

TEATRALNOŚĆ I TEATRALIZACJA W SZTUCE XVIII I XIX WIEKU PROBA PORÓWNIANIA WYBRANYCH ZAGADNIENI^{*}

Zgodnie z definicją podaną przez *Słownik języka polskiego* „teatralizacja” w jednym ze swych znaczeń to „nadawanie czemu teatralnego stylu”, a pokrewny jej termin „teatralizować” to „nadawać czemu cechy teatralne”¹. Wydaje się, że mówiąc o teatralizacji mamy na myśli coś więcej aniżeli tylko nadawanie czemuś cech teatralnych. Najogólniej rzecz biorąc, można by mówić o oddziaływaniu teatru w najrozmaitszych jego aspektach, od tekstu dramatycznego, przez inscenizację, scenografię i grę aktorów, aż po jego znaczenie społeczne. Jednym słowem, o teatralności tych dziedzin, na które teatr wywiera jakikolwiek wpływ. Przy okazji nasuwa się pytanie o oddziaływanie sztuk plastycznych na teatr, co rozszerza kwestię na wzajemne już relacje między teatrem a sztukami plastycznymi w wieku XVIII i XIX.

Od końca wieku XVII, a zwłaszcza w XVIII, teatr był bez wątpienia jednym ze źródeł inspiracji dla sztuk plastycznych, przede wszystkim malarstwa, inspiracji zarówno tematycznej jak i formalnej. Sztuki plastyczne z kolei, zwłaszcza zaś malarstwo i architektura, stanowiły istotną pomoc dla ówczesnych inscenizatorów i scenografów. Można nawet wskazać na konkretne zależności, których następstwem było pojawienie się nowych zjawisk w sztuce wspomnianego wyżej okresu. Dwa z nich wydają się szczególnie interesujące, a mianowicie osiemnastowieczna wedyta, zwłaszcza wenecka, oraz pewne nurty w ówczesnym malarstwie francuskim, włoskim i angielskim, dla których teatr stanowi swego rodzaju punkt odniesienia.

Zastosowanie w inscenizacji teatralnej perspektywy ukośnej — *prospettiva ad angolo* — stało się ważną innowacją w dziejach nowożytniej scenografii; do jej rozkwitu przyczyniła się twórczość kilku pokoleń rodziny Galli Bibiena, której członkowie działali w całej niemal Europie². Wykorzystując osiągnięcia bolońskiej *quadrattury* dzięki wprowadzeniu perspektywy ukośnej, stał się Bibienowie, a przede wszystkim Ferdinando (1657 - 1743), Francesco (1759 - 1739) i Giuseppe (1696 - 1756), twórcami nowego nurtu XVIII-wiecznej scenografii architektonicznej, który spopularyzował się oddziaływując na ówczesne malarstwo³ (przez rysunki i ryciny). Z kolei pełna fantazji i niezwyklej inwencji twórczość architekta i scenografa Filippo Juvarry (1676 - 1736), uczyniła sztukę scenograficzną mniej niż dotychczas rygorystyczną, wyznaczając odmienny jej kierunek⁴.

Znajdująca się w pełni swego rozkwitu scenografia architektoniczna nie pozostała bez wpływu na ewolucję pejzażu, zwłaszcza miejskiego i to tam, gdzie malarze przez krótki choćby czas pracowali dla teatru, a zatem w Neapolu i We-

^{*} Celem niniejszego referatu było jedynie wprowadzenie w krąg pewnych zagadnień z perspektywy historycznej. Dlatego w większości przypisów odsyła się czytelnika do szczegółowych i bardziej wyczerpujących opracowań, poprzestając w tekście na zasygnalizowaniu wybranych zjawisk i faktów. Z tych samych powodów nie podano dat życia wszystkich wymienianych w tekście artystów.

¹ *Słownik języka polskiego*, tom IX, Warszawa 1967, s. 76.

² Por. E. Povolledo, *Scenografia*, w: *Enciclopedia Universale dell'arte*, t. XII, Venezia-Roma 1964; hasło „*Staging and stage Design*”, w: *Encyclopaedia Britannica*, wyd. XV, t. XVII.

³ Por. np. katalog wystawy „I Bibiena. Disegni e incisioni nella collezione del Museo alla Scala”, Milano 1975.

⁴ Por. np. A. E. Brinckman, *I disegni*, w: Filippo Juvarra, Milano 1937, s. 140 - 147.

necji, w których teatr, a przede wszystkim opera, odegrały szczególną rolę w kształtowaniu oblicza artystycznego i kulturalnego XVIII w.

W sztuce weneckiej jest to nie tylko realistyczny pejzaż miejski, ale także, a może nawet bardziej *veduta ideata* i *capriccio* architektoniczne, wymagające nie tylko umiejętności pokazania rzeczy i miejsc takimi, jakimi są one naprawdę, ale stworzenia z elementów rzeczywistych nowej jakości przestrzennej i kompozycyjnej. Przykładem może służyć twórczość Antonia da Canal, zwanego Canalettem, jego siostrzeńca Bernarda Bellotta, Michele Marieschiego czy Francesco Guardi, by wymienić tylko najslawniejszych. Za nimi zaś owoce działalności całej rzeszy pomniejszych, naśladowców, kopistów, czy wreszcie malarzy-scenografów takich jak czynny w Wenecji Gianbattista Crosato (1685/6 - 1758), pochodzący z Neapolu Antonio Jolli (1700 - 1777), Antonio Visentini (1698 - 1782), Lorenzo Sacchetti (1759 - 1829?) wraz ze swymi krewnymi, przedstawiciele rodu Fossatti⁵, czy działający w Piemontie bracia Galliarri: Bernardino (1707 - 1794), Fabrizio (1707 - 1789) i Giovanni Antonio (1714 - 1797). Równie doskonałym, choć odmiennym przykładem twórczości związanej z teatrem, jakkolwiek bardziej z pokrewieństwo z ducha aniżeli rzeczywisty związek, jest dzieło Gianbattisty Piranesiego z upravianym przezeń *capricciem* architektonicznym i *wedutą* fantastyczną (której nie sposób zresztą wyobrazić sobie bez elementów owego *capriccia*). Jest to twórczość, w której zainteresowanie przeszłością ma już na polu charakter romantyczny (zm. 1788).

Także w weneckim malarstwie tego okresu, tj. 2 połowy XVIII wieku, można zaobserwować tendencje rodzajowe będące swego rodzaju odpowiednikiem, czy wręcz paralełą niektórych zjawisk w ówczesnym teatrze weneckim — zreformowanym w duchu rodzajowym, a nawet, chciałoby się rzec, nieco realistycznym teatrze Carla Goldoniego. Odpowiednikiem pozycji zajmowanej w teatrze przez Goldoniego było malarstwo Pietra Longhiego; w jednego i w drugiego podobne były motywy rodzajowe czerpane z codziennego życia mieszkańców Wenecji, podobny też stosunek do nich⁶.

Typ przedstawień występujących w malarstwie Longhiego, wspólne rozmowy, śniadania w rodzinnym gronie, wspólne muzykowanie czy prywatna lekcja śpiewu albo geografii, są z kolei pokrewne w duchu i formie temu, co terminologia angielska określa mianem *conversation piece*⁷. Wśród licznych autorów owych *conversation pieces* z Hogarthem, Gainsborough, Zofannym i innymi na czele, należałoby wymienić także działającego w Londynie Holendra Cornelisa Troosta (1697 - 1750). W jego twórczości wątki rodzajowe w nierozzerwany sposób łączą się z motywami teatralnymi, scenami zaczerpniętymi ze współczesnych malarzowi przedstawień teatralnych, z wyobrażeniami wreszcie, których genezy można i należy szukać w teatrze.

⁵ Por. E. Povoledo, *La scenografia architettonica del Settecento a Venezia*, Arte Veneta, 1951, s. 126 in.

⁶ R. Longhi, *Pittura e teatro nel '700 italiano w: Disegno della pittura italiana*, Firenze 1979, t. II, s. 287 - 295.

⁷ M. Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, podaje następującą definicję: „The term conversation piece is used in England for painting, usually not of large dimensions, which represent two or more identifiable people in attitudes implying that they are conversing or communicating with each other informally, against a background reproduced in detail” (s. 33).

⁸ Por. np. monografia artysty J. W. Niemeijer, *Cornelis Troost*, Assen 1973, z katalogiem dzieł.

Problem wpływu teatru na malarstwo XVIII wieku nie byłby jednak wyczerpany, gdyby nie wspomnieć o pewnym typie przedstawień rodzajowych zapoczątkowanym przez francuskiego grafika i malarza nazwiskiem Claude Gillot (1673-1722), a doprowadzonym do prawdziwej doskonałości przez Antoine Watteau. W wypadku tego ostatniego nie chodzi tylko o inspirację czerpaną z teatru, a zwłaszcza z Comédie Italienne, działającej do 1696 r. i ponownie otwartej dopiero po śmierci Ludwika XIV w r. 1715, która nie była niczym innym jak znaną z Wenecji commedia dell'arte, uprawianą w Paryżu przez włoskie trupy⁹. Chodzi również, a może nawet przede wszystkim, o podejście i stosunek do rzeczywistości, która w malarstwie Watteau w nierozdzielny sposób zbudowana była z tego, co realne i nierealne.

Prócz zjawisk znanych w poprzednich stuleciach, a świadczących o wzajemnym przenikaniu się teatru i sztuk plastycznych, czyli tego wszystkiego, co można określić mianem zjawisk parateatralnych — jak rozmaite uroczystości świeckie i religijne, triumfalne pochody i wjazdy, koronacje władców i beatyfikacje świętych, uroczyste obchody świąt kościelnych i państwowych — tego więc wszystkiego, co mając osiągnąć swój cel i wywrzeć wrażenie na widzach-uczestnikach, musi się rządzić tymi samymi lub przynajmniej podobnymi regułami, co spektakl teatralny¹⁰, pojawiają się jeszcze inne, związane z rosnącą rangą teatru i pozycją aktora. Świadectwem tego są portrety sławnych aktorów i aktorek, tancerek i śpiewaków, którzy wkraczają do malarstwa już nie tylko jako anonimowi członkowie trup teatralnych, lecz godne uwiecznienia modele portrecistów. Nowym zjawiskiem są również ilustrowane wydania dramatów, z edycjami sztuk Szekspira na czele. Oglądając owe ilustracje odnosi się wrażenie, że w dużej mierze odzwierciedlają one lub wręcz stanowią mniej lub bardziej wierny zapis tego, co pokazywano na ówczesnych scenach teatralnych. Za przykład niechaj posłużą ilustracje do Szekspira zebrane w 1835 r. przez Thomasa Turnera z Gloucester¹¹. W zbiorze tym ilustracje np. Huberta Gravelot (1699-1773) ukazują rzecz w dość nieokreślonej scenerii, lecz w strojach zgodnych z ówczesnie panującą modą, przez co nieco anachronicznych. Równie anachroniczne i równie modne są stroje postaci przedstawianych przez Samuela Shelley'a (1750(?) - 1808), jakkolwiek jest to już moda początków klasycyzmu. Przykłady tego rodzaju można by mnożyć.

W miarę upływu czasu, zgodnie z przyniesionym przez romantyzm nowym stosunkiem do przeszłości i rosnącym zainteresowaniem gotykiem (cokolwiek by pod tym terminem rozumiano), także ilustracje zmieniają swój charakter wedle kanonów obowiązujących w ówczesnym teatrze i tendencji panujących w malarstwie historycznym. Wydaje się przy tym, że malarstwo historyczne osiągnęło pełnię swego rozkwitu (co nastąpiło przed połową XIX w.), na przełomie XVIII i XIX stulecia teatr przeszedł kolejną w swych dziejach fazę uludy i feeryczności, wykorzystując osiągnięcia poprzednich stuleci i najnowsze wymalunki techniki. Warto tu wspomnieć o swego rodzaju kamieniach milowych w dziejach nowożytnej inscenizacji i scenografii europejskiej. I tak zamiast scenerii określanej jedynie stosownymi

⁹ Por. R. Boerlin - Brodbeck, *Watteau und das Theater*, (dysert.) Basel 1973.

¹⁰ Por. na ten temat E. Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and social life*, London 1973.

¹¹ R. R. Wark, *Drawings from the „Turner Shakespeare“*, San Marino, California 1973.

napisami, o czym wiemy z zachowanych przekazów i źródeł ikonograficznych, renesans wprowadził płaską dekorację, malowaną zgodnie z zasadami perspektywy, której wzorcowy i doskonały przykład zachował się w Teatro Olimpico w Vicyency. Z kolei wiek XVII przyniósł rozbudowany system kulis, prospektów i paludamentów. Stwarzając wrażenie głębi i przestrzeni, w której za pomocą najrozmaitszych machin i urządzeń osiągnano prawdziwe barokowe efekty. Ich mistrzami byli np. Giacomo Torelli pracujący w Paryżu dla kardynała Mazarin (1645), czy Gaspare Vigarani, sprowadzony tamże przez Ludwika XIV 1660 r.) twórca słynnej Salle de machines¹².

Kulisowy system ówczesnego teatru nie pozostał bez wpływu na architekturę ołtarzy i iluzjonistyczne malarstwo ściennie, skodyfikowane przez Andrea Pozzo w jego dziele *Prospettiva dei pittori e architetti*, (1692, tom drugi 1700), używanym również jako podręcznik scenografii. Mimo to ówczesna dekoracja, właśnie z racji nieograniczonych niemal możliwości iluzjonistycznych, pozostawała płaska i dopiero w XVIII w. zastosowano kulisy o bardziej urozmaiconych kształtach i formach przestrzennych. Płaskość dekoracji teatralnej pokrytej iluzjonistycznym malowidłem, w mniej czy bardziej doskonały sposób imitującej trójwymiarową rzeczywistość, dotrwała jednak do początków XIX w., przy czym scenografia architektoniczna przerodziła się w malowniczą i pejzażową; dzięki temu inscenizacja romantyczna może być określana mianem sceny-obrazu. W ostatniej ćwierci XVIII i pierwszej ćwierci wieku XIX doszło do wspaniałego rozkwitu tego rodzaju scenografii, która przestała pełnić podrzędną rolę w spektaklu teatralnym, stając się samodzielną jakością w panoramach, dioramach i rozmaitych feeriach wzrokowych. Z prawdziwym teatrem dramatycznym niewiele miały one wspólnego, budziły za to niekłamany zachwyt ówczesnej publiczności. Mistrzem malowanej dekoracji krajobrazowej był Philip James Louthembourg (1740-1812), malarz historyczny, pejzażysta i batalista, od 1771 pracujący jako scenograf dla prowadzonego przez Garricka londyńskiego teatru Drury Lane. Kreował tam nowatorskie spektakle oparte na grze barw i światła. Stosował w tym celu wieloplanowe malowane tła, miejscami półprzezroczyste, szklane filtry i rezygnując ze światła rampy na rzecz oświetlenia bocznego i górnego (np. pantomima *The Wonder of Derbyshire, or Harlequin in the Peak*, której scenariusz napisano specjalnie do scenografii zaprojektowanej przez Louthembourg po jego podróży do Derbyshire). W wystawionym przez Louthembourg *Eidophuskion* nie było nawet i mimów, zastąpionych przez marionetki na miniaturowej scenie — w pełnym tego słowa znaczeniu scenie-obrazie.

Innym przykładem pełnej emancypacji malowanej scenografii jest panorama, wynaleziona w 1787 r. i wykorzystana po raz pierwszy w pięć lat później. We Francji jej mistrzem był Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), który udoskonalił panoramę ograniczając ją do tradycyjnego w teatrze kształtu półkolistego; w swej dioramie osiągał przy tym większe wrażenie iluzji przez ściśle kontrolowane oświetlenie. W Niemczech dioramę przedstawił po raz pierwszy w r. 1827 Karl Friedrich Schinkel, jeden z wielkich reformatorów ówczesnego teatru. Kontynentalnym odpowiednikiem Louthembourg był czynny we Francji Pierre Luc Charles Cicéri (1782-1858), pracujący w paryskiej operze, założyciel pierwszej pracowni scenograficznej.

W pewnym momencie w teatrze romantycznym współobecne były dwie tendencje: wspomniana wyżej tendencja malarska, oparta na sentymentalnym podejściu do natury oraz wynikająca ze stosunku do historii tendencja antykwarycz-

¹² A. Nicoli, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1974, s. 164 i n.

na i starożytnicza. Wydaje się, że zaproponowaną przez René Huyghe'a koncepcję dziejów malarstwa XIX wieku jako odchodzenia od tego, co imaginatywne i wizjonerskie, na rzecz tego, co realne i realistyczne, można równie dobrze odnieść do teatru. Publiczność teatralna była bowiem spragniona coraz większej dosłowności — by nie powiedzieć realizmu przedstawień — której najwymyślniejsze i najbardziej nawet pomysłowe metody ówczesnych scenografów nie zawsze mogły sprostać. I wówczas wkroczył na scenę rekwizyt, materialny i współczesny, dzięki czemu widzowie mogli oglądać na scenie teatru najbardziej codzienne, znajome miejsca i rzeczy, które w życiu nie wzbudziłyby w nich najmniejszego zainteresowania (nie mówiąc już o zachwycie), jak nie budziły go, przynajmniej początkowo, w malarstwie.

Rekwizyt pojawił się zresztą na scenie gruntownie już przebudowanej, pozbawionej tzw. fartucha, czyli wystającej ku widzom części proscenium, ograniczonej ścianami na kształt pudła. Scenę pudełkową znano już jakoby w 1794 r.; po raz pierwszy zastosowała ją w prowadzonych przez siebie teatrach londyńskich Lucia Elisabeth Vestris (1832 r.). Scena pudełkowa była wyraźnie ograniczona ramą dzielącą ją od widza. O ile ograniczenie obrazu ramą wydaje się rzeczą oczywistą (przy czym może mieć ona rozmaite znaczenia symboliczne, jak choćby granicy między rzeczywistością realną i malarską), czy też, w myśli teorii renesansowej, stanowić okno na świat — by pozostać przy niektórych jej znaczeniach — o tyle teatr przez długi czas obywatł się bez ramy, a więc bez kurtyny po każdym akcie. Skojarzenie ramy scenicznej z ramą obrazu wydaje się nieuchronne, zwłaszcza gdy patrzemy na obrazy, których akcja rozgrywa się nie tylko między postaciami występującymi na płótnie (na scenie), ale również ku widzowi, w czym przypomina znaną z teatru sytuację, gdy aktorzy grają ku znajomym na widowni.

Rekwizyt występował nie tylko w sztukach współczesnych, ale przede wszystkim, przynajmniej w początkowej fazie swego istnienia, w inscenizacjach klasyków, bądź w przedstawieniach o tematyce historycznej, które na skutek dokładności i drobiazgowości w ich odtwarzaniu nabierały coraz bardziej antykwarycznego charakteru. Proces ten znany jest z teatru niemieckiego, gdzie najwcześniej odkryto starożytność grecką i rzymską. Przykładem tego może być *Antygona* wystawiona w 1843 r. w Berlinie przez Wilhelma Tiecka, usiłującego przy współpracy architekta odtworzyć scenę antyczną (podobnie w wystawionym tym samym roku *Śnieg nocny letniej*, gdzie Tieck zrekonstruował scenę elżbietańską). W teatrze francuskim, gdzie w końcu lat czterdziestych Arsène Houssaye, przy współdziałaniu scenografa A. Dumasa, zrekonstruował w Comédie Française dwie sztuki Moliera, *Uczone biatogłowy* i *Miłość lekarzem*, w strojach z czasów ich autora. Analogiczne zjawisko można zaobserwować w teatrze angielskim, gdzie np. Kean wystawił w 1853 r. w Princess Theatre *Opowieść zimową* Szekspira, która zdaniem Nicolla nie była już sztuką teatralną, a niewiele też miała wspólnego z samym Szekspirem. Należy sądzić, że starożytno i antykwarsko nastawieni do przeszłości inscenizatorzy i scenografowie korzystali ze wszelkich dostępnych źródeł ikonograficznych, jak choćby wspomnianego przez Nicolla dzieła Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, wydane w Wenecji w 1590 r. Podobnie czynili autorzy obrazów o tematyce historycznej, a ewolucja kostiumu i rekwizytu historycznego przebiegała tak samo w malarstwie jak w teatrze. W okresie poprzedzającym romantyczny antykwaryzm roiło się od anachronizmów, a strój XVI-wieczny obowiązywał postaci mitologiczne, zaś stroje orientalne — biblijne. Wydaje się, że ten nurt w inscenizacji teatralnej łączy z malarstwem wspólne cechy, wynikające z romantycznego stosunku do historii i przeszłości.

Zbieżności między teatrem i malarstwem historycznym połowy XIX wieku niejednokrotnie dotyczyły osób i miejsc, jak np. w opisanym przez Théophile'a Thore obrazie Gustave'a Boulanger, *Próba „Fleceisty”* i „*Zony Diomedesa*” u Jego Książęcej Mości księcia Napoleona w atrium jego domu przy *avenue Montaigne*, 1861: „... Jest to święto prawdziwe i w ten oto sposób starożytność mogła być studiowana z natury i według osób żyjących, przebranych za starożytne. W istocie rozpoznaje się pana Théophile'a Gautier, aktorów i aktorki Comédie Française, wszystkich całkowicie dostrojonych do tego rzymskiego pałacu, w kostiumach ze swych ról, archeologicznie studiujących postawy i gesty”¹³.

Wspomniany tutaj Théophile Gautier kilka lat wcześniej, po śmierci wystawie Paula Delaroche'a napisał, że twórczość malarza, historycznego przecież („*Śmierć Jane Gray*”, „*Śmierć królowej Elżbiety*”, „*Księżęta w wieży*”, „*Joanna d'Arc w więzieniu*”, „*Zabójstwo księcia de Guise*”), zyskała więcej uznania u publiczności od dzieł Ingresa i Delacroix (1858 r.)¹⁴. Oto co kochała i podziwiała publiczność — ta sama, którą zachwycały londyńskie spektakle Johna Philipa Kemble'a (np. *Król Lear* z 1820 r., podczas którego hałas burzy zagłuszał słowa aktorów), czy wspomnianego wyżej Charlesa Keana, jeszcze później zaś dekoracje Alma Tademy do *Cymbelina* i *Koriolana*, czy Burne-Jonesa do *Króla Artura*, wystawianych w prowadzonym przez Henry Irvinga Lyceum Theatre.

Konflikt alegorii i rzeczywistości w malarstwie XIX w., o którym wspomina M. Poprzęcka, odnaleźć można również w teatrze, w przeciwstawnych sobie nurtach — widowiskowym i antykwarskim — spektakli teatralnych. W miarę upływu czasu i malarstwo i teatr nabierają cech realistycznych, a następnie wręcz naturalistycznych. Od malarstwa historycznego oczekiwano — jak pisze Poprzęcka — by miało charakter interesującego spektaklu, by wywoływało u widza uczucie grozy, skandalizowało, wzruszało do łez¹⁵. Czy nie tego samego oczekiwali widzowie teatralni? Malarzy historycznych i twórców przedstawień teatralnych, a bardziej jeszcze operowych, frapowały podobne tematy. Porównania może dostarczyć twórczość niektórych malarzy i kompozytorów rosyjskich 2 połowy XIX wieku, na co zwrócił uwagę A. Celebonovič¹⁶. Kompozytorzy z kręgu tzw. „potężnej gromadki”, Musorgski (1839 - 1881) ze swymi operami *Chowańszczyzna* i *Borysem Godunowem*, Bördin (1833 - 1887) z *Kniaziem Igorem* i programową suitą *Tańców połowieckich*, opartą na motywach *Słowa o pułku Igora*, czerpali inspirację z tych samych źródeł, co np. Konstanty Makowski (1839 - 1915), Wasilij Wiereszczagin (1824 - 1904), czy Wasilij Surikow (1848 - 1916) w swych obrazach o tematyce historycznej.

Drugim wątkiem tematycznym wspólnym sztuce pompierskiej i muzyce połowy XIX w., był orientalizm i egzotyka. Inne to wątki co prawda w sztuce rosyjskiej, gdzie egzotyka była Azja Środkowa (*Szeherazada* Rimskiego-Korsakowa), a inne we Francji, w której zasięgu niejako był Bliski Wschód, a egzotykę niosła nawet Hiszpania (*Poławiacze pereł* i *Carmen Bizeta*), by ograniczyć się tylko do tych przykładów.

Nasuwa się zatem wniosek, że to, co początkowo było nowością, co miało nowatorski charakter w zakresie inscenizacji i scenografii (również w akademickim malarstwie), przerodziło się z czasem w paraliżujący ruch gorset, z którego teatr wyzwolił się dopiero po wielkiej reformie na przełomie XIX i XX wieku. Jeden z nur-

¹³ Cyt. wg M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 171.

¹⁴ Ibidem, s. 123.

¹⁵ Ibidem, s. 137.

¹⁶ Por. A. Celebonovič, *The Heyday of Salon Painting. Masterpieces of bourgeois Realism*, New York 1974.

tów tej reformy, pod wpływem nowych prądów w malarstwie i rzeźbie początków XIX w., występował właśnie przeciw sztuce przedstawieniowej. U Komisarzewskiego, Meyreholda, Tairowa czy Wachtangowa — z jego spektaklem *Turandot* Gozziego z 1922 r. — reforma teatru szła w parze m. in. z zainteresowaniem commedią 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 Betulii* (1914), *Narodziny narodu* (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. Nicoll, *W święte Arlekina*, 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.*