

Oscar Wilde: Prawda masek. Parę uwag o złudzeniu (fragment)

W sztuce nie ma tego, co zwie się prawdą ogólną. Prawdą w sztuce jest to, czego przeciwieństwo jest również prawdą. I tak samo jak jedynie w krytyce artystycznej i przez nią rozumieć możemy platońską teorię o ideach, tak też jedynie w krytyce artystycznej i przez nią pojąć możemy heglowski system antytez. Prawdy metafizyczne są prawdami masek – pisał Oscar Wilde.

W wielu zbyt może gwałtownych atakach skierowanych ostatnio przeciw świetności wystawy, jaka charakteryzuje odzicie w Anglii teatru szekspirowskiego, krytycy zdają się milcząco godzić na pogląd, że Szekspir sam był mniej lub więcej obojętny na kwestię kostiumów swych aktorów i że gdyby widział wystawienie *Antoniusza i Kleopatry* przez panią Langtry, byłby niewątpliwie powiedział, że chodzi o sztukę, jedynie tylko o sztukę, zaś wszystko inne nie posiada najmniejszego znaczenia. Co się tyczy historycznej wierności kostiumów, to lord Lytton w artykule swym ogłoszonym w *Nineteenth Century* wypowiedział jako dogmat sztuki, że w sztukach Szekspira archeologia jest zgoła nie na miejscu, a próba wprowadzenia jej jedną z najgłupszych pedanterii epoki gogów.

Stanowisko lorda Lyttona rozpatrzę później, co się jednak tyczy teorii, iż Szekspir niewiele się troszczył o kostiumy swego teatru, to ktokolwiek zada sobie trud przestudiowania metody Szekspira, musi

dojść do przekonania, że żaden z dramaturgów francuskich, angielskich czy greckich nie przykładał takiej wagi do wywoływania złądy za pomocą kostiumów aktorów, jak właśnie Szekspir.

Wiedząc, jak bardzo piękno kostiumu oddziaływa na temperament artystyczny, ciągle wprowadza do swych sztuk maski i tańce, jedynie dla dostarczenia miłych wrażeń optycznych, a istnieją jeszcze jego wskazówki sceniczne dotyczące trzech wielkich pochodów Henryka VIII, wskazówki odznaczające się najbardziej drobiazgowym opracowaniem szczegółów, obejmującym nawet kołnierze i perły we włosach Anny Boleyn. Współczesny kierownik teatru mógłby bez trudu odtworzyć te pochody zgodnie ze wskazówkami Szekspira, a były one tak ścisłe, że jeden z ówczesnych urzędników dworskich, pisząc do przyjaciela o ostatnim wystawieniu tej sztuki w teatrze Globe, uskarża się na zbyt nierealizm, zwłaszcza że rycerze Orderu Podwiązki wystąpili istotnie w strojach i insygniach wiernie skopiowanych, co obliczonym jest na ośmieszanie prawdziwego ceremoniału.

[...] Krytyka współczesna występowała przeciw przepychowi inscenizacji, jakim odznaczał się teatr pod wpływem Szekspira, wprawdzie nie na podstawie demokratycznych dążeń realizmu, lecz najczęściej ze względów moralności, będącej zawsze ostatnią ucieczką ludzi pozbawionych zmysłu piękna.

Co jednak chciałbym podnieść, to nie szczegół, że Szekspir oceniał wartość pięknych kostiumów, jako przydających poezji uroku malowniczości, lecz że zdawał sobie sprawę, w jak znacznym stopniu kostium wytwarza pewne efekta dramatyczne. Wiele jego sztuk, jak *Miarka za miarkę*, *Jak wam się podoba*, *Dwaj panowie z Werony*,

Wszystko dobre, co się dobrze kończy, Cymbelin i inne, wywołują złudzenie właśnie kostiumami bohaterów i bohaterek; prześliczna scena w *Henryku VI*, obrazująca nowoczesny cud leczenia przez wiarę, utraciłaby całą swą pointę, gdyby Gloster nie ukazał się w czerni i purpurze, a *dénûment Wesołych kumoszek z Windsoru* obraca się koło koloru sukni Anny Page. Niezliczone też razy Szekspir posługuje się przebraniem. Posthumus ukrywa swą namiętność pod strojem wieśniaka, a Edgar swą dumę pod łachmanami wariata, Porcja nosi szaty sędziowskie, a Rozalinda jest ubrana „najzupełniej po męsku”; płaszcz i tłumok Pizania przeobrażają Imogenę w młodego Fidela; Jessyka ucieka z domu ojca przebrana za chłopca, a Julia układa swe jasne włosy w fantazyjne węzły miłosne i przywdziewa spodnie i kaftan; Henryk VIII stara się o panią swego serca jako pasterz, a Romeo jako pielgrzym; księżę Hal i Poinz pojawiają się naprzód jako rzezimieszki w sztywnych płótniankach, a później w białych fartuchach i skórzanych kaftanach, jako kelnerzy w szynkowni. Cóż dopiero Falstaff, występujący jako rozbójnik i jako starucha i jako myśliwy Herne, wreszcie jako tobół bielizny wędrujący do pralni?

Niemniej liczne są też przykłady posługiwania się kostiumem dla spotęgowania dramatyczności sytuacji. Po zamordowaniu Dunkana, Makbet ukazuje się w nowej szacie, jak gdyby się zerwał ze snu; Tymon kończy w łachmanach, rozpoczynając w blasku świetności; Ryszard przypochlebia się mieszkańcom Londynu w zbroi prostej i powszedniej, a doszedłszy do tronu przez krew, przeciąga ulicami w koronie i orderach św. Jerzego i Podwiązki, szczyt napięcia w *Burzy* wywołuje Prospero, gdy odrzuciwszy strój czarownika i wysławszy Ariela po swój kapelusz i szpadę, przedstawia się jako wielki księżę włoski, nawet duch w *Hamlecie* zmienia mistyczne swe szaty, dla wywołania różnorodnych wrażeń, a co się tyczy Julii, to nowoczesny pisarz sceniczny niewątpliwie ukazałby ją w całunie, by ze sceny tej zrobić li scenę

grozy, Szekspir jednak stroi ją w bogate, wspaniałe szaty, których piękno przeobraża grobowiec w „salę uroczystą, pełną światła”, a grób w komnatę ślubną, poddając motyw do mowy Romea o triumfie piękności nad śmiercią.

Nawet drobiazgi kostiumu, jak kolor pończoch majordomusa, deseń chustki kobiecej, rękaw młodego żołnierza, czepki elegantki, stają się w rękach Szekspira ważnymi czynnikami dramatycznymi, a niektóre z nich tworzą nawet istotny węzeł dramatu. [...] Kwiaty, które Ofelia nosi w swym obłąkaniu, czynią wrażenie równie patetyczne, jak fiołki kwitnące na grobie, fantastyczny ubiór króla Lira potęguje nad wszelki wyraz scenę jego błąkania się po lesie, a kiedy Cloten dotknięty porównaniem siostry, jakie jej nasuwa strój męża, przywdziewa te jego szaty, by na niej dokonać haniebnego czynu, czujemy, że w całym realizmie francuskim, nie wyjmując nawet *Teresy Raquin*, tego arcydzieła grozy, nie ma nic, co by pod względem okropnej i tragicznej symboliki mogło się równać z tą sceną z *Cymbelina*.

[...] Pożar teatru Globe – spowodowany zresztą namiętnością wywoływania iluzji, cechującą inscenizacje szekspirowskie – pozbawił nas na nieszczęście wielu ważnych dokumentów, jednakowoż w istniejącym jeszcze inwentarzu garderoby w jednym z ówczesnych szekspirowskich teatrów londyńskich, wymienione są specjalne kostiumy dla kardynałów, pasterzy, królów, klaunów, mnichów i błaznów, zielone szaty dla ludzi Robin Hooda i zielona szata dla Maid Marian, biały, złotem tkany strój dla Henryka V i kostium dla Longshanksa, prócz tego komże, alby kapłańskie, suknie z adamaszku, ze sukna o haftach złotych i srebrnych, suknie z tafty i perkalu, aksamitne i jedwabne, kaftany ze skóry żółtej i czarnej, czerwone, szare, francuskie kostiumy Pierrota, szata „for to go invisibell” – której

cena oznaczona na 3 funty wcale nie zdawała się wygórowaną – wszystko to świadczy o pragnieniu stworzenia odpowiedniego stroju dla każdego charakteru. Istnieją też spisy kostiumów hiszpańskich, mauretańskich, duńskich, hełmów, lanc, malowanych tarcz, koron cesarskich i papieskich tiar, kostiumów dla tureckich janczarów, rzymskich senatorów, wszystkich bogów i bogiń Olimpu, wykazujące gorliwe studia archeologiczne ze strony dyrektora teatru. Co prawda jest tam także wzmianka o gorsecie dla Ewy, ale scena rozgrywa się już prawdopodobnie po zjedzeniu jabłka w raju.

Istotnie, ktokolwiek studiuje epokę Szekspira, łatwo się przekona, że archeologia stanowi jedną z jej cech najbardziej charakterystycznych. Po odżyciu form klasycznych w architekturze, jednej z cech renesansu, kiedy w Wenecji, a także gdzie indziej zaczęto drukować arcydzieła literatury rzymskiej i greckiej, rozbudziło się też zrozumiałe zainteresowanie dla ornamentyki i kostiumów świata starożytnego. Artyści studiowali je jednak nie dla wiedzy, jaką mogli w ten sposób nabyć, lecz ze względu na piękno, które stworzyć pragnęli. Wykopaliska, obejmujące dzieła sztuki, nie kruszyły się po muzeach, by je mógł oglądać tępy kustosz lub policjant nudzący się w braku głośniejszej jakiej zbrodni, lecz służyły jako motywy zapładniające nową sztukę, mającą być nie tylko piękną, lecz także egzotyczną. [...] Archeologia jest tylko wtedy zachwycająca, gdy jej ktoś nada formę artystyczną. Nie mam zamiaru obniżania zasług pracowitych uczonych, lecz czuję, że znacznie większy użytek ze słownika Lemprière'a uczynił Keats, aniżeli profesor Maks Müller w swej rozprawie, która tę samą książkę określa jako chorobę języka. Lepszy *Endymion* od wszelkiej teorii, chociażby nie wiadomo jak zdrowej lub, jak w danym wypadku, chorej na epidemiczną chorobę grasującą wśród przymiotników! A któż nie czuje, że główną zasługą dzieła Piranesiego o wazach jest to, że pobudziło Keatsa do napisania *Ody o urnie greckiej*? Sztuka, jedynie sztuka może

archeologię uczynić piękną, a sztuka teatralna może z niej czynić użytek najbardziej bezpośredni i żywy, jeśli w doskonałym przedstawieniu połączy złudę życia rzeczywistego z cudami świata nierealnego.

[...] O znaczeniu pięknego kostiumu dla rozbudzenia w publiczności temperamentu artystycznego i stworzenia owej rozkoszy piękna dla piękna, bez której niepodobna rozumieć wielkich dzieł sztuki, mówić tu nie zamierzam, jakkolwiek warto przypomnieć, jak wielką wagę do tej kwestii przykładął Szekspir, wystawiając swe tragedie, które grał stale przy sztucznym oświetleniu, w teatrze obitym na czarno. Chciałem natomiast wykazać, że archeologia nie jest metodą pedanterii, lecz metodą artystycznej złudy i że kostium jest środkiem określenia charakteru bez opisywania go oraz wytwarzania dramatycznych sytuacji i efektów. I uważam za wielką szkodę, że tylu krytyków połączyło się w atakach na jeden z najważniejszych ruchów nowoczesnego teatru, zanim jeszcze ruch ten doszedł do pełnego swego rozwoju. Że jednak rozwój ten osiągnie, jestem pewny, tak samo jak jestem pewny, że w przyszłości więcej będziemy wymagać od naszych krytyków ponad to, że pamiętają Macready'ego lub widzieli Benjamina Webstera: będziemy od nich wymagać, by rozwijali zmysł piękna. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse.* A jeśli nie chcą potęgować, to niech przynajmniej nie tłumią ruchu, który Szekspir byłby powitał z większą radością niż którykolwiek z dramaturgów, gdyż ten właśnie ruch posługuje się iluzją prawdy, a osiąga iluzję piękna. Nie na wszystko się godzę, co w szkicu niniejszym powiedziałem. Na wiele rzeczy wcale się nawet nie godzę. Szkic przedstawia po prostu artystyczny punkt widzenia, a w krytyce estetycznej punkt widzenia jest wszystkim. Bo w sztuce nie ma tego, co zwie się prawdą ogólną. Prawdą w sztuce jest to, czego przeciwieństwo jest również prawdą. I tak samo jak jedynie w krytyce artystycznej i

przez nią rozumieć możemy platońską teorię o ideach, tak też jedynie w krytyce artystycznej i przez nią pojąć możemy heglowski system antytez. Prawdy metafizyczne są prawdami masek.

Przeł. Maria Feldmanowa

Uwspółcześnienie ortografii i wybór: redakcja