

wej przestrzeni przedstawionej na płaszczyźnie. W teatrze pudło sceny, aczkolwiek trójwymiarowe, przyjmuje jednak bardzo różne przestrzenne konkretyzacje. W obu sztukach widz musi się przystosować do bardzo znacznych zmian skali. Obraz tego samego formatu może zarówno wyobrażać przedmioty wielkości naturalnej, jak też w bardzo znacznym pomniejszeniu lub — rzadziej, ale także — powiększeniu. W teatrze zachowująca te same rozmiary przestrzeń sceny może być (nawet w jednym przedstawieniu) rozległym polem bitwy lub zacisznym gabinetem¹⁷.

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

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

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

Maria Poprzęcka

TEATRALNOŚĆ JAKO FORMUŁA OPISU DZIEŁ SZTUKI

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

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

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

czeń. Odwołując się do słownika teatralnego, badacz każe spojrzeć nam na jedną ze sztuk poprzez reguły innej (bądź reguły z nią kojarzone) uznając, że jest to zabieg celowy i poznawczo wartościowy¹.

Taka sytuacja może mieć miejsce gdy:

1. Badacz zakłada intuicyjnie i pragnie wykazać w swojej analizie podobieństwo struktury lub funkcji określonych zjawisk w dziedzinie obu sztuk.
2. Nie znajduje w teorii i terminologii własnej dyscypliny określeń zapewniających w miarę pełne oznaczenie cech i właściwości danej klasy zjawisk.
3. Chce trafnym, metaforycznym określeniem uzmysłowić odbiorcy specyfikę zjawiska².

Przytoczona tu lista sytuacji, w których pojawić się może w literaturze o sztuce terminologia teatralna wskazuje na istotną kwestię. Z jednej strony istnieją niewątpliwie dzieła, w wypadku których historyczny związek z teatrem, współczesnymi im koncepcjami scenograficznymi i rozwiązaniami technicznymi, także przez wspólnotę autorstwa, nie ulega wątpliwości. Są to dzieła sytuujące się z reguły na granicy obu obszarów (architektura okazjonalna i dekoracja okolicznościowa) bądź wynikające ze wspólnej koncepcji teoretycznej. Z drugiej, istnieje w literaturze tendencja do opisywania i interpretowania w tych kategoriach całych wnętrz kościelnych czy założeń urbanistycznych. Z jeszcze inną sytuacją mamy do czynienia wówczas, gdy tego typu określenia spotykamy w literaturze popularnej. Służą one uzmysłowieniu zjawiska, mają walor dydaktyczny.

Problem przydatności pojęć wypracowanych w badaniach nad jedną ze sztuk — czy też lepiej ich rodzajem — do opisu zjawisk w obrębie innej sformułował w rozprawie *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* O. Walzel³. Dla wyjaśnienia interesującego mnie problemu pomocna będzie również uwaga J. Cullera, który proces interpretacji dzieła sztuki, jego „oswajania”, definiuje jako znajdowanie dla niego miejsca w świecie określonym przez naszą kulturę⁴:

„Przyswajanie czy interpretowanie jakiegoś zjawiska — pisze on — polega na sprowadzeniu go do układów stworzonych przez naszą kulturę, a to dokonuje się zwykle drogą opisywania go za pomocą sformułowań, które jakaś kultura uznaje za naturalne. Postępowanie takie nosi różne nazwy (...): odyskanie, oswojenie, motywacja, uprawdopodobnienie. Oswojenie zwraca uwagę na okoliczność, że dziwaczność czy odchylenie od normy zostaje sprowadzone do porządku rozumowego, a przez to uzyskuje pozór naturalności. Motywacja (...) polega na uzasadnieniu elementów wchodzących w skład dzieła przez dowodzenie, że nie są dowolne czy

¹ Zob. Kronika Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Biuletyn Historii Sztuki, 1980, nr 3/4, s. 444 - 445.

² O użyciu i funkcji określeń metaforycznych w nauce pisał ostatnio R. Sarkowicz, *O metaforze w nauce*, Studia Filozoficzne, 1979, nr 7.

³ O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917 [przekład polski O. Dobijanka, *Wzajemne nasświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć w zakresie historii sztuki*, w: Teoria badań literackich za granicą. Antologia. Wybór rozprawa wstępna i komentarze S. Skwarczyńska. T. 2. Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945, Kraków 1974]. Szczególnie interesujące w tej kształce z punktu widzenia prowadzonego przeze mnie wywodu są uwagi na temat opisu i wyjaśniania zjawisk w sztuce poprzez kategorie Wölfflinowskie, s. 168 - 169 oraz 171.

⁴ J. Culler, *Convention and Naturalization*, w: tegoż, *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature*, London 1975, [przekład polski I. Sieradzki, *Konwencja i oswojenie*, w: *Znak styl konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 155].

niespoiste, ale całkowicie zrozumiałe w kategoriach funkcji, które możemy określić”⁵.

Niezależnie od nazwy, jaką nadamy tej czynności należy ona do podstawowych procesów poznawczych.

Dlaczego właśnie pojęcia teatralne, sztuka teatralna w ogóle może stać się dogodną płaszczyzną oswojenia zjawisk i dzieł sztuk plastycznych. Sądzę, że wynika to ze szczególnego charakteru teatru jako tej spośród sztuk, która w najwyższym stopniu utrwała, petryfikuje i w końcu stereotypizuje swoje konwencje⁶, a jednocześnie, być może przez to właśnie je obnaża.

„Zadna forma artystyczna nie zachowuje tyłu niezmiennych konwencji przez tak długi czas jak teatr — zauważa A. Hauser — ponieważ żadna nie posiada tak silnej wewnętrznej skłonności do konwencjonalizacji. Każda dziedzina sztuki posługuje się pewnymi sztuczkami, które wywodzą się z jej materialnych uwarunkowań. Ale w teatrze są one liczniejsze niż gdzie indziej. Owe sztuczki odpowiadają mniej lub bardziej temu, co zazwyczaj rozumie się przez konwencje, ale wcale nie są one po prostu wyrazem uwarunkowań technicznych i niedogodności sceny z naturalistycznego punktu widzenia. W teatrze linia wyznaczająca obszar, w granicach którego odstępuje się od wierności wobec natury i pozwala się na odchylenia od naszego potocznego doświadczenia lub, innymi słowy, linia pomiędzy tym, co jest do przyjęcia, a tym, co rozwiewa iluzję, zarysowuje się mniej ostro i jasno niż zazwyczaj w sztuce. (...) Dramat z natury swej istnieje w sposób idealny, ale scena operuje w pewnym zakresie przedmiotami z naszego najbardziej codziennego doświadczenia, żywymi aktorami, rzeczywistymi rekwizytami, rzeczywistą przestrzenią i czasem. Być może, owe fikcje, odróżniające wydarzenia na scenie od świata widza, są tak liczne i arbitralne właśnie dlatego, iż rzeczywistość sceny jest tak jawnie dotykalna i konkretna”⁷.

Uwagi Hausera trafnie określają miejsce teatru jako sztuki sytuującej się w „bezpośrednim sąsiedztwie życia” i odwołującej się do zasobów potocznego doświadczenia widza. Nawet nie obeznany z regułami spektaklu odbiorca może wyjaśnić go sobie w drodze jednostkowego i niepowtarzalnego przeżycia⁸. Stąd też pewne konwencje czy stereotypy teatralne nabierają szczególnej „mocy oswajającej”, stają się „dobrem powszechnym” naszej kultury i jako takie mogą służyć wyjaśnianiu czy motywowaniu zjawisk w obrębie terminologii historii sztuki trudnych do nazwania. „Najbardziej uderzającym odchyleniem teatru od rzeczywistości — pisze Hauser — jest charakter sceny, która przypomina podium, oraz fakt, że akcja toczy się w ramie proscenium. Jeszcze inną właściwością całkowicie dowolną i sztuczną jest doniosłość i ostentacja teatralnego głosu i gestu, ich świadomy siebie charakter i przesada”⁹.

Zespół konwencji teatralnych może stać się dogodnym kontekstem pozwalającym oswoić, odzyskać czy umotywić zjawiska w sztuce tak, jak w innym sensie i w odniesieniu do innej epoki historycznej „oswoił” je kontekst malarskości powołany przez H. Wölfflina.

Wojciech Lipowicz

⁵ Ibidem, s. 156.

⁶ Nie jest to już w istocie zbiór historycznie rozumianych konwencji, ale pozahistorycznych stereotypów wizualności.

⁷ A. Hauser, *The Philosophy of Art History*, London 1959, [przekład polski D. Danek i J. Kamionkova; Filozofia historii sztuki. Warszawa 1970, s. 368 - 369].

⁸ Por. R. K. Przybylski, *O teatralności malarstwa*, Sztuka, 1975, nr 2, s. 21 - 22.

⁹ A. Hauser, op. cit., s. 369 - 371.