

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 najsluszniejszy, dla pięknego wiersza w tragedii”<sup>69</sup>. Wzruszenie unieważniało przedmiotowe widzenia dzieła sztuki, przesuwało 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 zewnętrżności, do maskarady. Rzec 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 teatralną niż dramatyczną”<sup>70</sup>, a Teofil Gautier używał sobie na tym malarszu określaną jego rekwizytornię jako „słodką potworność na użytek publiczności”<sup>71</sup>. Być może z tego to źródła wywodzi się często spotykana w latach dwudziestych naszego wieku pòtoczna opinia, że „teatralizm to zewnętrżność dramatu. W przeciwieństwie do pierwiastka dramatycznego-wewnętrżnego, duchowego (...) teatralizm daje sceniczność (...)”<sup>72</sup>. To, co teatralne stało się z czasem tylko zewnętrżną warstwą dzieła, a sztuczność i nieautentyczność zdeaktualizowanej formuły odczuwana była coraz wyraźniej w miarę wygasania ożywiającej ją prawdy wewnętrżnego 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 wyzwalał przykuwający wzrok widza szkarłatny szlafrok Frédérica Lemaître’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-

<sup>69</sup> Stendhal, *Racine i Szekspir*, op. cit., s. 143.

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

<sup>72</sup> M. Doerman, *Teatralizm*, *Świat Kulis* 1939, nr 3, s. 12.

niem kwestii genetycznych), bądź też, szczególnie w ostatnim okresie, w kategoriach przekładu intersemiotycznego. Omawiający obie te tendencje badawczo-krytyczne J. Ziomek stwierdza, że zasada korespondencji, „zakłada w duchu romantycznym tożsamość lub bliskie podobieństwo twórczych i twórczo przeżywających podmiotów, które mogą wyrazić i przeżyć to samo przy pomocy różnych środków artystycznych”, podczas gdy tendencja druga „akcentuje bezosobowe sposoby porozumienia przy pomocy porównywalnych języków (szerzej semiotyki czyli systemów semiotycznych)”<sup>1</sup>.

Obok podkreślenia występującego w wypowiedziach na temat teatru i sztuk plastycznych problemu korespondencji czy intersemiotyczności istotne jest również przypomnienie, że w okresie, którego dotyczy niniejsza praca (a rozważania moje będą dotyczące nie malarstwa i teatru „w ogóle”, lecz form przejawiania się tych sztuk charakterystycznych przede wszystkim dla drugiej połowy XIX wieku), podobnie jak i w nauce tak i we wszystkich wypowiedziach i klasyfikacjach dotyczących sztuk pięknych dążono do określenia wyraźnie wyodrębnionego pola funkcjonowania zarówno poszczególnych dziedzin nauki jak i sztuki, a aprioryczne przyjmowanie hipotetycznego modelu „malarzkości” czy też „teatralności” powodowało krytykę i nieuznawanie za właściwych dla danej sztuki odmiennych sposobów artystycznego działania. Interesujące jest to, że właśnie granica „zetknięcia się” malarstwa i teatru wywoływała i często wywołuje nadal szczególnie wiele kontrowersji i nieporozumień.

Ze względu na wielość wypowiedzi na temat „teatralnego malarstwa” i „malarzkiego teatru” przytoczę tu jedynie trzy powstałe w 2 połowie XIX wieku opinie ukazujące ten problem zarówno z perspektywy „teatrolologicznej”, jak i badań nad malarstwem.

S. Witkiewicz opisując zwiedzanie wystawy tzw. „szkoły kompozycyjnej” K. Piloty'ego w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pisze, że „w każdym przedziale spotykało się obrazy przedstawiające sceny z historii lub ilustracje jakichś tekstów, chwile zwykle bliskie jakiegoś dramatycznego zdarzenia albo gotowe już dramaty z trupami bohaterów i gestykulującymi nad nimi figurami komparsów... poza tym ledwie dawały się dostrzec ludzkie twarze o schematycznych wyrazach i gesty studiowane na konwencjonalnej grze niemieckich aktorów”<sup>2</sup>.

Inny ze współpracowników „Wędrowca” A. Sygietyński pisząc o warszawskich występach teatru z Meiningen stwierdza, że „z ich sztuką ma się tak samo jak z obrazami historycznymi Piloty'ego i Delaroche'a. Wystawa zastępuje wszystko, jest celem sztuki, a nie środkiem jakkolwiek chce uchodzić za środek tylko”<sup>3</sup>, podczas gdy dla reprezentującego odmienną niż „naturalistyczno-impresjonistyczna” koncepcję sztuki S. Koźmiana recenzującego krakowskie przedstawienie *Beatrice Cenci* J. Słowackiego „cała niemal tragedia dziwnie pięknie układa się w obrazy godne najlepszego pędzla... są tam grupy sytuacyjne tak plastyczne, a zarazem poetyczne, że wprowadzają zewnętrzną swoją stroną w zachwyty. Są to wszystko pyszne obrazy, które mistrz mógłby żywcem przenieść na płótno”<sup>4</sup>.

Już tych kilka cytatów świadczy o tym jak różnie wartościowano i oceniano wzajemne wpływy czy też oddziaływania teatru oraz malarstwa i jak różne ele-

<sup>1</sup> J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, w: *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 12.

<sup>2</sup> S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, Kraków 1974, t. II, s. 282.

<sup>3</sup> A. Sygietyński, *O teatrze i dramacie*, Kraków 1971, s. 20.

<sup>4</sup> S. Koźmian, *Teatr. Wybór pism*, Kraków 1959, t. II, s. 116.

menty strukturalne dzieł określano jako analogiczne, toteż dalsza część mojej pracy będzie poświęcona pewnej systematyzacji pojęć związanych z tymi zagadnieniami.

Badania nad intersemiotycznością sztuk możliwe są dzięki podobnemu funkcjonowaniu w procesach odbioru (interpretacji) znaczeń związanych ze znakami ikonicznymi oraz werbalnymi — przy uwzględnieniu odrębności substancjalnej tworzyw, jakimi się te znaki posługują. Określenie semiotycznych analogii, czy też homologii, pomiędzy spektaklem teatralnym a dziełem malarskim jest jednak o tyle utrudnione, iż obrazy malarskie są zasadniczo strukturami „jednotworzywowymi” podczas gdy widowisko teatralne jest dziełem, na które składa się jednoczesne funkcjonowanie współtworzących je systemów często dysponujących własnymi sposobami organizacji lub też niezależnymi od tego, jaki funkcjonuje w obrębie finalnego dzieła. Powstaje tu zatem wielokrotnie poruszany problem elementarnej jednostki — znaku ikonicznego (malarskiego) jak i teatralnego oraz ewentualnych odpowiedniości pomiędzy nimi. W zależności od tego, jaką koncepcję znaku teatralnego przyjmujemy (np. analityczną, frazową czy integracyjną)<sup>5</sup>, takiego typu analogie będziemy mogli przedstawić. Znamienne jest to, że „działania badawcze” zasadniczo muszą przebiegać od określenia koncepcji znaku teatralnego (ze względu na większą złożoność związanej z nim problematyki) w stronę koncepcji znaku ikonicznego.

Przy przyjęciu analitycznej koncepcji znaku teatralnego można wyodrębnić z szeregu subkodów, jakie składają się według tej koncepcji na spektakl teatralny, te, które mogą być odtworzone — w sensie momentalnego „zatrzymania”, wizualnego utrwalenia, przy pomocy środków malarskich<sup>6</sup>. Takimi subkodami byłyby tu mimika, gest, charakteryzacja, kostium, rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, częściowo ruch sceniczny (poza)<sup>7</sup> aktora. Przy koncepcji frazowej wyróżniającej w dziele teatralnym znaki trwałe oraz przepływające takim możliwym do porównania byłby poziom znaków stabilnych tworzących „tę podstawę, na której zarysowane są te. po których będzie się toczyć rozwijająca się narastająca teatralna fabuła budowana przede wszystkim ze znaków przepływowych”<sup>8</sup>. Najtrudniej tego typu przekładowi poddaje się koncepcja integracyjna zakładająca transformację poszczególnych tworzyw w ramach spektaklu, tworzenie nowych jakościowo wartości niesprowadzalnych do cech charakteryzujących każdy z subkodów tego „nadkodu”, jakim jest przedstawienie. Zatem przyjęcie którejs z tez o charakterze znaku teatralnego z jednej strony zmusza do deklaracji na temat istoty teatru czy „teatralności” (elementów niezbędnych by teatr jako sztuka zaistniał), z drugiej zaś wyznacza sposób rozumienia ewentualnego przekładu intersemiotycznego, związków nie tyle genetycznych co funkcjonalnych i strukturalnych pomiędzy teatrem a np. malarstwem. Ponieważ tekst ten pisany jest z perspektywy historii sztuki, dlatego chciałbym w tym momencie pominąć tak szeroko dyskusowaną przez teatrologię kwestię tego co w sztuce teatru jest najistotniejsze i przejść do zagadnień, które wydają się być istotne dla badań nad sposobem opowiadania poprzez dzieło sztuki oraz dla wy-

<sup>5</sup> Taki podział proponuje S. Skwarczyńska w artykule *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*, cytaty za: Wprowadzenie do nauki o teatrze. Wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, t. II.

<sup>6</sup> Pisał o tym cytowany S. Koźmian.

<sup>7</sup> Są to niektóre z rodzajów znaków teatralnych, jakie wyróżnił w swojej książce poświęconej semiotologii teatru T. Kowzan. Por. T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, podaje za I. Sławińską, *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, s. 225 i n.

<sup>8</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 308.

nikających z tego „podstaw korespondencji” pomiędzy teatrem a sztukami plastycznymi.

Pisałem uprzednio, że przyjęcie określonej koncepcji znaków teatralnych determinuje jednocześnie uznanie możliwości przekładu systemu złożonego z tych znaków na inne systemy semiotyczne. Problem przekładu — szczególnie przekładu wewnątrz systemu, jaki tworzy język werbalny — ma już swoją bogatą literaturę, lecz stosunkowo rzadko pisze się o przekładzie intersemiotycznym (zakładającym tłumaczenie znaków jednego systemu semiotycznego na znaki systemu posługującego się odmiennymi substancjalnie znakami), a jeszcze rzadziej poruszane jest zagadnienie potencjalnego przekładu intersemiotycznego wizualno-narracyjnego, czyli tego, z jakim mamy do czynienia podczas określania relacji pomiędzy teatrem i malarstwem. Konieczne jest tu zatem pewne choćby pobieżne zarysowanie tej problematyki.

Według A. Bukowskiego „tłumaczenie danego tekstu A na język B polega na odtworzeniu przy pomocy środków właściwych językowi B sensu wyrażenia lub zespołu wyrażań wypowiedzianych w języku A”<sup>9</sup>. Przy przyjęciu takiej ogólnej koncepcji przekładu zakładam również niemożność przełożenia utrwalonych i wykorzystujących różne tworzywa systemów na poziomie substancjalnym (elementów znaczących, „wehikułu” znakowego), a przekład możliwy staje się dopiero na poziomie relacji element znaczący — znaczony bądź też, i tu jest najdokładniejszy, w konotacyjnej sferze ostatecznych sensów i znaczeń<sup>10</sup>. Wypływa stąd wniosek, że teoretycznie możliwa jest odpowiedniość znaczeniowa pomiędzy np. malarstwem i teatrem, literaturą i malarstwem itp. na poziomie wysnutej z wykorzystującego właściwości tworzywa danej sztuki dyskursu historii rozumianej jako ostateczna konotacja wszystkich konotacji powstających w trakcie interpretowania przekazu. Jednak ze względu na fakt wchodzenia w obręb potencjalnego kodu teatralnego subkodów opartych o szeroko pojmowaną ikonizację (jako wizualność, przekaz nakierowany przede wszystkim chociaż nie tylko na percepcję wzrokową) analogie te mogą przebiegać również na hipotetycznym poziomie relacji pomiędzy elementem znaczącym i znaczoną czy nawet — w sensie percepcyjnym — w obrębie poziomu kształtowanego przez same elementy znaczące. Podczas próby rozstrzygnięcia problemów związanych z wzajemnymi relacjami teatru i malarstwa przydatne wydają się być ustalenia terminologiczne zaproponowane przez dwóch językoznawców: L. Hjelmsleva i É. Benveniste’a.

L. Hjelmslev, który jak to określa J. Ziomek „spróbował skutecznie przełamać impas Saussurowskiej koncepcji dwustronności znaku”<sup>11</sup> wyróżnił cztery podstawowe pojęcia: plan wyrażania i plan treści oraz formę i substancję. Plan wyrażania to to przy pomocy czego się komunikuje, plan treści to to co się komunikuje, substancja to materialna strona znaków i sensów, forma zaś to abstrakcyjna zasada zorganizowania znaków i sensów w całość. Dzięki niejako „skrzyżowaniu” tych czterech pojęć otrzymujemy substancję planu wyrażania, formę tego planu oraz substancję planu treści i jego formę. Przy takim hipotetycznym podziale zestawiając ze sobą dzieło sztuki malarskiej i spektakl teatralny dostrzegamy, że w piętro-

<sup>9</sup> A. Bukowski, *O maszynowym tłumaczeniu tekstów*, Znak, 1963, nr 10, s. 1197. Por. też Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru. Zarys problematyki*, w: *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, Wrocław 1967.

<sup>10</sup> Por. na ten temat uwagi w pracy M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Wrocław 1974.

<sup>11</sup> J. Ziomek, op. cit., s. 59; L. Hjelmslev, *O założeniach teorii języka*, przeł. F. Cermak, Praha 1972, Por. M. Iwić, *Kierunki w lingwistyce*, Wrocław 1975, wyd. II, s. 131.

wym procesie kształtowania się znaczenia znaku — biorąc za punkt wyjścia już gotowy komunikat, a nie denotacyjną sferę rzeczywistości<sup>12</sup> istniejącej poza dziełem — przy nieprzekładalnej substancji planu wyrażania<sup>13</sup>, który to plan stanowi w stosunku do procesów narracyjnych podstawę szeroko pojmowanego dyskursu, przekładalna może być forma tego planu — abstrakcyjna zasada zorganizowania elementów wizualnych w całość taką, że momentalny bodziec wzrokowy będzie analogiczny w przypadku odbioru dzieła sztuki plastycznej i odbioru widowiska teatralnego. Ta „przekładalność” już na poziomie formy planu wyrażania sprawia, że możliwe było tworzenie w teatrze tzw. „żywych obrazów” często powtarzających strukturę wizualną znanych powszechnie płócien malarskich czy też wykorzystywanie w malarstwie „scenicznnej” organizacji przestrzeni, przedstawianie (naśladowanie wizualne) gestu aktorów, wyglądu rekwizytów itp. Przekładalność (odpowiedniość) na poziomie planu treści sprawia zaś, że mogą powstawać np. „dramaty historyczne”, których ostateczna wymowa może być analogiczna do cyklu obrazów historycznych itd.

É. Benveniste określając naturę i możliwości relacji pomiędzy systemami semiotycznymi postuluje trzy typy relacji: wytwarzania, homologii oraz interpretowalności<sup>14</sup>. Dla badań nad odniesieniami pomiędzy teatrem (widowiskiem), a malarstwem szczególnie przydatna wydaje się być relacja homologii ustalająca związki natury nie tyle genetycznej co strukturalnej, podobnie zresztą jak i zasada interpretowalności funkcjonująca w odniesieniach pomiędzy malarstwem i teatrem w różnorodny sposób — np. ilustracje wykonane na podstawie przedstawień teatralnych, malarski (utrwalony środkami malarskimi) sposób widzenia jakby z określonego miejsca na widowni, przedstawienia wykorzystujące w sposobie organizacji wybrane dzieła ikonizacyjne itp.

W dotychczasowym rozpatrywaniu kwestii ewentualnych odpowiedniości pomiędzy teatrem i malarstwem celowo nie pisałem szerzej o sferze denotacji tak istotnej przy próbie stworzenia podstaw dla teorii „przekładu” intersemiotycznego tych dwu sztuk. Sfera ta jest o tyle istotna, iż wkraczamy tu w układy relacji pomiędzy „pozaartystyczną” rzeczywistością a dziełem malarskim czy teatralnym, a jednocześnie potencjalny „kod funkcji narracyjnych” współorganizujący znaczenia uzyskiwane przez malarstwo czy teatr jest przejawem specyficznej kompetencji ludzkiej i należy do kodów określanych przez U. Eco mianem „antropologiczno-kulturowych”. Oznacza to, że jest on możliwy do realizacji i do interpretacji dzięki swym związkom z działaniami ludzkimi, z hipotetycznie możliwą do odtworzenia „gramatyką życia”, na podstawie której możemy odtworzyć utrwalone w dziełach sztuki „teksty życia”<sup>15</sup>.

Duży stopień denotacyjności systemów ikonizacyjnych (w stosunku na przykład do systemów posługujących się znakami werbalnymi) sprawia, że to zanurzenie

<sup>12</sup> Dla autora tej koncepcji substancją planu treści może być „żywa rzeczywistość sama w sobie” — w mojej pracy przejmuję jedynie schemat pojęciowy bez przejmowania znaczeń tych pojęć.

<sup>13</sup> Substancją planu wyrażania w przypadku dzieła malarskiego są dla mnie możliwe do wyodrębnienia choć nie podlegające ścisłej kodyfikacji elementy tego co R. Ingarden określił mianem „malowidła” — jest to pewien zespół jakości związanych z materialnym „wehikułem” znaku. Substancją widowiska teatralnego na poziomie porównywalnym z dziełem malarskim są wszelkie materialne jakości funkcjonujące w danym momencie na scenie.

<sup>14</sup> É. Benveniste, *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka, w: *Znak, styl, konwencja*, Warszawa 1977.

<sup>15</sup> Terminy J. Lotmana — por. na ten temat J. Lotman, *Narracja filmowa*, Dialog, 1974, z. 3.

w „samo życie” jest w przypadku sztuk wykorzystujących te systemy bardzo silne. To „oparcie” w sferze działań ludzkich dostrzegali przede wszystkim teoretycy dramatu. Poczynając od Arystotelesa i jego definicji tragedii wielu badaczy wypowiedziało się na temat „uwikłania” teatru w sferę życia ludzkiego. Przytoczę tu jedynie dwie moim zdaniem bardzo charakterystyczne wypowiedzi.

Dla E. Souriau istota sztuki teatralnej polega na „zgrupowaniu ludzi, aby im przedłożyć i rozegrać przed nimi ich własny los, w tym co stanowi jego problematykę, a to za pośrednictwem mikrokosmosu w stanie wrzenia, w którym życiowy konflikt ograniczonej liczby osób wciela, odbija niby zwierciadło i uobecnia poprzez akcję zmysłem i myślą makrokosmos człowieczy, rzecz ludzką, której jest tu tymczasowym wysłannikiem i przedstawieniem”<sup>16</sup>, podczas gdy S. Skwarczyńska pisząc o przeobrażeniu się twórczy wchodzących w skład widowiska teatralnego stwierdza, że zdarzenia w dramacie konstruowane są „z ludzi znajdujących się w ich ośrodku w roli ich podmiotów i przedmiotów, z czasu w którym trwają, z przestrzeni w której się poruszają, z wszelkich realnych warunków kształtujących zmienność ludzkiego życia i ludzkiej historii”<sup>17</sup>.

Pomimo jednak silnej denotacyjności zarówno dzieła teatralnego, jak i malarstwa tzw. „przedstawiającego” nietrudno jest zauważyć, że procesy denotacyjne przebiegają w obu tych sztukach odmiennie, a to dzięki zastosowaniu różnych mediów, przez które naśladowana jest potencjalna „gramatyka życia”. W teatrze, a przynajmniej tak było w teatrze omawianego okresu, takim medium jest aktor sam bezpośrednio należący do sfery „życia”, rzeczywistości, a jednocześnie skupiający w sobie różne funkcjonalne role aktora-twórcy, aktora-postaci, aktora-nadawcy, aktora-wytworu itd. W malarstwie przedstawiającym — chodzi mi głównie o malarstwo figuratywne, ukazujące postacie ludzkie — problem mediów również występuje, jednak nie jest on aż tak skomplikowany. Postać ukazana na obrazie może mieć charakter określonego komunikatu, można „poprzez nią” przekazywać pewne treści, jest ona specyficznym wytworem „narratora faktycznego” danego dzieła, lecz nie może być sama twórcą (w sensie dynamicznego działania), bezpośrednim nadawcą. Są to truizmy, ale uświadomienie tego stosunkowo prostego „statusu egzystencjalnego” postaci „namalowanej” w przeciwieństwie do skomplikowanego statusu postaci kreowanej na scenie przez aktora jest konieczne, bowiem determinuje wiele spośród problemów związanych z narracją generowaną przez malarstwo i przedstawienie sceniczne.

Zasadniczo wszelkie tradycyjne rozróżnienia na narrację w pierwszej osobie, narrację autorską (auktorialną) oraz narrację personalną (bohatera, oobowościową) wywodzą się z chęci przyporządkowania tych sposobów organizacji opowiadania określonym gatunkom literackim takim jak liryka, epika, dramat. Obok różnicowanego w tych trzech typach narracji zaangażowania podmiotu opowiadającego w to co jest opowiadane (największy stopień subiektywizacji w liryce najmniejszy w dramacie) drugą istotną kwestią jest dystans czasowy pomiędzy płaszczyzną „w której się opowiada” a płaszczyzną „o której się opowiada”. Zakładane jest, że największy dystans występuje w epice, a najmniejszy w dramacie, gdzie funkcjonuje (oczywiście w dramacie wystawianym na scenie) jednoczesność procesu opowiadania i zdarzeń opowiadanych — wydarzenia te „dzieją się” niejako przed oczyma widzów. Oczywiście wszystkie te rozróżnienia mają charakter jedynie mo-

<sup>16</sup> E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, podają za S. Skwarczyńską, *Koncepcja sztuki teatralnej* E. Sourieau, *Dialog*, 1958, z. 6, s. 109.

<sup>17</sup> S. Skwarczyńska, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 126.

delowy i trudno jest „wypreparować” czystą sytuację narracyjną liryczną czy epicką. Nie wdając się w skomplikowany i dotyczący zasadniczo badań literackich problem tych rozróżnień chciałbym tu tylko zasygnalizować, że również w dziełach wizualnych możemy mieć do czynienia z nakierowaną na auktorialność bądź też personalność (przynajmniej potencjalnie) sytuacją narracyjną.

Właściwości tworzywa ikonicznego — duża w stosunku do tworzywa werbalnego denotacyjność, „ukonkretnianie” znaczeń, mniejsza dyskursywność — powodują, że w dziełach wizualnych nie istnieje narrator będący konstrukcją „wewnątrztekstową”. Narrator (potencjalny) przekazu ikonicznego może być jedynie określony jako „centralna inteligencja utworu”, „narrator faktyczny”<sup>18</sup>, „pozatekstowy podmiot czynności twórczych” — człon układu, którego drugim elementem jest samo dzieło<sup>19</sup>. Nietrudno zauważyć, że tego typu narrator występuje również w dramacie scenicznym, nawet w takim, który jest np. zbiorową kreacją zespołu<sup>20</sup>. Stopień subiektywizacji — podlegania wyraźnie sformułowanej konwencji narracyjnej — finalnego dzieła plastycznego i scenicznego jest jednak różny. W malarstwie autor-narrator dzieła decyduje o każdym jego elemencie (uwzględniając oczywiście wpływ np. konwencji obowiązujących w danym czasie, życzenia fundatora, możliwości wynikające z obranej techniki), podczas gdy w przedstawieniu teatralnym ten margines dowolności jest znacznie szerszy — działania reżysera, aktorów, wpływ widowni, „dzianie się w czasie” przedstawienia, niemożność stworzenia dwu identycznych spektakli itd. Auktorialność rozumiana jako stopień kierowania przez wszechwiedzącego autora-narratora opowiadaną poprzez dzieło historią jest zatem silniejsza w dziełach malarskich niż dramaturgicznych, podczas gdy narracja personalna<sup>21</sup> będąca w pierwszym przypadku czymś hipotetycznym, możliwym, chociaż niekoniecznym i ograniczonym tylko do określonej sfery dzieł jest zasadniczą formą opowiadania dramatycznego.

Ujawnienie się autora-narratora w dziełach plastycznych może przebiegać na różnych poziomach ich kształtowania — od problemów warsztatowych, technicznych po kwestie ideologiczno-znaczeniowe — podczas gdy wywołanie wrażenia, iż widz obserwuje i ocenia świat przedstawiony dzieła oczyma któregoś z bohaterów jest utrudnione i w dużym stopniu zależy zarówno od umiejętności interpretacyjnych odbiorcy, jak i od pewnych sygnansów narracyjnych zakodowanych w samym dziele<sup>22</sup>.

Kolejną tezę, którą należy przyjąć podczas badań nad interdyscyplinarnością malarstwa i teatru jest stwierdzenie, że elementami kodu funkcji narracyjnych, który to kod może być wyrażany przez różne tworzywa, są takie „wielkie figury semantyczne”, jak: bohater, akcja, wydarzenie, sytuacja oraz, że w charakterystycznej dla dramatu narracji personalnej konieczne jest istnienie scenicznych mediów

<sup>18</sup> Termin zaproponowany przez J. Pelca — por. J. Pelc, *O deskryptywnym użyciu wyrazów*, w: *Studia semiotyczne*, t. II, Wrocław 1970.

<sup>19</sup> Por. J. Sławiński, *O kategoriach podmiotu lirycznego*, w: tegoż *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

<sup>20</sup> *Możliwa jest wtedy do teoretycznego wyodrębnienia pewna „rola funkcjonalna” spełniana w kreowaniu utworu sprawiająca, że działania zespołu prowadzą do stworzenia określonego spektaklu.*

<sup>21</sup> Rozumienie tego terminu w myśl założeń F. Stanzla por. F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, tłum. R. Handke, podaję za przedrukiem tego artykułu [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977.

<sup>22</sup> Sygnansy te mogą sprawiać, że „odczytujemy” ukazaną sytuację niejako poprzez medium jednej z ukazanych postaci traktowanej najczęściej jako porte-parole autora.

(głównie postaci występujących na scenie), przez które autor-narrator opowiada określoną historię. Jednak nie sam fakt opowiadania jest tu najważniejszy, lecz także sposób organizacji przekazywanych znaczeń — muszą one bowiem podlegać pewnemu uporządkowaniu związanemu przede wszystkim z „dzianiem się” zdarzeń, z dynamizacją przedstawienia określaną często jako jego napięcie dramatyczne czy „dramatyczność”. Dla badań nad sztukami plastycznymi ma to o tyle znaczenie, że w sztukach tych, w sferze opowiadanej przez nie historii, również możemy mówić o pewnej akcji, o „dzianiu się”, a co za tym idzie, chociaż w stopniu ograniczonym przez właściwości tworzywa, o „dramatyczności”, rozumianej nie jako wyróżnik gatunkowy, lecz jako cecha działań ludzkich, ukazywanych zdarzeń<sup>23</sup>.

Według A. Sygietyńskiego „aby dramat mógł powstać charakter dany musi się zetknąć z innymi charakterami i przejść przez ogień wypadków. Dopóki jakaś istota nie walczy z miłością lub zdradą, dopóki nie obwinia lub nie przebacza, dopóki nie gardzi lub nie ocala kogoś, dopóki nie występuje w roli kata lub ofiary, dopóty jej charakter jest tylko ćwiartką papieru”<sup>24</sup>.

Dla R. Zuchardt „dramat jest podsumowaniem takich zdarzeń, które bywają starciem się dwu przeciwników (mogą być nimi pojedyncze osoby lub grupy)”<sup>25</sup>, podczas gdy, jak pisze S. Skwarczyńska, „fabuła dramatyczna rozwój podstawowych wydarzeń ukazuje jako wynik walki, starcia się ze sobą dwu przeciwstawnych sił. Dla epiki wystarczy mówić o rozwoju zdarzeń, dla dramatu trzeba mówić o rozwoju w wyniku walki”<sup>26</sup>.

Wybrałem te cytaty, by wykazać, że istnieje przesvědzenie o „dramatyczności” pewnych zdarzeń i o ich przydatności dla potrzeb teatru. Dynamizm akcji, krańcowe wykorzystanie tych elementów, które służą zarysowaniu i ukazania konfliktu, silne uwikłanie bohaterów w ciąg zdarzeń, wewnętrzny antagonizm, sprzeczności w łonie postaw i racji przetworzone na wielogłosową, personalną sytuację narracyjną mają stworzyć „układ dramatyczny” przeciwstawny zwykłemu opowiadaniu o zdarzeniach, czy też prezentacji wewnętrznego „ja” twórcy. Nietrudno jest zauważyć, że poza tymi przytoczonymi powyżej stwierdzeniami kryje się określone rozumienie „istoty sztuki dramatycznej” poparte zarówno rozpoczętymi przez Arystotelesa próbami odróżnienia epiki od dramatu, jak i przyznawaniem preferencji tzw. „pozaliterackiej” teorii dramatu traktującej go jako odrębny rodzaj sztuki, w którym dominują zdarzenia, fabuła, akcja, a nie tworzywo słowne<sup>27</sup>. Dlatego też w tym momencie sensowne wydaje się przejście z poziomu rozważań nad istotą dramatyczności „w ogóle” na poziom wyznaczających ową dramatyczność „bohaterów” — postaci dramatu uwikłanych w sprzyjające zarysowaniu konfliktów działania.

Badania nad działaniami ludzkimi utrwalonymi przez różne systemy znakowe są już w takim stopniu zaawansowane, że nietrudno jest niektóre kategorie wypracowane w toku tych badań przenieść na teren refleksji nad narracją wizualną i jej związkami z narracją dramatyczną. Szczególnie przydatne wydają się tu być zapoczątkowane przez W. Proppa, a kontynuowane głównie przez badaczy francuskich

<sup>23</sup> Dramatyczność byłaby tu zatem hjelmslewowską formą planu treści, abstrakcyjną zasadą organizującą ten plan w całość znaczącą.

<sup>24</sup> A. Sygietyński, op. cit., s. 143.

<sup>25</sup> R. Zuchardt, *O dialogu w dramacie*, Dialog, 1957, z. 4, s. 98.

<sup>26</sup> S. Skwarczyńska, *Studia...*, op. cit., s. 132.

<sup>27</sup> Dla J. L. Styana „dramaturg posługiwał się zawsze raczej uosobionymi związkami między ludźmi niż konstrukcją słów”. J. L. Styana, *Partytura dramatu*, Pamiętnik Literacki 1976, z. 3, s. 230.



ustalenia dotyczące sfunkcjonalizowania układów narracyjnych, wyodrębnienia w nich pewnych uwarunkowanych strukturalnie elementów tworzących np. ciąg ukazywanych zdarzeń czy też wpływających na modus „wewnątrztekstowej” egzystencji głównego bohatera lub postaci drugoplanowych. To sfunkcjonalizowanie sprawia, że możemy niejako oddzielić funkcjonujący w danej akcji i przydatny dla niej zbiór właściwości, cech np. postaci od konkretnego, zindywidualizowanego bohatera, który obok tych niezbędnych dla toku wydarzeń cech funkcjonalnych dysponuje jeszcze pewną „nadorganizacją znaczeniową”, zespołem cech charakterologicznych oddających i podkreślających jego odrębność w stosunku do innych „osób dramatu”. Możliwe jest bowiem wyodrębnienie w przekazach narracyjnych związków dystrybucyjnych i funkcjonalnych (integrujących)<sup>28</sup> pomiędzy elementami, które to związki występują zarówno w historii opowiedzianej przez dzieło dramatyczne, jak i w ostatecznej konotacji powstałej w procesie interpretacji dzieła sztuki malarskiej. Na przykład tylko niektóre spośród całej skali możliwości zaświadczonych działań i cech „bohaterów” danego opowiadania są istotne (niezbędne) dla rozwoju akcji, podczas gdy inne jedynie uzupełniają ciąg dramaturgiczny i jako takie mogą być nie zaprezentowane, a logika opowiadanych działań (zdarzeń, sytuacji) się nie zmienia. Tym bardziej, że możliwa jest redukcja funkcjonalnych „aktantów”<sup>29</sup> tego działania do takich opozycyjnych par, jak: podmiot/przedmiot, nadawca/odbiorca, pomocnik/przeciwnik. Dla badań nad malarstwem tzw. przedstawiającym wypływa z tych rozważań istotny wniosek, że istnieje możliwość dokładnego określenia „dramatycznej sytuacji narracyjnej” historii opowiedzianej przez dany obraz, określenie funkcjonalnego modelu prezentowanej sytuacji, w której stopień komplikacji świata przedstawionego nie zależy od np. ilości ukazywanych figur, lecz od różnorodności pełnionych przez nie funkcji. Jak pisze I. Sławińska „postaci dramatu różnicują nie tyle cechy charakteru co właśnie modus struktury. Modus ten wiąże się najistotniej jeśli reprezentuje środowisko społeczne, inny gdy zjawia się tylko jako ściślej z funkcją, jaką dla niej przeznacza autor w dramacie: postać ma inny sposób porte-parole autora, dla wypowiedzenia pewnej idei, poglądu”<sup>30</sup>. Zatem dzięki swemu różnicowaniu w zakresie formy planu treści ukazywane przez „wielkiego mniemowcę”, jakim jest malarstwo, postacie mogą uczestniczyć w bardziej lub mniej „dramatycznej” akcji, a pewna sprawność w transponowaniu dramatycznego prezentowania zdarzeń na środki malarskie może wynikać z faktu umiejętnego dozwania tego co jest sferą zdarzeniowo-funkcjonalną w połączeniu z tym co stanowi sferę pozornie nefunkcjonalną, pełniącą rolę „wypełniania” szkieletu konstrukcyjnego całości.

<sup>28</sup> Terminy zaproponowane przez J. Sławińskiego, por. J. Sławiński. *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, op. cit. Związki dystrybucyjne elementów tego samego poziomu — na przykład zachodzą pomiędzy poszczególnymi przedstawionymi w obrazie postaciami, podczas gdy związki integracyjne odnoszą elementy danego poziomu do całości dzieła. W toku mojej wypowiedzi prezentuję nieco odmienne rozumienie tych terminów bliższe wyodrębnionym przez R. Barthesa funkcjom kardynalnym i katalizom.

<sup>29</sup> Kategorię lingwistyczną „aktant” (actant) upowszechnił w badaniach nad sposobem funkcjonowania przekazu narracyjnego A. Greimas. W *Semantyce strukturalnej* przedstawił on analizę trzech par funkcji (actants): podmiot/przedmiot, pomocnik/przeciwnik, nadawca/adresat. Interesujące są również zaproponowane przez A. Greimasa i nawiązujące do badań W. Froppa rozróżnienia na „aktantów” i aktorów (l'acteur). Aktorem jest poszczególna postać, podczas gdy zbiór właściwości tworzących postać aktora stwarza klasę aktantów. Por. na ten temat uwagi J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, op. cit., s. 46 i n. oraz I. Sławińska, op. cit., s. 291 i n.

<sup>30</sup> I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 16.

Kolejnym kompleksem zagadnień rodzących się na pograniczu malarstwa i teatru jest ekwiwalentyzacja wizualna tego, co w teatrze w dużej mierze powierzone jest słowu czy też często łączącym się ze strukturami werbalnymi gestom, mimice, zachowaniom. Postacie w malarstwie mogą bowiem „mówić” jedynie pośrednio, a jak to określa S. Witkiewicz wszystko co wizualnie „z człowieka dostępne jest środkami malarskimi to wyraz czyli pewien układ mięśni twarzy w połączeniu z pewnym ruchem tj. układem mięśni ciała...” co powoduje, że „nawet przy użyciu najbardziej konwencjonalnych, wszystkim znanych symboli tylko bardzo ciasny zakres pojęć da się malarstwem wyrazić”<sup>31</sup>.

Przytoczyłem tę wypowiedź S. Witkiewicza, gdyż zawarte są w niej dwie istotne kwestie — z jednej strony pewne ograniczenie malarstwa (na przykład w stosunku do sztuki teatru) wynikające z właściwości tworzywa, jakim się ono posługuje, z drugiej zaś możliwość przenoszenia do malarstwa z teatru i odwrotnie tego co należy do sfery zachowań ludzkich i co może uzyskać wizualne ekwiwalenty niezbędne dla realizacji środkami malarskimi. Druga połowa XIX wieku to okres szczególnie bujnego rozkwitu fizjonomiki, wydawania podręczników „dramaturgii praktycznej” będących pisanymi dla potrzeb sceny próbami kodyfikacji gestów i mimiki nie tylko w sensie abstrakcyjnych podziałów, lecz także przydawania określonym gestom ścisłych znaczeń, a dla badań nad malarstwem tego okresu wskazówki płynące z tych prób kodyfikacji nie mogą być obojętne, tym bardziej, że istnieje interesująca z punktu widzenia procesów narracyjnych możliwość odpowiedniości słowa i gestu, zarówno w kategoriach ścisłej równoległości znaczeniowej, jak i w sensie nierozdzielności procesów werbalnych i gestycznych występujących w toku wielu zachowań ludzkich stanowiących podstawę procesu opowiadania. Ta potencjalna możliwość transformacji słowa w gest i odwrotnie sprawia, że możemy przyjąć, iż wiele elementów wizualnych zakodowanych w dziele plastycznym funkcjonuje w sposób analogiczny do na przykład dialogu w widowisku teatralnym, a tak szeroko dyskutowany przez teatrologów problem „spojrzenia scenicznego” czy też funkcji, jaką pełni w dramacie milczenie, może znaleźć swoje miejsce w refleksji nad malarstwem<sup>32</sup>.

Po tym wstępnym, i z konieczności ze względu na ramy oraz temat niniejszego tekstu skrótownym, omówieniu problemów, jakie zarysowują się w momencie prób uściślenia wzajemnych, nakierowanych na procesy narracji odniesień pomiędzy sztuką teatru a malarstwem, chciałbym obecnie przedstawić pewien „kontekst interpretacyjny”, jaki pojawia się w momencie prób przekładu języka badań związanego ze spektaklem scenicznym na język badań dotyczących konkretnego obrazu, którym będzie w mojej pracy jedno z najbardziej znanych płócien Jana Matejki „Kazanie Skargi”. Podczas tworzenia tego kontekstu przydatne będą zarówno wnioski płynące z poprzedniej części mojej pracy, jak i pochodzące z epoki, w której powstało „Kazanie Skargi” i dotyczące sztuki teatru tego czasu teksty. Chciałbym też zastrzec, że moim celem nie jest określenie jakichkolwiek związków genetycznych — chociaż niewątpliwie takie istniały, lecz ograniczenie się do zarysowania pewnych podobieństw w sposobie komunikowania przez dzieło teatralne i malarskie.

Pisałem uprzednio o wyodrębnionej przez É. Benveniste'a relacji homologii jako

<sup>31</sup> S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, Kraków 1971, t. I, s. 467.

<sup>32</sup> Jak pisze I. Sławińska: „cały szereg wybitnych krytyków... czyni właśnie spojrzenie (l'oeil, le regard) przedmiotem subtelnej analizy na przykładzie dramatów Racine'a i innych mistrzów”, por. też uwagi tej autorki o roli milczenia w dramacie. I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze*, op. cit., s. 320 i n.

jednej z możliwych relacji występujących pomiędzy elementami dwu systemów semiotycznych. Jak to określa autor tej koncepcji „relacja ta nie jest stwierdzana, lecz ustanawiana na mocy związków, które się odkrywa lub ustala między dwoma odrębnymi systemami. Natura homologii może się zmieniać: może być intuicyjna lub racjonalna, substancjalna lub strukturalna, pojęciowa lub poetycka... dwie struktury... o różnej budowie mogą ujawniać częściowe lub rozległe homologie. Wszystko zależy od sposobu zestawienia dwu systemów... zależnie od przypadku ustanowiona homologia posłuży jako zasada jednocząca dwa obszary i ograniczy się do tej funkcjonalnej roli lub też stworzy nowy rodzaj wartości semiotycznych”<sup>33</sup>. Te „odpowiedniości” sztuk dostrzegało dotąd wielu badaczy — przytoczę tu przykładowo opinię H. Serejskiego, który stwierdza, że „jest rzeczą znamionną, iż w Polsce XIX stulecia istniały jakieś szczególne związki pomiędzy poezją, powieścią, plastyką a literaturą”<sup>34</sup>. Listę sztuk, pomiędzy którymi istniały wówczas silne związki można poszerzyć i o teatr pełniący w Polsce porozbiorowej szczególne funkcje, bowiem jak pisał w 1898 roku Z. Przybylski „dla narodów, które straciły niepodległość teatr ma wyjątkowe znaczenie dlatego, że pielęgnuje i wspiera rzecz dla nich najdonioślejszą z tych, które się im zostały i które zachować winny — język, a z nim literaturę i piśmiennictwo”<sup>35</sup>.

Podczas analizy utrwalonych w obrazach „wielkich figur semantycznych”<sup>36</sup> takich jak bohater, wydarzenie, akcja, sytuacja musimy pamiętać, że w malarstwie wszystkie te elementy z jednej strony prowadzą do opowiadania przez obraz określonej, będącej ostateczną konotacją historii, z drugiej zaś, iż muszą być one niejako przetransponowane na jakości wizualne i z tych jakości wizualnych wynikać. Powstaje tu także specyficzny dodatkowy układ semantyczny, bowiem w dziełach sztuki, które przedstawiają istoty żywe zdolne wyrażać swe przeżycia (pojawia się podwójna ekspresja): „dzieła takie są wyrazem przeżyć artysty, a jednocześnie też przeżyć istot w dziełach tych wymalowanych, wyrzeźbionych czy opisanych”<sup>37</sup>.

Zatem wszelka analiza sposobu przejawiania się narracji w tego typu dziełach musi brać pod uwagę zarówno sposoby odautorskiej „interwencji” w strukturę obrazu, jak też pewien margines „personalności” tej sytuacji wynikającej z faktu „komunikowania się” ukazanych postaci pomiędzy sobą, wpływu, jaki ma ten immanentny układ na całość przesyłanego przez dzieło komunikatu. Porównajmy więc narracyjną sytuację dzieła Jana Matejki z postulatami dotyczącymi różnych poziomów istnienia dzieła teatralnego, które to postulaty często niejako interpretują sposób komponowania zakodowany w obrazach.

Dla księcia Jerzego II twórcy słynnego w 2 połowie XIX wieku teatru z Meiningen będącego jednocześnie niepozobawionym talentu malarskiego inscenizatorem wystawianych przez ten teatr przedstawień szczególnie ważne były problemy organizacji tzw. scen masowych, kierowanie liczącą kilkadziesiąt osób grupą, której działania oparte na grze zespołowej, na utrzymaniu ciągłego scenicznego kontaktu pomiędzy aktorami-postaciami miały stwarzać iluzję prawdziwości ukazywanych zda-

<sup>33</sup> E. Benveniste, op. cit., s. 30.

<sup>34</sup> H. Serejski, *Zbieżności i rozbieżności Matejki z współczesnymi mu kierunkami w historiografii*, w: Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, Warszawa 1957, s. 125.

<sup>35</sup> Z. Przybylski, *Koźmian w swoim teatrze — fragmenty krytyki z 1898 r.* pt. „Z rozwoju polskiego teatru” podaje za A. Bar, *Teatr krakowski pod dyrekcją Koźmiana*, Lwów 1939, s. 81.

<sup>36</sup> Termin J. Sławińskiego, op. cit., s. 151.

<sup>37</sup> W. Tatarski, *Ekspresja i sztuka*, Estetyka, R. 3, 1962, s. 55.

rzeń. Jak pisał on w jednej ze swych wypowiedzi: „pozycje poszczególnych artystów względem siebie szczególnie rażą w scenach masowych. Główny wdzięk ugrupowania... polega na pięknej linii głów. W miarę możliwości unikać trzeba równomierności w postawie jako też różnej wysokości głów u osób stojących obok siebie. O ile możliwości pojedyncze osoby powinny stać na różnych wysokościach, jeżeli sytuacja na to pozwala niech jedni ukłęką, a inni niechaj ustawią się obok w postawie stojącej, jedni pochyleni, drudzy wyprostowani. Robi to dobre wrażenie, jeżeli można stworzyć nieregularne półkole okalające osoby lub przedmiot, w którego kierunku zwracają się spojrzenia osób stanowiących grupę”<sup>38</sup>.

Książę Jerzy II podkreślał również, że: „tworząc kompozycję sceniczną należy uważać, żeby środek obrazu nie był odpowiedni środka przestrzeni scenicznej. Z chwilą gdy geometryczny środek staje się punktem wyjścia kompozycji powstają dwie równe części. Zachodzi wtedy niebezpieczeństwo, że w ustawieniu grup i we włączeniu ich w obraz całości dojdzie po prawej i po lewej stronie do mniej lub więcej symetrycznych koordynacji (zgodności) wywołującej wrażenie czegoś drewnianego, sztywnego i sztucznego”<sup>39</sup>.

W innych swoich wypowiedziach twórca teatru z Meiningen postulował, by aktor nie zatrzymywał się na środku sceny, by zachowane były nierówne odstępstwa pomiędzy aktorami, by nie zwracali się oni bezpośrednio do widzów, aby aktorzy niejako współdziałali z rekwizytem (potrafili uplastyczyć całość sceny poprzez umiejętne wykorzystanie np. klęczników, foteli, mównicy), a dobór barw scenografii winien podkreślać „moment dramatyczny” prezentowanych zdarzeń. Porównując uwagi o sposobie wizualnej organizacji przedstawienia teatralnego z układem kompozycyjnym obrazu Jana Matejki — Matejko oczywiście nie mógł znać tych wypowiedzi, chodzi mi tu jedynie o wykazanie pewnych homologii pomiędzy ściśle realizowanymi przez teatr z Meiningen uwagami księcia Jerzego a powstałym wcześniej plótnem — widzimy daleko sięgające zgodności i podobieństwa. J. Matejko komponując również „scenę masową” dąży do tego by stworzyć niejednostajną, „piękną linię” głów. Jak to określił S. Witkiewicz: „Matejko robi cały obraz wyłącznie prawie na twarze, na wyrazy, spokojne ruchy siedzących lub stojących figur... sprawiły, iż akcja rozgrywa się tylko na twarzach, a obraz robi wrażenie ciemnej płaszczyzny, na której unoszą się różowe krążki twarzy”<sup>40</sup>.

Sygnalizowane analogie biegną jednak dalej — „osoby” występujące w „Kazaniu Skargi” jakby ściśle wypełniały wszelkie postulaty kierujące działaniami Meiningeńczyków — stoją one, klęczą lub siedzą w nieregularnym półkole (dzięki czemu w stosunkowo niewielkiej przestrzeni może ich być tak wiele), a symetryczność ukazywanej sceny zachwiana jest przez wprowadzenie przez artystę potencjalnego „układu dramatycznego”, którego dominantami są postacie księdza Skargi, króla Zygmunta III oraz hetmana Jana Zamoyskiego. „Aktorzy” prezentowanego wydarzenia<sup>41</sup> ustawieni są pod kątem w stosunku do siebie, istnieje pomiędzy nimi „kon-

<sup>38</sup> Die Deutsche Bühne 1909, nr 19. Podaję za W. Brumer, *Meiningeńczycy. Wiedza o teatrze. Zbiór podręczników teatrologicznych...*, t. II, Lwów (1939) s. 22/23.

<sup>39</sup> Die Deutsche Bühne 1909, nr 19.

<sup>40</sup> S. Witkiewicz, op. cit., s. 310.

<sup>41</sup> Traktowanie ukazanej na obrazie sceny jako „wydarzenia” czyli zespołu okoliczności pobudzających tę scenę w kierunku pewnej zmiany pozwala na dostrzeżenie w historii opowiedzianej poprzez ten obraz elementów antycypujących pewien „ciąg dalszy”, skutki przyczyn demonstrowanych w „Kazaniu”. Dzięki temu możliwe jest włączenie tego plótna w ciąg funkcjonalny, w którym „Kazanie Skargi” to moment przestrogi, „Rejtan” winy i rozpacz, a „Rok 1863” kary i pokuty. Por. na ten temat uwagi J. Wałęka w pracy *Alegoria Pciśk J. Matejki w: Sztuka XIX wieku w Polsce, Materiały Sesji SHS, Warszawa 1979, s. 31 - 41.*

takt psychiczny", w pełni wykorzystują oni przysługujące im niejako „z urzędu” rekwizyty itd. Dzięki tym zabiegom komponowana przez autora obrazu scena staje się dynamiczna. Brak monotonii w organizacji „sytuacji figuralnej”, przy jednoczesnej powadze ukazywanej chwili, wywołanej m.in. wielokrotnie podkreślanym i ocenianym raczej negatywnie monochromatyzmem przedstawienia, który może być uznany w myśl uwag księcia Jerzego za jeszcze jeden czynnik uwypuklający symboliczny charakter prezentowanego zdarzenia. Oczywiście analogie pomiędzy malarstwem Jana Matejki a teatrem z Meiningen nie ograniczają się tylko do tych elementów, o których pisałem. Dotyczą one bowiem zarówno wspólnych, leżących u źródeł tych artefaktów postaw ideowych (antykwaryczna wierność szczegółu, oparty o studia nad epoką historyzm, długi okres przygotowywania dzieła, tzw. wielki repertuar), jak i zewnętrznych przejawów: widowiskowość, umiejętne operowanie tłumem „statystów”, pewien patos gestu aktorskiego itd., ale w tym miejscu chciałbym się jedynie ograniczyć do powyższych, określających pewne rozwiązania kompozycyjne uwag.

Innymi interesującymi jako kontekst interpretacyjny dla „Kazania Skargi” wypowiedziami są stwierdzenia związanych z teatrem i niepozbawionych ambicji pedagogicznych takich ludzi jak A. Trapszo i E. Deryng<sup>42</sup>. Z bogatego repertuaru ich wypowiedzi będących często praktycznymi wskazówkami dla tych, którzy pragnęli poświęcić się zawodowi aktorskiemu wybiorę kilka, które moim zdaniem są dobrą ilustracją dla problemu, przed jakim staje ten kto, chce poprzez określony układ postaci — ich mimikę i gesty przekazać pewne znaczenia dyskursywne (pojęciowe) nie używając przy tym słów, lecz tylko wykorzystując „mowę gestu” transponowaną na sensy łączące się z możliwościami, jakie daje język werbalny.

Jak pisał A. Trapszo: „wznoszenia rąk ponad głowę używa się jedynie wzywając Boga na świadectwo lub rzucając przekleństwo... z tą różnicą, że w pierwszym razie dłonie rąk zwrócone są do siebie, jakby chciały przyjąć coś spływającego z góry, w wypadku przekleństwa dłonie zwrócone być winny do osób lub przedmiotu, na które to przekleństwo pada”<sup>43</sup>. Dla „byłego dyrektora szkoły dramatycznej w Warszawie, artysty sceny krakowskiej, lwowskiej i warszawskiej” — określającego w swym podręczniku sceniczne i, co interesujące, zasadniczo tylko wizualne, a nie werbalne ekwiwalenty uczuć ludzkich — cechą np. zadumy jest „nachylenie głowy naprzód i ubezwładnienie ciała jakby zmartwiałego”<sup>44</sup>, podczas gdy duma wyraża się w „głowie zadartej z okiem cokolwiek przyémionem i półuśmiechem ironicznym”, a w połączeniu z „okiem bystrym i mocno otwartem, ustami nieco zacieśnionymi znamionuje gotowość do walki”<sup>45</sup>.

Porównując te uwagi z obrazem J. Matejki — chociaż niewykluczone jest, że w dużej mierze inspirowane były one właśnie płótnem krakowskiego mistrza — cechy „sceniczne” zadumy prezentują zarówno król, jak i Jan Zamoyski czy kardynał Gaetano, podczas gdy duma oraz „gotowość do walki” cechuje przede wszystkim Stanisława Stadnickiego. Książd Piotr Skarga wyklinający tych, którzy przyczyniają się do upadku Rzeczypospolitej jest zaś usposobieniem rozpaczy, bowiem jego

<sup>42</sup> Na temat działalności obu tych ludzi teatru por. uwagi Z. Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811 - 1914*, Wrocław 1978.

<sup>43</sup> A. Trapszo był dyrektorem szkoły dramatycznej w Warszawie. Artysta sceny krakowskiej, lwowskiej i warszawskiej, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899, s. 36, 37.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 22.

oczy są „otwarte mocno lecz bez wyrazu i błędne przy ustach na wpół otwartych”<sup>46</sup>.

Wielokrotnie podkreślano „specjalną rasę” postaci zaludniających obrazy J. Matejki, owych ludzi, którzy są „nadzwyczaj wrażliwi, czujący głęboko, myślący, skomplikowani, smutni, przy tym starzy od dzieciństwa, powaga i jakby jakieś przezcucie nieszczęścia patrzy ze wszystkich tych oczu, energia i zaciekłość drga w tych zaciśniętych ustach”<sup>47</sup>. Dla E. Derynga „budowa ciała wzniosła, okazała jest najodpowiedniejsza dla sceny. Służy ona do ról poważnych bohaterów... a podstawą tragiczności jest wzniosłość tak w mowie jak i w poruszeniach”<sup>48</sup>.

Analogie związane z będącą ośrodkiem akcji dramatycznej, zarówno prezentowanej na scenie jak i tej, którą możemy odtworzyć w procesie interpretacji obrazu malarskiego, postacią bohatera nie ograniczają się jedynie do problemów usytuowania poszczególnych figur, czy też mimiki lub gestów. Dotyczyć mogą bowiem one również i innych „poziomów istnienia” tych postaci w obrębie dzieła malarskiego lub teatralnego — np. zagadnienia tzw. typu albo charakteru<sup>49</sup>. Problem ten jest o tyle istotny, iż niejako umiejscawia narracyjne funkcjonowanie takiego płótna jak „Kazanie Skargi” w centrum głównych sporów i sprzeczności istniejących w łonie pozytywistycznego pojmowania istoty dzieła sztuki. Ze względu na zakres niniejszej pracy zasygnalizuję tu tylko, że podczas badań nad opowiadaną przez dany obraz historią istotny jest fakt czy ukazywana na nim postać jest jedynie typem funkcjonalnym, „aktantem” (w rozumieniu tego terminu jakie proponuje A. Greimas), czy też bardziej określonym i wzbogaconym o cechy pewnej nadorganizacji znaczeniowej „charakterem” — jednostką możliwą do określenia w kategoriach niemalże personalnej indywidualności.

W obrazie J. Matejki będącym interesującym przykładem przejawiania się „ja” autorskiego poprzez media figur występujących w ukazanej na nim scenie mamy do czynienia bowiem raczej z typami unaoczniającymi apriorycznie założone postawy i cechy. Istniałaby tu niewątpliwie homologiczna zgodność z konstruowaniem postaci scenicznych w tym okresie, kiedy to „nawet najbardziej skrajne zadanie przynależne do problematyki »charakteru«, jakim jest odtworzenie konkretnej historycznej jednostki zostaje rozwiązane wedle zasad konstrukcji typu, która w ten sposób upodabniając do niej charakter de facto go wchłania”<sup>50</sup>. Ta antynomia, czy raczej dialektyczna opozycja pomiędzy tym co typowe, a tym co charakterystyczne występuje także w obrazie J. Matejki, w którym bohaterowie opowiadanego przez ten obraz historii jednocześnie denotują rzeczywiście żyjące na przełomie XVI i XVII wieku postacie oraz współtworzą konotacyjny układ funkcjonalny, w którym Troska i Zaduma nad losami Ojczyzny przeciwstawione są zarówno Pysze, jak i Obojętności. Silne sfunkcjonalizowanie ukazywanej sytuacji sprawia, że mamy tu do czynienia z niemal przykładową ilustracją przeciwieństw, do jakich musi dojść w momencie obrazowania problemów bliższych zasadniczo historiozofii niż pojmowanemu „naturalistyczno-impresjonistycznie” malarstwu. Książę Piotr Skarga pełniący funkcję Kaznodziei-Profety, król Zygmunt III sprowadzony do „ogólnego ty-

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> S. Witkiewicz, op. cit., s. 309/310.

<sup>48</sup> E. Deryng, *Dramaturgia praktyczna* przez..., Lwów 1874, s. 47.

<sup>49</sup> Por. na ten temat uwagi w pracy S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*, w tejże, *Studia i szkice literackie*, op. cit., s. 151 i n.

<sup>50</sup> S. Skwarczyńska, op. cit., s. 167.

<sup>51</sup> Tak pisze o nim M. Gorzkowski, *Wskazówki do dawniejszego obrazu J. Matejki „Kazanie Skargi”*, Kraków 1884, s. 7.

pu króla”<sup>51</sup> czy też Janusz Radziwiłł, Mikołaj Zebrzydowski i Stanisław Stadnicki „grający rolę” Zdradców i Buntowników musieli uzyskać ekwiwalent wizualny zmierzający w stronę „charakterologicznego” dookreślenia, czynnik wprowadzający do dramatycznego spięcia postaw pewien pierwiastek „epicki”, osiabiający czystą konfliktowość zdarzenia. Jednak granica pomiędzy elementami „dramaturgicznymi”, wynikającymi z napięć natury psychologiczno-ideowej a epicko-uzupełniającymi<sup>52</sup>, stwarzającymi aurę dawności, historyczności nie przebiega na poziomie wyodrębnionego zdarzenia czy bohatera. Dramaturgiczną (sprzyjającą rozwojowi, potencjalnej akcji, konfliktu) funkcję pełnić bowiem może także rekwizyt — w obrazie Jana Matejki takim elementem dynamizującym całość opowiadanej historii jest np. rękawiczka rzucona pod stopy magnatów, czy też przestrzeń, której przydano walor symboliczny „umiejscawiająca” ukazywaną scenę w przywołującym chlubną tradycję narodu polskiego miejscu. Podczas określania dramaturgii opowiadanej poprzez „Kazanie Skargi” historii istotne jest również dostrzeżenie przywołanej tu pewnej „gramatyki życia” współtworzącej i określającej poszczególne momenty ukazywanego zdarzenia funkcjonującej na zasadzie akcji (potencjalne słowa Skargi) — reakcji (słuchający jego kazania), opozycji podmiotu-przedmiotu działań, dawcy i biorcy. Uchwycenie bowiem przez Jana Matejkę tego elementarnego poziomu zachowań ludzkich i nadanie mu artystycznego kształtu sprawia, że „obraz ten jest życiem... i gdyby zniknęła pamięć imion i nazw w nim przedstawionych, będzie on zawsze doskonałym obrazem ludzi pozostających pod wpływem potężnych słów mówcy”<sup>53</sup>, a „każde niemal mgnienie oka ma(tu) swoje odnośne znaczenie... bowiem w tragedii albo dramacie ani krzykliwe wybuchy ani ruchy gwałtowne nie zastępują wyrazu spojrzenia... a gra wzrokiem umiejętnie prowadzona bywa tak silnie przejmująca, że w niektórych miejscach roli nie potrzeba ani mowy, ani poruszeń, a można wyrozumować i myśl autora i wyższe poczucie sztuki artysty”<sup>54</sup>.

Na interesującą sytuację narracyjną utrwaloną w dziele J. Matejki oprócz powyższych problemów szczegółowych składa się również, i zasadniczo wyznacza ogólny sposób opowiadania poprzez ten obraz, pewna rama narracyjna, kiedy to autor-narrator ukazywanego dramatu (rozumianego jako „dramatyczność” — cecha oraz emocjonalna kwantyfikacja prezentowanych konfliktów) wyznaczając każdy element tworzonego dzieła i prezentując wypływającą z faktu komentowania wydarzeń historycznych *ex post* wszechwiedzę autorską o znaczeniu każdego z elementów zarysowanego układu opowiada (uświadamia widzom) przyczyny upadku Rzeczypospolitej za pośrednictwem mediów personalnych, a więc w klasycznie dramatyczny sposób, i jednocześnie jest zmuszony właściwościami tworzywa malarzkiego oraz konwencjami obrazowania obowiązującymi w czasach kiedy płótno powstało do przyjęcia postawy neutralnego „świadka” prezentowanego zdarzenia, kronikarza lub uczestnika przywołanej z przeszłości sceny. Tę sytuację komplikuje dodatkowo fakt, że ukazana jest sytuacja wygłaszania kazania, a więc w zakodowanej w obrazie historii mamy do czynienia jeszcze dodatkowo z potencjalnym, często „rekonstruowanym” przez krytyków tekstem werbalnym, którego znajomość

<sup>52</sup> H. Markiewicz pisząc o antynomii powieści realistycznej w XIX wieku stwierdza, że w powieściach tych występowało „ścieranie się dwu zasad strukturalnych — dramatycznej zasady funkcjonalności fabularnej i charakterologicznej każdego motywu — geometrycznie przejrzysty ustrój całości i zasada epicka samoistnej wartości motywów poszczególnych”. H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej XIX w.*, w tegoż, *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, s. 66.

<sup>53</sup> S. Witkiewicz, op. cit., s. 364 - 365.

<sup>54</sup> E. Deryng, op. cit., s. 49.

może znacznie wzbogacić interpretację dzieła<sup>55</sup>. W „tekst globalny”, za jaki możemy uznać dzieło J. Matejki, „wpisany” jest zatem (w sensie interpretacyjnym) tekst dodatkowy wywołujący sygnalizowaną uprzednio, przekazaną środkami wizualnymi sytuację interpersonalną sprawiającą, że patrzący na obraz stara się odtworzyć to, co mówi Skarga i czego słuchają zebrani w katedrze słuchacze — funkcja analogiczna do tej, jaką spełnia mowa sceniczna w relacjach pomiędzy aktorami oraz niejako sam dowiaduje się tego o czym powiadamia ten potencjalny „psychiczny dialog” — funkcja mowy scenicznej powiadamiająca widzów, nakierowanie jej na odbiorcę. Jednocześnie całość „wypowiedzianego” przez obraz dialogu przypisywana jest autorowi-narratorowi, czy jak to robiono w XIX wieku bezpośrednio i personalnie Janowi Matejce<sup>56</sup>. Ten istniejący w obrębie „Kazania Skargi” hipotetyczny „tekst wewnętrzny” sprawia, że podobnie jak w dramacie scenicznym narzucony zostaje „pewien typ scenicznego zachowania się postaci, pewien typ scenicznego działania rytmizując ruch aktora w określony sposób, redukując wiele możliwości zbyt indywidualnego gestu”<sup>57</sup>.

Ówczesna konwencja teatralna w odniesieniu do najbliższego „genologicznie” dramatu historycznego obejmowała i dopuszczała „częstość otwartej, wielkiej sceny mieszczącej tłumy ludzkie ugrupowane w chóry, predylekcję do scen zbiorowych... obecność wielkich gestów, brak drobnego gestu psychologicznego”<sup>58</sup>.

Wydaje się, że Jan Matejko tworząc jeden z pierwszych obrazów swego malarzkiego „dramatu narodowego” zdołał obok wielkich gestów utrwalić również prawdziwie ludzką rozpacz, pychę, obojętność, a powstałe w latach gdy scena krakowska przeżywała okres upadku płótno utrwaliło wszystko to co w teatrze tego okresu uznawano za postępowe — wyważenie proporcji między elementami dramatycznymi i epickimi, między typowością a indywidualizacją. Jednocześnie opowiadanie o zdarzeniach z przeszłości zdołał twórca „Kazania” przetworzyć we własną wizję tej przeszłości i to nie tylko w sensie nadania jej wizualnego kształtu, lecz także w sensie pojmowania historii jako dramatycznego układu sił, które funkcjonując niegdyś mogą również funkcjonować w chwili, gdy artysta nadaje im ostateczny, indywidualny kształt.

Staralem się powyżej zasygnalizować cały szereg problemów rodzących się w momencie porównywania „homofonicznej” sztuki malarzkiej z „polifoniczną” sztuką teatru, wyznaczyć perspektywy badawcze powstające podczas przyznania narracji roli wspólnej płaszczyzny badawczej sztuk przedstawiających. Związane z XIX-wiecznym teatrem konteksty interpretacyjne miały wyznaczyć pewien układ odniesienia dla badań nad malarstwem tego okresu, ale jednocześnie nakierowanie „narracyjne” moich rozważań oraz badanie analogii ograniczone zasadniczo do zestawiania malarstwa z widowiskiem teatralnym a nie na przykład z tekstem słownym dramatu (interesujące byłyby tu relacje pomiędzy układami werbalnymi a wizualnymi) sprawiło, że moje uwagi dotyczą jedynie wycinka zagadnień związanych zarówno z obrazem J. Matejki jak i z szerzej pojmowanymi dziełami opowiadającymi określoną historię, dla których sferą odniesień i sprawdzeń jest potencjalny

<sup>55</sup> Krytycy przytaczali różne fragmenty „Kazań Sejmowych”, które jakoby „wypowiada” P. Skarga — najczęściej był to fragment „Kazania ósmego”: „Tak was pogrochocą mówi Pan Bóg jako ten garniec, którego skorupki spoić się i naprawić nie dają”.

<sup>56</sup> Byłaby to jedna z analogii (homologii) pomiędzy malarstwem historycznym powstającym w 2 poł. XIX wieku a powieścią tzw. tendencyjną z tego okresu.

<sup>57</sup> M. R. M a y e n o w a, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, Pamiętnik Literacki 1964, z. 2, s. 422.

<sup>58</sup> I. S ł a w i Ń s k a, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960.



instrument i samo dzieło znajdują się na zewnątrz, to jest poza osobowością twórcy i tylko w sztuce aktora i osobowość twórcy, i materiał, i instrument, i samo dzieło sztuki związane są organicznie w jednym i tym samym obiekcie i nie są w stanie oderwać się od siebie”<sup>12</sup>.

Wielka reforma, długotrwały i złożony proces przemian nowoczesnego teatru, tak rozumiany problem aktora i swoistości jego profesji postawiła w centrum swoich zainteresowań. Występując przeciwko teatrowi zinstytucjonalizowanemu i jego artyście-gwiazdzie, reformatorzy zmistyfikowali osobę twórcy nowego teatru. Miał nim być artysta, którego status określany był poza zawodem i regułami rzemiosła, a więc poza tym wszystkim, co kiedyś wyznaczyło stały ład sceny-przedsiębiorstwa. Pozytywnym bohaterem tej mitologii został „bytujący na marginesie głównego traktu artystyczno-handlowego epoki” jarmarczny kuglarz, linoskoczek i równy im w niedoli aktor lalek<sup>13</sup>. Reformator „nie był już nastawiony przede wszystkim na wykonywanie swego fachu, nie miał być funkcjonariuszem, ale siłą sztuki, realizującym bliską sobie ideę, stawiającym na swe powołanie i rezygnującym z zysku (...). Głosił ideę — odrodzenia teatru poprzez pasję i zaangażowanie — kiedy to proces pracy nad dziełem ważniejszy jest od rezultatu, a miejsce tworzenia nie podlega instytucjonalizacji”<sup>14</sup>. Ta reformatorska utopia przełomu wieków aktualizowała się raz jeszcze w naszych czasach mitotwórczym maksymalizmem teatru „młodego” i „otwartego”, kreowanego w imię ideałów pozaartystycznych i dążącego do współdecydowania o wartościach<sup>15</sup>. Patronował mu Baptiste Jean-Louis Barrault — mim paryskiego bulwarowego teatru „Les Funambules” z połowy ubiegłego stulecia (il. 6) w poetyckiej paraboli ucieleśniającej jedność sztuki i życia<sup>16</sup>. Sceną, czy raczej obszarem ekspresji stać się miała dla aktorów tej teatralnej formacji integralnie rozumiana własna biografia, świat, który zgodnie z utopią dawał się kształtować za sprawą artystycznej ekspresji. „Zawsze miałem wrażenie — powiada Peter Schuman — że aktorzy teatru lalek i cyrkowcy są najbliżsi Bogu i ludzkości, bo nie kupczą fałszywym złotem, bo ofiarnie niosą swe dary na dłoń, bo rozbawiają, bo kiedy poświęcają się czemuś, to nie zajmują się czymś innym”<sup>17</sup>. Etyczny maksymalizm i totalność tej postawy dążącej do spełnienia się poza sztuką, w życiu, „na targach i rozstajach dróg, w gospodach lub w przydrożnych teatralnych szopach”, a jednocześnie jej społeczna i artystyczna podrzędność oraz marginalność znakami zapytania opatrzone zastany porządek świata prowokują metaforą literacką i filozoficzną — swoistą aktualizacją toposu *histrion theatri mundi*. Występujący u Platona, w pismach Erazma i XVI-wiecznych humanistów wyrażał ideę vanitas. Mówił o nietrwałości, o przemijaniu ludzkich kostiumów, związanych z nim rang i godności<sup>18</sup>. W Baudelairovskich *Petits poems en prose*,

<sup>12</sup> A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przekład J. Ludawska, wstęp i noty J. Koenig, Warszawa 1978, s. 63 - 64.

<sup>13</sup> Zob. D. Ratajczakowa, op. cit., s. 39; oraz H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wtelkiej reformy teatru*, Warszawa 1976, s. 141.

<sup>14</sup> D. Ratajczakowa, op. cit., s. 41.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 43 - 44.

<sup>16</sup> A. Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Librairie Larousse, Paris 1970, s. 85; A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913 - 1949*, Kraków 1981, s. 405 - 407.

<sup>17</sup> Cyt. za: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 295.

<sup>18</sup> Problematyka tego toposu ma bogatą literaturę. Cytuję w wyborze: P. Rusterholz, *Teatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes*, Berlin 1970; J. Pelc, *Treny Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1972, s. 84 - 89; tenże, *Obraz — słowo —*

bodaj po raz pierwszy, pojawił się przywołując pamięć Horacjańskiej *Carminis II*, jako obraz poszukującego, a zarazem naruszającego społecznie uznane normy artysty. „Co do mnie — pisał w liście do przyjaciela Georges Rouault — to od zmierzchu pewnego pogodnego dnia, kiedy na widok pierwszej rozblęskiej na firmamencie gwiazdy nie wiedzieli czemu ścisnęło mi się serce, nieświadomie wyprowadziłem z tego spotkania całą moją poetykę. Zatrzymany przy drodze wędrowny wóz mieszkalny, stary, wychudzony koń skubiący nędzną trawę, stary kłown siedzący w kącie wozu i zajęty reperacją swego różnobarwnego, jaskrawego stroju, ów kontrast rzeczy jaskrawych, błyszczących, obliczonych na to by bawić i to życie nieskończenie smutne, jeśli spojrzeć na nie z pewnego dystansu. Potem pojąłem to wszystko szerzej. Zobaczyłem jasno, że ów błazen, kłown, to byłem ja sam, to byliśmy my, prawie my wszyscy... Ten strój bogaty i nasywany błyskotkami daje nam życie, wszyscy jesteśmy w mniejszym lub większym stopniu błaznami, wszyscy nosimy naszywany błyskotkami strój; ale jeśli ktoś nas urzy zniecka tak jak ja ujrzałem zniecka tego starego kłowna, och! Wówczas kto ośmieli się oprzeć jakiejś bezmiernej, do głębi wnętrzości przenikającej liłości? Mam tę przywarę, że nikomu nie pozwalam zostać w jego naszywanym błyskotkami stroju, czy to król czy cesarz, jeśli mam przed sobą człowieka, chcę widzieć jego duszę, a im większy jest, im więcej sławy ma wśród ludzi, tym bardziej się lękam o jego duszę”<sup>19</sup>. Aktor cyrkowy, kłown czy linoskoczek to postaci-maski artyści powracające w obrazach z początków naszego stulecia (il. 7 i 8)<sup>20</sup>. Linoskoczkowie, pisze Diderot, to „jeden z owych cudów, które można czasami oglądać na jarmarku albo u Nicoleta”. Pisarz podkreśla w ich charakterystyce, że są „swobodnym szkicem, gdzie wszystko jest zaznaczone, a nic nie rozwiązane”<sup>21</sup>. Właściwa skoczkom dynamika, zmienność, nieustabilizowanie i brak reguł, a także tu mająca swe korzenie mitologia wiążąca z tą postawą wolę stałego przekraczania własnych dokonań to jeszcze jeden ważny rys w portrecie naszego nowatora.

Drugi ciąg ikonograficzny i wątek treści aktualizowany w interesującym mnie obrazie to XIX-wieczny w swej genezie, choć zachowujący pamięć dużo starszej — średniowiecznej i nowożytnej ikonografii — motyw Stańczyka (il. 9 i 10), „poromantycznego, mąjącego narodową kadź” błazna spod znaku Saturna<sup>22</sup>. O ile i w jakim sensie wpasowuje się w ten ciąg fotografia Kazimierza Kamińskiego (il. 11), grającego jego rolę w warszawskiej inscenizacji *Wesela* z roku 1922? „Z propozycji gościnnego występu w roli Stańczyka skorzystał aktor chętnie, bowiem — jak pisze jego biografistka — częste wyjazdy zagraniczne wymagały odpowiednich sum. Przyzwyczajony był dużo zarabiać i dużo wydawać”<sup>23</sup>. A sprawozdawca teatralny

znak. *Studium o emblematy w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 138; L. di Somi, *DIALOGI o sprawach sceny*, w: A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przełożył A. Dębnicki, Warszawa 1974, s. 234-235; tenże, omówienie dramatu Calderona *El gran teatro del mundo*, w: A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, t. 1, przekład z angielskiego. Warszawa 1974, s. 214-216.

<sup>19</sup> Cyt. za: J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*, przełożyła A. Olędzka-Frybesowa, *Literatura na Świecie*, 1976, nr 9, s. 310.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 311 i n. Pisze Starobinski: „Kłown jest tym, który objawia prawdę dając egzystencji ludzkiej gorzką świadomość. Artysta ma się stać aktorem, który przyznaje się, że jest aktorem; upokarzając sam siebie w postaci wesolka otworzy widzowi oczy na tę żalną rolę, którą każdy z nas gra mimo woli w komedii świata”.

<sup>21</sup> D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przełożył i wstępem opatrzył J. Kott, Kraków 1950, s. 82.

<sup>22</sup> Zob. M. Porębski, *Sybirskie futro wziął*, w: *Ikonomia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*. Nieborów 26-28 czerwca 1975, pod redakcją M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 19-21.

<sup>23</sup> Z. Jasińska, *Zywoć Kazimierza Kamińskiego*, Warszawa 1976, s. 323.

„Kuriera Warszawskiego” zanotował: „Wybitną zaletą przedstawienia była świetna portretowość niektórych typów tragedii. Taki Stańczyk Kamińskiego, taki Hetman Janusza, taki Wernyhora Skarzyńskiego — to arcydzieła malarstwa, ale słowo było chwilami słabsze niż maska, ruch, wyraz”<sup>24</sup>. Przytoczone tu relacje mówią nie tylko o stylu spektaklu, ale również pewnego rodzaju teatru i związanego z nim aktorstwa.

Obraz polskiego posępnego błazna z uświęconym tradycją gestem wspartej na ręce głowy podobnie jak przedstawiony uprzednio, choć w innym znaczeniu i wymiarze prowokuje do pytań o pozaartystyczne funkcje sztuki (il. 12).

Te dwie, pośpiesznie naszkicowane linie przecinają się w naszym metaforycznym, jak go określiłem, portrecie aktorskiego Everymana. Jako prowincjusz, aktor lalek, człowiek z niskim społeczną i zawodową hierarchii praktykuje codzienny trud zawodu błazna z nieuchronnym, a przecież zawsze oczyszczającym, bo pełnym dystansu wobec siebie i świata, ryzykiem śmieszności, ale przez pamięć posępną zadumy Stańczyka nie obce są mu również i gesty kapłańskie. Oby nigdy nie dał się złapać w pułapkę fałszywej, bo cudzej powagi i zewnętrznych atrybutów cześciej władzy, najdalszych od gorzkiej mądrości wszelkiego błazeństwa.

Wojciech Lipowicz

## OMÓWIENIE Dyskusji

I. Dyskusja toczyła się wokół tematyki ujętej w tytule proponowanego seminarium „Teatr, teatralność, teatralizacja w kulturze artystycznej XIX wieku”<sup>1</sup>. Liczne wypowiedzi odnosiły się do problematyki interpretacji dzieła sztuki, a w tym kontekście przydatności i adekwatności terminologii teatralnej do badań nad sztukami plastycznymi (w związku z referatem Wojciecha Lipowicza). Sygnalizowano możliwość opisu zjawisk artystycznych XIX wieku z tego punktu widzenia. Zgłaszano postulaty badawcze dotyczące architektury i malarstwa.

1. Zastanawiając się nad zakresem problematyki teatralności w sztuce XIX wieku Maria Poprzęcka zwróciła uwagę, że istnieją różne zagadnienia, które mogą być rozumiane pod tym pojęciem. Z jednej strony jest to teatralizacja rozumiana jako wpływ teatru na pewne strukturalne cechy sztuki XIX wieku. Po drugiej stronie — instytucji kluczowej dla ówczesnego miasta i jego kultury — terminologii teatralnej do badań nad sztuką. Według niej, równoprawność trzech różnych referatów trzech rodzajów. Dyskutowano o tezę, iż Andrzej Billert sformułował tezę, iż kresem pewnej kultury charakterystycznej nie miało publiczne ukazywanie się. Kultura teatru i prywatności. János Brendel przytoczył w określaniu początku wieku XIX jako

O.

18. *Teatr i sztuka*  
1970, s. 295.  
filmu fabularnego.  
17. Cyt. z *Teatr* J.  
14. *Problematyka*  
*Teatrum vitae humanae*  
J. Pelc, *Treny* Ju. 32.

5 i 6 października 1979 roku dotyczyła m.in., zgodnie z sugestiami organizatorów, proponowanego tematu następnego spot-