nieobecności, grę odbić. Dramat, ten subiektywny obraz myślowy, obdarzony większą intensywnością i głębią życia niż rzeczywisty pierwowzór, czyniący „ze łśnienia światło, a ze światła płomień” — powie Hugo⁴³, sięgał po teatralną materialność, by kreować sceniczne „wid-

³⁵ W. Hugo, *(Przedmowa do dramatu »Cromwell«, przeł. J. Parvl, w: Manifesty romantyzmu 1790 - 1830. Anglia, Niemcy, Francja. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczakowa, Warszawa 1975, s. 178, 184) nazywa Szekspira „bogiem teatru”, uznaje jego twórczość za jedno z trzech wielkich źródeł poezji, obok Biblii i dzieł Homera.*

³⁶ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 45 - 46.

³⁷ Stendhal, op. cit., s. 218.

³⁸ „Dramat został stworzony z chwilą, gdy chrześcijaństwo oznajmiło człowiekowi: »Jesteś dwoisty (...)«”, pisał W. Hugo, op. cit., s. 281.

³⁹ A. de Vigny, *Rozważania o prawdzie w sztuce*, przeł. E. Bieńkowska, w: *Manifesty...*, op. cit., s. 360.

⁴⁰ W. Hugo, wstęp do *Ruy Blas*, cyt. za S. Skwarczyńska, *Wiktor Hugo jako teoretyk dramatu*, w: *teżże, Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 472.

⁴¹ W. Hugo, *Przedmowa do dramatu »Cromwell«, op. cit., s. 296.*

⁴² M. Janion, op. cit., s. 52.

⁴³ W. Hugo, *Przedmowa...*, op. cit., s. 296.

ma" ludzi i przedmiotów, złudne w swej pozornej obecności odbicie świata zachowujące wszystkie „cechy psychiczne, emocjonalne obrazu, ale obrazu uzewnętrznionego i magicznego” — zauważa Edgar Morin⁴⁴ w swej analizie obrazu i widma, rysujących się w roli funkcjonalnych odpowiedników dramatu i teatru. Romantyczna idea korespondencji nie tylko sztuk, także dwóch rzeczywistości, naturalnej i sztucznej wyznaczała teatrowi rolę punktu optycznego. Wszak „wszystko, co istnieje w świecie, w historii, w życiu, w człowieku, wszystko powinno i może się w nim odbijać (...)”⁴⁵. W „punkcie” tym światy ulegały zwielokrotnieniu: rzeczywistość fizyczna przerastała w metafizyczną, mīt posiadał odpowiednik w planie teatralnej konstrukcji obrazu. Tematy pejzażowe, historyczne, fantastyczne zyskiwały na scenie swój obrazowy stereotyp przekształcając się w inscenizacyjny komunał.

Teatrowi, pisze Jurij Lotman, przypadała tu rola mechanizmu kodującego, pośredniczącego między malarstwem a rzeczywistością⁴⁶. Rytualizował on ówczesny kanon naturalności i codzienności oraz przekazywał, już w postaci zrytualizowanej, malarstwu. Ten nowy rytuał, teatralny, nie tracił jednak związku ze swym macierzystym kontekstem⁴⁷, wprost przeciwnie. Wymagał ciągłej konfrontacji z migotliwym, zmieniającym się światem teatru, pełniącym dla niego funkcję praktycznego układu odniesienia, uzasadniającego poniekąd dokonywanie „wtórnej ikonizacji” i życia i obrazu. Ujawniona zostawała w ten sposób znakowo-umowna natura obu sfer, sztuki i życia⁴⁸.

Zdaniem Lotmana teatr pozostawał dla obu funkcjonalnym zwierciadłem. Narzucił im swój „język”, sposób kreowania świata oparty o zasadę podwojenia znaku i znaczenia⁴⁹, podwojenia niezbędnego, by zaistnieć w przestrzeni teatru. Wprowadził w życie i na płótno artystyczne moment gry między dwiema przestrzeniami: życiową i teatralną, między dwoma językami, malarskim i scenicznym⁵⁰. Dzięki temu i życie i dzieło plastyczne zyskiwało swoistą nadwyrazistość, a dominujący żywioł teatralności unieważniał czysto malarskie walory obrazu, odbierał znaczenie niesteatralizowanemu bytowaniu. W ten sposób teatr obnażał znakową naturę życia i sztuki, zmuszał poniekąd i artystę, i człowieka do uświadomienia sobie możliwości i ograniczeń użytkowanych konwencji.

Właśnie akt podwojenia uznany przez Lotmana przenikliwie za istotę teatralnego przeistoczenia nadawał obrazowi, gestowi życiowemu dodatkowy walor znaczeniowy. Jednak i teatr „przeglądający się” wówczas w zwierciadle sztuk plastycznych i życia uświadamiał sobie własną odrębność i niezależność, własną sztuczność, własne prawa. Czynił istotny krok w stronę autonomii. Zgodnie z prawami sceny włoskiej przeistoczenie następowało tu w całościowo traktowanym obrazie scenicznym, dążącym w tej epoce do możliwie ścisłego połączenia przestrzeni scenograficznej i przestrzeni gry, zamkniętych odtąd, oddzielonych od widowni. „Połączenie żywego aktora i perspektywicznego obrazu w ciemnym teatrze stwarzało na scenie hipno-

⁴⁴ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, przedm. opatrzył M. Czerwiński, Warszawa 1975 s. 39 - 40. Zgodnie z rozróżnieniami Morina (jakże zresztą mieszczącymi się w tradycji platońskiej, zob. *Sofista*, przekł., W. Witwicki, Warszawa 1956, s. 100) dramat jako obraz myślowy stwarzałby dla rzeczy szansę nieobecności, mimo swej obecności; odwrotnie teatr: umożliwia on właśnie obecność rzeczy mimo swej nieobecności.

⁴⁵ Ibidem, s. 49.

⁴⁶ J. Lotman, *Teatralnyj jazyk i živopis (K probleme ikoničeskoj retoriki)*, w: *Teatralnoje prostranstvo*, Materiały naukowej konferencji (1978), Moskwa 1979, s. 247.

⁴⁷ Ibidem, s. 250.

⁴⁸ Ibidem, s. 239 - 40.

⁴⁹ Ibidem, s. 249.

⁵⁰ Ibidem, s. 242 - 244.

tyczne widmo — pisze Aleksander Rappoport — i jednocześnie zaostrzało nowe formy widzenia"; umożliwiała widzowi identyfikującemu się z postaciami „przeżycie przestrzeni w trakcie gry”⁵¹.

Pod tym terminem Rappoport rozumie akt wyobraźniowego zjednoczenia widza ze scenicznym światem, akceptację złudzenia jego obecności i własnego w nim, kontemplacyjnego udziału. Ta gra obecności i nieobecności, umowności i realności wykorzystuje opozycyjność aktów i antraktów pogłębiając w teatrze romantycznym przez całkowite wygaszenie sali w trakcie spektaklu (sygnał wyrwania widowni z jej realnego świata), antynomiczność gry świata i ciemności. Na styku więc optyczno-perspektywicznych i społeczno-aktorskich układów, relacji zachodzących między sceną a widownią powstaje fenomen teatralizowania zachowań i działań⁵². On to właśnie pozwala potraktować reakcje widowni w kategoriach odbicia akcji scenicznej i odwrotnie, ujrzeć na scenie odbicie codzienności. Dzięki niemu właśnie dzieło teatralne, istniejące tylko chwilowo, ma szansę przetrwania w steatralizowanych zachowaniach odbiorców.

Podsumowując tę część rozważań powiedzmy, że pytanie o teatralność epoki romantycznej jest pytaniem o ogólne ramy tworzenia i odbierania obrazowego komunału inscenizacyjnego tej epoki, mieszczącego się w kanonie podstawowych działań obrazo- i złudzeniowców włoskiej sceny barokowej. Romantyczny komunał inscenizacyjny respektuje włoskie wymagania stworzenia dla ciągu steatralizowanych obrazów z akcją (dramatu w obrazach) ustabilizowanej konstrukcji przestrzennej ze stałym centrum zorientowania, projektującej akt odbioru dzieła przy zachowaniu dystansu społecznego między obrazem a widzem, dzięki czemu stawało się możliwe zaakceptowanie złudzenia „naturalności” tego obrazu. Na tym „włoskim” gruncie perspektywicznym” jest realizowany wielki „temat ramowy”⁵³ epoki: temat walki jednostki z siłami wobec niej zewnętrznymi ujęty wszakże z subiektywnego punktu widzenia. Ta właśnie subiektywność wymagała idealizacji, podporządkowania dominującej w obrazie wizyjności elementów materialnego bytu, steatralizowanej codzienności wykorzystywanej w funkcji uwierzytelnienia przedstawionego świata. Teatralizacja ta opierała się o ciągi zwielokrotnionych znaków i znaczeń, dzięki czemu romantyczny światobraz uzyskiwał charakter w pewnej mierze odrealniony, ulegając powiększeniu w stosunku do rzeczywistości. Stawał się tym samym jej „sobowtorem”.

3. Czas najwyższy odwołać się do przykładu. Oto młody debiutujący dramatopisarz, Pierre Berton, zostaje przyjęty przez słynnego aktora romantycznego teatru bulwarowego, Frédéric'a Lemaître'a.

„Poziłacane meble w obrzydliwym stylu obrzydliwej epoki miały pąsowe obicia i żółte frędzle; utrzymane w tych samych barwach portierey zakrywały drzwi. Sądząc po wszystkich oznakach, była to typowa inscenizacja czwartego aktu melodramatu u bogatego bankiera, w salonie Roberta Macaire'a pławiącego się blasku sławy. Czekałem przez dziesięć minut (...), kiedy nagle odwróciwszy się na dźwięk

⁵¹ A. Rappoport, *Prostranstwo teatru i prostranstwo groda w Jevropie XVI - XVII w.w.*, tamże, s. 206. W tym miejscu wypada stwierdzić, że połączenie aktora z obrazem zrealizuje w pełni dopiero romantyczna technika sceniczna. Tymczasem Rappoport ten akt zjednoczenia widzi już w okresie baroku, kiedy to aktor zwykle zajmował pozycję jakby na krawędzi znajdującego się za nim „tunelu perspektywicznego”.

⁵² Ibidem, s. 207.

⁵³ J. Białoostocki, *Ikonoografia romantyczna*, op. cit., s. 60.

otwieranych drzwi zobaczyłem wielkiego artystę (...). Miał na sobie jedwabny szlafrok o tak jaskrawej szkarłatnej barwie, iż w chwili, kiedy się pojawił, jak gdyby przyblakło pasowe obicie salonu (...). Szedł ku mnie dostojnym mierzonym krokiem i sam jeden wydawał się być całym orszakiem, któremu brakowało jedynie uroczystej muzyki. Nogi stawiał prawidłowo czubkami stóp skierowanymi na boki, jak gdyby ukrywając przepych szytych złotem pantofli... Szlafrok spadający z ramion wspaniałymi fałdami włókił się za nim, jak tren książęcego piaszcza, dołem luźno zwisał gruby, pleciony sznur, którym można byłoby świetnie się opasać, lecz zamiast tego jeden jego koniec ciągnął się wężowymi skrętami po dywanie jak ogon już w środku salonu. Wielki Frédéric podchodził do mnie tym samym krokiem, orszaku tkwiącego jeszcze w innym pokoju w momencie, kiedy sam artysta stawał jakim Don Salluste zbliżał się w dramacie *Ruy Blas* do hiszpańskiej królowej, żeby wargami musnąć jej królewską dłoń... Jego ręka, okrągła i giętka, bawiła się nie sztyletem, lecz listem od mego dziadka. Zamieniliśmy ze sobą wszystkiego parę mało znaczących słów (...) Ale tych parę słów nabierało w jego ustach zupełnie niezwykłego znaczenia, absolutnie niewspółmiernego z tym czego dotyczyły. Odnosiło się wrażenie, że decyduje nie o przeznaczeniu dwóch foteli na parterze, lecz o losie całego imperium. Każda sylaba odrywająca się od jego ust urastała do rangi samoistnego, wspaniałego słowa; pauzy pełne głębokiej tajemniczości, oddzielając słowa, nadawały im taką wagę, iż zdawały się być całymi zdaniami, a najprostsze zdania — długimi monologami. Ta dziwna maniera, w jakiej wypowiedane były słowa zakrawała w dziedzinie deklamacji na optyczny fenomen wywołany przez powiększające szkła, pod którymi drobny owad osiąga rozmiary słońca (...) wspaniały sposób wyśławiania się dodawał skrzydeł myślom. Zwykły grzecznościowy zwrot »dzień dobry, monsieur« wydawał się zawierać w sobie cały świat... (...)»⁵⁴.

Znamienne, że ten długi, skrócony zresztą przeze mnie fragment, został wykorzystany przez Eisensteina, reżysera również teatralnego, wrażliwego na wszelkie przejawy teatralności w sztuce. Przytaczając tę scenę w innym zupełnie celu, Eisenstein mimochodem zauważa: „Starzejący się Fryderyk w scenerii spłowiałego przepychu purpurowego salonu zdradza młodemu adeptowi jedną z tajemnic wielkiej tradycji patetycznej gry aktorów romantycznego teatru”⁵⁵. Ale nie tylko. Scena ta jest także wspaniałą lekcją romantycznej teatralności. Lekcją niezwykle wyrazistą ze względu na dystans istniejący między odbiorcą zmuszonym przez aranżującego tę sytuację aktora do uczestnictwa w teatralizowanym rytuale, którego z początku w pełni nie potrafi zaakceptować, rozpoznając bezbłędnie jego teatralną proveniencję, ale któremu mimo wszystko się poddaje, zafascynowany w końcu, jak się zdaje, jego natrętną wizualną symbolikę. Wchodząc do salonu wielkiego aktora Pierre Berton zanurza się w odpowiednio zainscenizowaną rzeczywistość. Staje oko w oko z przeniesionym z publicznego miejsca w prywatne sanktuarium inscenizacyjnym komunalem epoki. I właśnie ten akt translokacji tego co publiczne w obszar prywatny obnaża reguły teatralności epoki. Salon przestaje być tylko salonem, jedna z odpowiednio sfunkcjonalizowanych wewnętrznych przestrzeni domu. To specjalnie kreowana „strefa fasadowa”, jak nazywa Erving Goffman miejsca naszych życiowych, codziennych występów⁵⁶. Ta prywatna „scena” Frédérica Lemaître'a posiada także

⁵⁴ Cyt. za S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 114 - 115.

⁵⁵ Ibidem, s. 116.

⁵⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Spiewakowie, oprac. i sł. wstępnym poprzedził J. Szacki, Warszawa 1981, s. 157.

swoiste „kulisy”. Ukrywają one nie tylko mechanizmy przeistoczenia, także niepoetyczną” rzeczywistość, unieważnioną na rzecz „poetycznej”⁵⁷, w której nie chodzi o walor prawdy, ale o wartość sztuki.

„Z chwilą, gdy przed widzem ustawiono dekorację po co ciągnąć go za kulisy i pokazywać mu obsługę i maszynię? — pyta Wiktor Hugo — Czy walor poetycki utworu zyska cokolwiek na autentycznych świadectwach historii?”⁵⁸.

W tym teatrze jednego aktora i jednego widza scenografia została starannie opracowana, tak, by na kilku nadwyrazistych znakach zbudować określoną atmosferę, wywołać określone wrażenie. Każdy szczegół został tu obmyślony w ściśle teatralnej manierze: portiery, złocenia, frędzle, obicia mebli tworzą nie tylko złoto-pasowe tło dla postaci odzianej w szkarłatny szlafrok. Także zwielokrotniają jej wielkość, unaoczniają znaczenie, dzięki sposobowi potraktowania koloru. Kolorystyczny leitmotif zestawienia złota i odmiany czerwieni powtórzony dwukrotnie w obiciach i portierach ujawnia — właśnie dzięki aktowi podwojenia — swą znakową naturę. Dokonuje się w ten sposób odrealnienie wnętrza, co zostaje zresztą natychmiast odczytane przez świadomego rzeczy odbiorcę, nawet ze wskazaniem teatralnego źródła metamorfozy poczciwego mieszczańskiego salonu: czwarty akt melodramatu... Nie bez powodu jednak znaczenie dekoracji zmniejsza się w momencie wejścia aktora; następuje jakby cięcie wewnątrz relacji: zainteresowanie widza przenosi się z przestrzeni otaczającej na postać. To szkarłat jej stroju przygasi barwy dekoracji, a przestrzeń gry zdominuje przestrzeń scenograficzną. Mechanizm działania „fasady osobistej” Fryderyka jest tu analogiczny do fasadowości przestrzeni: wspólnie powołują do życia złudny obraz wielkości dzięki zharmonizowanej dekoracji, powierzchowności postaci i jej sposobu bycia⁵⁹.

Przygniatająca, wręcz szokująca Bertona ostrość kolorystyczna kostiumu Fryderyka w połączeniu z krojem, sznurem opasującym talię, sposobem noszenia, przeobraża zwykły szlafrok w znak wielkości, nietuzinkowości aktora, wręcz symbol jego pozycji w ówczesnym świecie bulwarowego teatru⁶⁰. Nie ma wątpliwości, to jego własny świat przeniesiony w życie ze sceny. Tu, jak i tam, zwykłe przedmioty, meble, sznur i szlafrok przeobrażają się w znaki sytuacji wobec nich zewnętrznej. Są rzeczami wyrwanymi ze swego codziennego kontekstu, przeobrażonymi w wyniku hiperbolizacji i podwojenia: sznur jest zbyt gruby i długi, szlafrok zbyt szkarłatny, a szkarłat stroju i szyte złotem pantofle powtarzają raz jeszcze kolorystykę dekoracji. To teatralne znaki tych przedmiotów, rekwizyty romantycznej teatralności wyrażające przekonanie epoki, że nadmiar znaczeń wyrastających z ciągu powiększeń i podwojeń stanowi o wyższej wartości przedstawianego świata, nobilituje jego zwykłą materialność i fizyczność, nie pozwala mu niejako „stoczyć się” w powszedniość.

To samo odnajdziemy w opisie sposobu bycia aktora, jego kroków (z roli Don Saluste — notuje szybko w pamięci kronikarz), sposobu mówienia, uwzględniającego nie tylko brzmieniowy walor słowa, ale i kontrastowy walor pauzy (chciałoby się w tym miejscu wyręczyć świadka i dodać: to styl *mystérieux*), operującego grą realistyczności i wyolbrzymienia, podwojenia słów przez ciąg chwil ciszy; to samo uwidacznia się w geście ręki bawiącej się nie — wbrew oczekiwaniu — sztyletem,

⁵⁷ J. Ł o t m a n, *Teatralnyj jazyk...*, op. cit., s. 249.

⁵⁸ W. H u g o, *Przedmowa...*, op. cit., s. 318.

⁵⁹ E. G o f f m a n, op. cit., s. 63.

⁶⁰ O aktorze tym zob. M. Descotes, *Le drame romantique et ses grands createurs*, (1827 - 1839), Paris 1955, s. 179 - 186.

lecz listem (dopowiedzmy: rekwizytem równie częstym w teatrze tej epoki i równie znaczącym). Nie bez powodu mówiono wówczas potocznie o gestach à la Frédéric Lemaître⁶¹. Wszystkie to okazuje się nie tylko znakiem niekwestionowanej wielkości aktora, wymagającej — jak można sądzić — nieustannego potwierdzenia również na gruncie pozateatralnym. Jest to także znak roli. Fryderyk nie wypadła ze swojego *emploi*. Don Saluste, Robert Macaire...⁶² Te postacie również istnieją w zwierciadlanym ciągu zwielokrotnionych wcieleń. To kreacje figur wielkich w swych źle ulokowanych namiętnościach, żyjących zbyt intensywnie, aż do własnej scenicznej zagłady. Szkarłat i purpura są tu znakami namiętności porażających swą intensywnością i zaangażowaniem po stronie strefy zła. Wielki aktor nie pozwala widzowi o tym zapomnieć. A sam nie może istnieć w roli bez pośrednictwa „Lustra”, oka widza.

Także mniej więcej tekst widowiskowy odczytamy dziś jeszcze z opisanej sytuacji. Została ona utrwalona w pamięci spektatora w sposób nie tylko teatralny, także malarski. Malarski w swym ostrym kadrowaniu, kompozycyjnym zorganizowaniu wokół centralnej postaci aktora. To niemal tryptykowa konstrukcja złożona z trzech segmentów-obrazów: ujęcia samej przestrzeni dekoracyjnej, scenicznego *entrées* Lemaître'a i portretu aktora wygłaszającego kwestie swej roli. Ale te ramy malarskie rozsądza żywioł teatralności. Z dzisiejszego punktu widzenia można ją przeciwstawiać naturalności, choć wówczas odbierano ją w tych właśnie kategoriach, akceptując romantyczną konwencję „natury” z całą jej arealnością, wizjonerskością — patetyczną i ironiczną zarazem. Wymagającą od odbiorcy „dobrej wiary” aby zaistnieć, zaktualizować wszystkie znaczenia. W przypadku Bertona akt owej „dobrej wiary” okazał się w końcu chyba efektem świadomego wyboru. Wszak tego typu tekst teatralny wskutek „złej wiary” odbiorcy byłby skrajnie nieautentyczny. Pamiętajmy zaś, że w przypadku sztuki teatru tylko z odbicia możemy wnioskować o dziele, tylko otrzymując „część” możemy próbować mówić o „całości”.

Podobne refleksje wzbudza inna relacja, tym razem już z przedstawienia teatralnego: Teofil Gautier pisze o pannie Georges, heroinie Odeonu:

„Z-mieodmiennym zachwytem wspominamy uśmiech, którym otwierała drugi akt *Marii Tudor*: na wół leżąc na stosie poduszek, ubrana w jasnoczerwony aksamit, dopełniony srebrnym brokatem w rozcięciach rękawów, królewską dłonią dotykała ciemnych włosów kłęczącego Fabiana Fabiana. Jej perłowy profil odcinał się od tła o mrocznym bogactwie: rozbliskiwała, płynęła w świetle, olśniewała pięknem (...) i niby we śnie była ucieleśnieniem potęgi upojonej miłością. Zanim powiedziała słowo, grzmoty okłasków, które nie mogły ucichnąć, buchnęły od parteru aż po galerię. Jakże była piękna w *Lukrecji Borgia* (...). Ton, jakim mówiła do księcia, w scenie z truciznami: »Don Alfons z Ferrary, mój czwarty mąż!«. I ten ryk tygryscy, kiedy w ostatnim akcie pokazywała zatrutym biesiadnikom ich trumny! »Wydaliście dla mnie bal w Wenecji, macie wzamian wieczerzę w Ferrarze«. Któż nie pamięta tego zdania? Jej przeraźliwy głos skandował każdą sylabę z okrutną powolnością, zwielokrotniającą rozpacz serc. Była to prawdziwa groza, prawdziwa namiętność, prawdziwy dramat”⁶³.

⁶¹ Ibidem, s. 183.

⁶² Znamienne, że właśnie postać Roberta Macaire zwielokrotnił aktor w szeregu już pod własnym nazwiskiem wystawianych melodramatów, jakie od roku 1834 pojawiły się na bulwarze po sukcesie kreującego tę postać pierwszego utworu, sygnowanej przez spółkę autorską Antier-Saint Amand i Polyranthe i Auberge des Adrets, Ibidem, s. 180.

⁶³ T. Gautier, *Panna Georges*, w: Pisarze i artyści romantyczni. Szkice-wspomnienia-groteski. Wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1975, s. 114 - 115.

Jakże podobne mimo wszystko są te dwa opisy: tak w elementach, jak w charakterze całości. Znow czerwień i srebro tworzy określoną aurę emocjonalną wokół postaci, znow przesadne efekty: ryk tygrysicy, głos przeraźliwy, znow rozciągnięte sylaby, zdania tworzone na wpół z pauz, na wpół ze słów, znow mroczność ła odpowiadająca sile namiętności. Oto co epoka uważała za kwintesencję teatralności: obraz codzienności steatralizowanej aż do granicy niezwykłości, unadzwyczajnienia przedstawianego zdarzenia dramatycznego, kiedy ta nadzwyczajność wyrastała na podłożu nadwyrazistej sytuacji nastawionej na natychmiastowy odzew emocjonalny ze strony widowni. Komponenty tej sytuacji: kolory, gesty, przedmioty, postacie z ich sposobem mówienia istnieją w całych ciągach podwojeń, przywołujących rozległe konteksty symboliczne, stwarzających wrażenie uwznioślenia przedstawianego świata, jego wielkości natrętnej, niczym ze slego snu. W relacjach świadków i uczestników ówczesnych teatralnych wydarzeń rzuca się w oczy zasadnicza właściwość: przerysowanie, nieumiarkowanie sceniczne, odpowiadające zresztą gwałtowności postaci i intensywności ich przeżyć, polifoniczności ich światów, odbierane były jako wyraz prawdy, wszakże prawdy scenicznej, uwznioślonej przez prawa teatru i jako takie budziły autentyczne wzruszenia. A wzruszenia te musiały być bardzo silne, skoro Gautier po latach pamięta uśmiech aktorki, gest ręki, ton głosu, skoro Berton pisze o Lemaître: „Zadziwiające zjawisko, niezapomniane i charakterystyczne, które i teraz, pół wieku później, stoi niezatarte przede mną z najdrobniejszymi nawet szczegółami...”.

4. Zwróćmy uwagę, że do dnia dzisiejszego teatr romantyczny traktuje się — obok barokowego — jako najbardziej „teatralny”. Stopniowanie zachodzi tu w ramach typu, jaki stworzyła i długo miała utrzymać scena włoska, którą z kolei można by uznać za „najbardziej teatralny” model spośród historycznych „*lieux théâtraux*”. Fakt ten związać wypadnie z modelującym działaniem dworsko-arystokratycznej kultury, która stała u źródeł sceny włoskiej, a która w opozycji do kulturowego standardu wieków średnich prowadziła do rozszczępienia życia i świadomości człowieka na dwie sfery, jawną i ukrytą, jasną i ciemną⁶⁴. To przeciwstawienie kryje się u podłoża słów M. Leveya: „Teatralność” (termin nieco naiwny, purytański i obciążony pejoratywnym znaczeniem) jest właśnie tym, co oddziela jasny, ludzki świat wieku XV od nowej, imponującej manieri, gdzie jak na scenie ludzie odgrywają swoje uczucia i — podobni klasycznym aktorom ze starożytnych czasów — nakładają maski, noszą dziwne stroje i poruszają się na koturnach, które sprawiają, że ich postacie przybierają nadludzki, fizyczny i emocjonalny wyraz⁶⁵. Można sądzić, iż owa dwoistość, wyrażająca się w teatrze opozycją dwóch przestrzeni: kulis i sceny tworzącej całość z widownią, tego co było ukryte i ujawnione w przyśłowiowych światłach rampy, nadawała piętno szczególnej teatralności tym epokom, które dokonywały rewolucyjnej zmiany swej sfery ciemnej, podkreślając wagę tajemnic, znaczenie metafizycznego mechanizmu świata. Rzeczywistego i teatralnego. Zracjonalizowany klasycyzm podkreślał — w przeciwieństwie do romantyzmu — rolę przestrzeni poddanej władzy wzroku. Liczyło się dla niego przede wszystkim pole sił istniejących między sceną a widownią. Romantyzm — odwrotnie. Powtórzmy raz jeszcze słowa Wiktora Hugo:

„Czy walor poetycki utworu zyska cokolwiek na autentycznych świadectwach

⁶⁴ Zob. N. Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1980, s. 426, 254 - 255.

⁶⁵ M. Levey, *Dojrzały renesans*, przeł. A. Bentkowska, Warszawa 1980, s. 35.

historii? Kto wątpi, będzie szukał. Nie ma dowodów rzeczowych na okoliczność plodów wyobraźni. Serce kraje się na widok poezji hermetycznie pogrzebanej pod notami — są to ołowiane okucia trumny”.

Dla epoki romantycznej teatralność była nie tylko jednym ze sposobów życia i tworzenia, była czymś więcej: zorientowaną pragmatycznie teorią widzenia. Opartą o uzasadnioną teoretycznie sztuczność, konwencjonalność, jawną demonstratywność zakładającą zawsze świadomość istnienia drugiej, niedemonstratywnej rzeczywistości. Tak rozumiana teatralność nie opiera się — wbrew deklaracjom — na dążeniu do uchwycenia prawdy, lecz uchwyceniu w subiektywnym akcie zrozumienia i odwzorowania na scenie wiarygodnej jej postaci. Dlatego to tak istotna była kwestia „dobrej wiary” odbiorcy, a spektakl romantyczny mógł spełniać jego ukryte tęsknoty, stawać się przeżyciem na jawie sennego marzenia. Znamienna jest tutaj dbałość o wzruszenie odbiorcy, jego „przyjemność dramatyczną”, jak pisał Stendhal. Była to przyjemność szczególnego rodzaju, oparta o głębokie, choć krótkotrwałe wzruszenie widza wywołane chwilą „zupełnej iluzji” powodującą momentalne, doskonałe stopienie się widza ze światem na scenie stworzonym⁶⁶. Ku takim momentom dążyła romantyczna tragedia, romantyczny melodramat. Cały teatr epoki, który w owym dążeniu poszerzał coraz bardziej granice własnej teatralności. A teatralność posiada w każdym czasie bariery używalności chwytów i środków, bariery motywowane właśnie przez teorię widzenia rzeczywistości. Jest — patrząc od tej strony — pewnym wartościującym i systemoidalnym układem norm określających zasady budowania scenicznego obrazu. Systemoidalnym, nie systemowym. Teatralność bowiem nie jest zwykle definiowana, funkcjonuje w ramach scenicznej praktyki, niejako „potocznie”, w obyczaju epok. Można ją zatem potraktować jako repertuar aktualizowanych w danej chwili norm, na które składać się będzie zarówno swoisty „słownik” chwytów i motywów, tematów i schematów ich użycia, więc jak gdyby quasi-składnia scenicznego przekazu. Jest to wszakże najbardziej zewnętrzna płaszczyzna zjawiska. Jednakże właśnie ona określi, często negatywnie, walor malarskiego obrazu.

Kryterium teatralności w sprawozdaniach z salonów malarskich wydaje się być dla Stendhala czy Gustave Planche dosyć proste: odpowiada jej zwykle akt przekroczenia granic malarstwa, rzec by się chciało granic „malarzkości”. Teatralizacja malarskich przedstawień odbierana jest jako fałsz, gra nie budząca tak pożądanego wzruszenia odbiorcy. „Kilka miesięcy temu — pisze Stendhal — poszedłem obejrzeć »Rodzinę chorego«, niewielką pracę bez szczególnych ambicji, wystawioną dwa lata temu przez nieżyjącego już Prud'hona. Upłynęły zaledwie dwie minuty, a już poczułem się głęboko wzruszony; przyszedłem obejrzeć robotę Prud'hona, jego sposób kładzenia farby, światłocien, rysunek; nie mogłem myśleć o niczym innym, jak o rozpaczy tej biednej rodziny. Taki jest elektryzujący rezultat prawdy; oto czego przede wszystkim brak współczesnej epoce: prawdy w malowaniu uczuć serca”⁶⁷. Dla Stendhala jednak, prawda była ściśle związana z kwestią granic między sztukami. Kwestią zachowania ich czystości i odrębności. „Czy nie z powodu tego błędu większość posągów Berniniego przypomina stary wodewil (...)” — pytał w 1828 roku⁶⁸. Kategoria wzruszenia stosowana przez niego tak w odniesieniu do

⁶⁶ Stendhal, *Racine i Szekspir*, op. cit., s. 133 - 134 i 142 - 143.

⁶⁷ Stendhal, *Salon 1824 roku*, przeł. H. Morawska, w: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie. 1820 - 1876*, wybór i opracowanie H. Morawska, Warszawa 1977, t. 2 s. 85.

⁶⁸ Stendhal, *O sztukach pięknych i charakterze francuskim*, przekł. H. Morawska, tamże, op. cit., s. 98.

malarstwa, jak i do teatru unieważniała plan malowidła, negowała aspekt techniczny wykonania. „Jedną z rzeczy, które najbardziej przeszkadzają tworzeniu się tych momentów iluzji, — pisał — jest podziw, choćby najśluszniejszy, dla pięknego wiersza w tragedii”⁶⁹. Wzruszenie unieważniało przedmiotowe widzenia dzieła sztuki, przesunęło akcent na podmiotowość spojrzenia. Teatralny żywioł w malarstwie był, jak się zdaje, na tyle silny, widoczny i ekspasywny, wymagał przy tym spełnienia tak określonych warunków, że mógł być odczuwany jako obcy, jako swoiste wynaturzenie malarstwa. Choć z drugiej strony w sytuacji silnej presji teatru na życie społeczne bywał przyjmowany jak najlepiej.

Ale jest jeszcze, zapewne, druga przyczyna negatywnej oceny teatralności w malarstwie: jego „wykorzenie” i związane z tym wynaturzenie, stopniowa zatem degradacja całej warstwy światopoglądowej i teoretycznej, prowadząca do czystej zewnętrzności, do maskarady. Rzecz można: utrata kulis, nadmiaru znaczeń, tajemnicy, przesunięcie zainteresowania stulecia z planu ukrytego na plan jawny. W „chwijnej harmonii” romantycznej nie było trudno o przechylenie dzieła w jedną lub drugą stronę, pozostawiające na polu bitwy tylko „widmo” pozbawione „duszy” dramatu, jakby czysty repertuar form, za którymi stoi już tak niewiele. Dlatego też Gustave Planche mógł napisać, że „*Jane Grey* pana Paula Delaroche jest raczej teatralna niż dramatyczna”⁷⁰, a Teofil Gautier używał sobie na tym malarszu określając jego rekwizytornię jako „słodką potworność na użytek publiczności”⁷¹. Być może z tego to źródła wywodzi się często spotykana w latach dwudziestych naszego wieku póżna opinia, że „teatralizm to zewnętrzność dramatu. W przeciwieństwie do pierwiastka dramatycznego-wewnętrznego, duchowego (...) teatralizm daje sceniczność (...)”⁷². To, co teatralne stało się z czasem tylko zewnętrzną warstwą dzieła, a sztuczność i nieautentyczność zdeaktualizowanej formuły odczuwana była coraz wyraźniej w miarę wygasania ożywiającej ją prawdy wewnętrznej rozdarcia — dramatu, prawdy gry teatralnej. Ograniczona do czystej dekoracyjności, pozbawiona siły działania romantyczna teatralność traciła sens swego istnienia tracąc walor wieloznaczności, gry skojarzeń, jakie jeszcze wyzwalając przykuwający wzrok widza szkarłatny szlafrok Frédéric’a Lemaitre’a.

Dobrochna Ratajczak

MALARSTWO A TEATR W 2 POŁOWIE XIX WIEKU — PROBLEMY BADAWCZE. („KAZANIE SKARGI” JANA MATEJKI W ŚWIETLE TYCH PROBLEMÓW)

W dotychczasowej praktyce, zarówno naukowo-badawczej jak i przede wszystkim krytycznej, dostrzegano często relacje występujące pomiędzy teatrem (rozumianym głównie jako widowisko zrealizowane według określonego tekstu werbalnego demonstrowane na scenie) a malarstwem i relacje te ujmowano bądź to w kategoriach ogólnie pojmowanej korespondencji tych sztuk (łącznie z akcentowa-

⁶⁹ Stendhal, *Racine i Szekspir*, op. cit., s. 143.

⁷⁰ G. Planche, *Salon 1834 roku*, przeł. H. Morawska, w: *Francuscy pisarze...*, op. cit., s. 184.

⁷² M. Doerman, *Teatralizm*, *Świat Kulis* 1939, nr 3, s. 12.