

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 „wykorzenienie” i związane z tym wynaturzenie, stopniowa zatem degradacja całej warstwy światopoglądowej i teoretycznej, prowadząca do czystej zewnętrznosci, 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 teatralna niż dramatyczna”<sup>70</sup>, a Teofil Gautier używał sobie na tym malarzu określenia 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 zewnętrznosc dramatu. W przeciwieństwie do pierwiastka dramatycznego-wewnętrzznego, duchowego (...) teatralizm daje sceniczność (...)”<sup>72</sup>. To, co teatralne stało się z czasem tylko zewnętrzną warstwą dzieła, a sztuczność i nieautentyczność zdeaktualizowanej formuły odczuwana była coraz wyraźniej w miarę wygasania ożywiającej ją prawdy wewnętrznej rozdarcia — dramatu, prawdy gry teatralnej. Ograniczona do czystej dekoracyjności, pozbawiona siły działania romantyczna teatralność traciła sens swego istnienia tracąc walor wieloznaczności, gry skojarzeń, jakie jeszcze wyzwałał przykuwający wzrok widza szkarłatny szlafrok Frédéric’a 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.