

MIECZYSLAW BRAHMER

TRZY TEATRY W OCZACH KRYTYKÓW KLASYCYZMU

Dzieje krytyki teatralnej, różnych form, w jakich dochodziła do głosu, nie często na ogół bywały przedmiotem odrębnych studiów, w porównaniu przede wszystkim z krytyką literacką, w której skład zresztą zazwyczaj wchodziły. Przeważnie omawiano utwór dramatyczny, jego interpretacji scenicznej pozostawiając zwięzłe uwagi końcowe. Do wyjątków zaliczyć można odmienny stosunek obu składników, toteż zbierane następnie pod wspólną okładką omówienia te niewiele zazwyczaj odbiegały od wyłącznych literackich ocen danego pisarza. Nie znaczy to jednak, by teatralne interpretacje utworu nie wywoływały — chociaż nie tak często — bardzo różnych form krytycznej wypowiedzi. Zostawiając na boku wypowiedzianie ogólnych zasad związanych z praktyką i wskazań głoszonych zarówno przez wybitnych aktorów — komediantów dell'arte w pierwszym rzędzie — jak też liczne grono znamienitych teoretyków — i równoległe praktyków — nowoczesnych, dość wspomnieć teatralne również odbicie, jakie znajdowały sceniczne dialogi i dyskusje, od molierowskiej krytyki *Szkoły żon* czy *Comédie de comédiens* Gougenota poprzez różne igraszki teatru w teatrze.

Cenimy tutaj i różnorodność, zależną od indywidualnej wrażliwości krytyka i jego kultury literackiej, obok dobrej znajomości teatralnego rzemiosła. Równowaga taka nie jest jednak (a bardziej jeszcze nie była) zjawiskiem powszednim, z czym wiążą się też zawzięte często spory na temat scenicznego widowiska i uprawnień inscenizatora w stosunku do literackiego tekstu. Z uznaniem jednak stwierdzić można, że nie brak ostatnimi czasy krytyków teatralnych, dla których pisanie o teatrze jest nie felietonową gawędą, ale wytrawną pracą zawodową, opartą na bezpośredniej znajomości różnych ośrodków teatralnych nie tylko krajowych, ale i zagranicznych.

Nie wdając się w rozważania na ten obszerny temat — zależny i od jakości danego utworu i od wiernej mu zasadniczo, a jednak twórczej inwencji reżysera i scenografa — pragnę zatrzymać się krótko przy tym momencie, gdy umysłem krytycznym nasunęło się — w giętkiej formie eseistycznej — porównanie różnych teatrów, jakie w okresie klasycyzmu i u jego schyłku rywalizowały z sobą. Z punktu widzenia Paryża, który zajął główne stanowisko przodownika i obserwatora, prócz zespołów rodzimych często pojawiają się w jego zasięgu trupy włoskie i hiszpańskie. Ponadto jednak, co w onym czasie wydać się musi powiązaniem o wiele mniej czę-

stym, także aktorzy angielscy. Zapoznanie się z nimi i uwagi na temat ich gry stały się możliwe dzięki pobytowi za Kanalem kilku wyróżniających się krytyków.¹

Najwybitniejszym z tych krytyków był bez wątpienia Saint-Evremond. Podobnie jak pozostali (których świadectwa tu pobieżnie wykorzystano) nie poddaje on analitycznej ocenie teatralnej wizji utworów i umiejętności poszczególnych wykonawców scenicznych, nie szuka też rozróżnień rodzajów dramatycznych, ale stara się uchwycić odmiennosc, odrębny charakter każdego z wielkich teatrów ówczesnego świata.

Sądy o teatrze włoskim są zgodne i powtarzane przez kilka kolejnych pokoleń. Celowość gestu, zwinność całego ciała, zręczność w prowadzeniu szybkiej i zabawnej intrygi — to zalety, które i dziś jedną Włochom oklaski. Ale — wywodzi Chappuzeau — nie stać ich na głębszy ton dramatycznego konfliktu, brak im możliwości wcielania się — poza kilku umownymi typami — w różne postacie. Toteż w teatrze włoskim szuka się zabawy, w której wspierają Włochów dziwy maszynierii, umiejętność tworzenia iluzji, dodajmy: poprzedzająca film ruchliwość spektaklu. Saint-Evremond ma inne wymagania. Włosi — stwierdza — mają znakomitych aktorów, brak im wartościowych sztuk. Ukształtowanemu przez klasycyzm widzowi brak konstrukcji, razi go niedostatek dobrego smaku, przytłoczonego przez banalne koncepty. „Przyznaję, że w błaznowaniu są niezrównani, ale trzeba mieć upodobanie w mnogich koziołkach, by zadowolić się tym, na co się spogląda. Bo efekt żartu jest krótkotrwały i nie należy liczyć, że czas pozwoli wrócić do dawnej werwy”. Ale najbardziej drażnią krytyka konwencjonalne pary zakochanych. „Gdy jesteście znużeni błazeństwami, które trwały zbyt długo, pojawiają się zakochani, aby was przytłoczyć. Lepsza nagła śmierć, niż konieczność wysłuchania ich rozmów”. Historycznie rzecz oceniając Riccoboni gotów jest uznać, że — w pospieszonym cokolwiek obliczeniu — od początków XVI w. Włosi mają najlepszy teatr w Europie, ale około połowy następnego stulecia hiszpańska „komedia”, w rozległym tam określeniu gatunku, wysuwa się na miejsce pierwsze i „styl teatru hiszpańskiego, mającego wielkie zasługi, zostaje we Włoszech popchnięty ku największym ekstrawagancjom”.

W teatrze hiszpańskim widzą ci krytycy przede wszystkim niewyczerpaną inwencję, źródło, z którego przez lata czerpią teatry całej Europy. Miłości — jej niespodziankom i powikłaniom — przypada w tym teatrze rola główna, ale jakże odmienna niż gdzie indziej. Wy tłumaczenie zasadniczej różnicy znajduje Saint-Evremond w odmiennosci obyczajów i stara się dać tu swej krytyce szerszą podstawę socjologiczną. We Francji zwykły układ stosunków międzyludzkich pozostaje w kręgu prawdopodobieństwa. W Hiszpanii kobiety nie zwykły pojawiać się pu-

¹ Z tych, którymi tutaj się pobieżnie zająłem, pobyt w Anglii Saint-Evremonda przypada na lata 1675-1703; opieram się na jego *Oeuvres mêlées*. Paris 1684 (godzi się też nie tracić z oczu wyboru dokonanego przez R. Brandwajna pt. *O sztuce życia i życiu sztuki*. Warszawa 1962). Protestant-emigrant Samuel Chappuzeau (1625-1701) w Lyonie ogłosił 3 części swych rozważań *Le théâtre français* (pomocne mi było wydanie paryskie z 1876 r.). Głośny aktor i impresario Luigi (Lelio) Riccoboni jest właściwie pierwszym przedstawicielem porównawczej historii teatru europejskiego (*Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*. 1738)

blicznie, a wyobraźnia autora wysiła się na ułatwienie spotkania zakochanym, gdy we Francji osiąga się ten cel bez szczególnych zabiegów, a kunszt autora szuka najtrafniejszej formy dla wyrażenia uczuć. Któraś z dam hiszpańskich, czytając o miłosnych uniesieniach Kleopatry, nie powstrzymała się od uwagi: „Po cóż te wszystkie piękne słowa, skoro są razem?” W hiszpańskiej galanterii wyczuć się też daje powiew „mauretańskiego liryzmu”.

Jakże odmienni są Anglicy! Wnosząc z Szekspira, powinni być okrutni i bez mała nieludcy, ich poeci dramatyczni ponad miarę splukali scenę krwią. W rzeczywistości atoli są grzeczni i układni, zazwyczaj jednak skłonni do zadumy; w tej ostatniej z cech Riccoboni skłonny byłby nawet widzieć pograżanie się w marzeniu i temu właśnie pisarze dramatyczni starają się zapobiec, przeciwdziałać silnymi wstrząsami, nagromadzeniem wydarzeń, okazałą dawką okropności i obscenów. Ale — zapowiada wychowany na klasycyzmie arbiter, — jeśli poeci angielscy zechcą uznać utrwalone konwencją jedności, a krwią i grozą przestaną gnębić widza, zmuszą do postawienia tragedii angielskiej ponad wszystkim, czym żyje teatr europejski.

Riccoboni, który widział teatry angielskie w ich ojczyźnie, nie ulegając tradycji rodzimej oświadcza zdecydowanie: „j'ose avancer que les meilleurs comédiens de l'Italie et de la France sont très inférieurs aux acteurs anglais”. Nie inaczej skłonny będzie sądzić w swych listach z tych lat (1734) Voltaire, angielski „wigor” przenosząc nad francuską „honnêteté”. A więc zarówno dramat, jak i teatr. Uznanie jakże znamienne nie tylko jako pochwała sceny angielskiej, ale i jeden z sygnałów europejskiego romantyzmu.