

# Jacek Mydla

---

## "Aktor romantyczny i "bardochwalstwo"

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1 (26), 221-227

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Aktor romantyczny i „bardochwalstwo”

Celestine Woo, *Romantic Actors and Bardolatry. Performing Shakespeare from Garrick to Kean*. New York, Washington ... Oxford, Peter Lang Publishing, 2008. Seria: *Studies in Shakespeare*, tom 16

Książka Celestine Woo (autorka na okładce przedstawiona jest czytelnikowi jako wykładowca literatury brytyjskiej związany z uczelnią SUNY Empire State College w Nowym Yorku) poświęcona jest uczestnictwu aktorów „romantycznych” w kulcie Szekspira na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego stulecia w Anglii. Owo osobliwe zjawisko kulturowe określane jest w anglojęzycznej literaturze przedmiotu słowem „bardolatry”. Neologizm ten ukuty został na początku dwudziestego wieku przez George’a Bernarda Shaw i bierze się z połączenia słów „bard” (poeta, wieszcz) oraz „idolatrii” (kult, adoracja, uwielbienie). Jednym z przejawów owej osobliwej idolatrii czy też „bardochwalstwa” była dominująca obecność twórczości Szekspira w tzw. królewskich teatrach w Londynie, Covent Garden i Drury Lane. W ślad za nią szło uwikłanie w omawiane zjawisko karier sławnych aktorów związanych z owymi teatrami. Nie da się bowiem zaprzeczyć faktowi, iż sceniczne znakomitości okresu, który z grubsza biorąc pokrywa się z romantyzmem, zawdzięczały swój gwiazdorski status rolom szekspirowskim. Nie jest zatem zaskoczeniem fakt, iż jako przedmiot swoich analiz wybiera Woo sylwetki czworga najznamienitszych aktorów epoki: Davida Garricka, Sarę Siddons i jej brata Philipa Kemble’a oraz Edmunda Keana, których kariery przypadają, odpowiednio, na lata 1741–1776, 1782–1812, 1783–1817 i 1814–1818 (daty podaje za *Dodatkiem* zamieszczonym na końcu książki).

Jako zaplecze teoretyczne dla swoich rozważań obiera Woo koncepcję dyskursywnych pozycji i pól Pierre’a Bourdieu (4) i zakres swoich dociekań wyznacza określeniem „Szekspir-jako-pole” (na str. 48 czytamy, iż „bardochwalstwo” to „przestrzeń praktyk dyskursywnych”). Zaznaczmy jednak od razu, że koncepcja Bourdieu przywoływana jest w omawianej książce sporadycznie i bynajmniej nie stanowi, wbrew zapowiedziom autorki we Wprowadzeniu, głównego teoretycznego punktu oparcia czy zwornika analiz. By posłużyć się pojawiającą się tu metaforą, istnieją w książce całe połacie tekstu, gdzie Bourdieu w ogóle nie jest przywoływany. Z góry zatem możemy wykluczyć z naszych rozważań kwestię, czy i w jakim stopniu zjawisko „bardochwalstwa” wpisuje się w optykę teoretyczną Bourdieu i czy może narzuca konieczność jej dostrojenia lub przeformułowania.

Poza wspomnianym „Wprowadzeniem”, główny zrąb monografii Woo stanowią cztery rozdziały, w których omawia się kolejno sylwetki wymienionych wyżej aktorów „romantycznych”. Każdemu rozdziałowi przypisany zostaje, w podtytule, główny wątek analiz; i tak, Garrick „komodifikuje” Szekspira, Kemble poetę „konsekuje”, Siddons go „genderuje” a Kean – i tu mamy odejście od dotychczasowej formuły – jest „ironiczną ikoną” i „transgresyjną *tabula rasa*”. Poszczególne rozdziały – czego nie odzwierciedla spis treści – dzielą się na tytułowane podrozdziały, a w przypadku rozdziału trzeciego, poświęconego Sarze Siddons, mamy dodatkowo do czynienia z sekcjami w obrębie podrozdziałów, co przy braku wewnętrznej numeracji oraz zróżnicowania pomiędzy nagłówkami pod względem wielkości i kroju czcionki wywołuje u czytającego pewien dyskomfort.

Zanim przejdziemy do merytorycznej oceny poszczególnych części książki Woo, dwie uwagi krytyczne ogólniejszej natury. Sporym mankamentem pracy, nie tylko strukturalnym ale i merytorycznym, jest brak konkluzji, a zatem nie doczekamy się podsumowującego omówienia „romantyczności” aktorskiej w kontekście romantycznej deifikacji Szekspira ani też odniesienia teź do wprowadzonych na początku rozważań kategorii społeczno-kulturowego podejścia do literatury zapożyczonych od Bourdieu. Ponadto, główny, bo sugerowany już w tytule, temat pojawia się w zasadzie jedynie w odniesieniu do kariery Davida Garricka, co jest nieco paradoksalne zważywszy na okoliczność, że Garrick umiera jeszcze przed narodzinami romantyzmu w Anglii, które przypadają na ostatnią dekadę osiemnastego wieku. Tymczasem Edmund Kean, rówieśnik szerokiego grona angielskich romantyków, to dla Woo niezapisana tablica, postać niedefiniowalna, której grze jak i charakterowi krytycy i widzowie mogli swobodnie przypisywać dowolne interpretacje czy teź, jak to usilnie akcentuje Woo, rozbieżne nierzadko „odczytania”.

Począwszy od rozdziału poświęconemu Davidowi Garrickowi, Woo posługuje się słownictwem, często bardzo potocznym, używanym współcześnie do opisu kultury masowej, a w szczególności zjawisk związanych z kultem idoli charakterystycznym dla owej kultury. Napotykamy więc słowa takie jak „groupie” czy „fandom” (32). Do tego słownictwa pasuje jak ulał żargon marketingu i reklamy. Garrick (później również Siddons) porównywany jest, w kontekście wysiłków wkładanych w „autopromocję” (tworzenie własnego „imażu” jako geniusza równego geniuszowi Szekspira), do idoli współczesnej popkultury. W nawiązaniu do zorganizowanych przez aktora uroczystości w Stratfordzie w 1769 roku (tzw. Szekspirowski Jubileusz), Woo nazywa Garricka „business entrepreneur” i powiada, że „he created a band wagon”, czyli, że stworzył ów idiomatyczny „wóz dla orkiestry” (trend, modę), na który innym łatwo było później się „załapać”. Garrick, czytamy w innym miejscu, „otworzył nowy, szekspirowski rynek

konsumencki”, itd., itp. Oczywiście Woo wyjaśnia, i to z zadawalającą dbałością o szczegóły, w jaki sposób Garrick uatrakcyjnił swoje inscenizacje (będące najczęściej adaptacjami i przeróbkami) sztuk szekspirowskich (m.in. chodziło o wykorzystanie sztucznego oświetlenia, poszanowanie przez widzów przestrzeni sceny, dbałość o kostiumy i wierność historyczną, poważniejsze traktowanie prób i przygotowań do spektaklu), ale można żywić wątpliwości czy uporczywe posługiwanie się żargonem współczesnego marketingu nie zaciemnia, zamiast go wyjaśniać, obrazu aktorskich i teatralnych zawłaszczeń geniuszu i twórczości Poety. Innym przykładem anachronizmów, w jakich lubuje się autorka, może być stwierdzenie, iż Garrick posiadał „instynktowne wyczucie [oczekiwań] kultury popularnej” (41). Tu również należą opisy zabiegów Sary Siddons w sferze „mass media marketing” (121).

W ujęciu Woo, kariera Johna Philipa Kemble’a opierała się w znaczącym stopniu na osiągniętym przez Garricka wyższym statusie kulturowym i społecznym aktora (ściśle biorąc w przypadku obydwu mamy do czynienia z aktorem i menedżerem teatru w jednej osobie) i idącymi w ślad za nim roszczeniami do swobodnego dysponowania zawłaszczoną twórczością poety. Działalność Kemble’a opisuje Woo, zapożyczając zwrot od romantycznego biografisty i historyka teatru, Jamesa Boadena, jako zmierzającą do „zwiększenia siły Szekspira” i do „udoskonalenia dramatycznej iluzji”. Podczas gdy Garrick oparł swoją sztukę na namiętnościach, Kemble wniósł do teatru i przedstawień szekspirowskich godność, powagę, wzniosłość i szlachetność, stawiając sobie za cel wypracowanie kompromisu pomiędzy naturą i sztuką. Powściągliwe, w porównaniu z ekspresywnością i ekstrawertycznością Garricka, aktorstwo Kemble’a, często określane jako „posągowe”, przynosi rzekomo typowo romantyczną interioryzację. Ale raczej nie dostrzega Woo paradoksu kryjącego się w fakcie, iż owa interioryzacja w podejściu do aktorskiej interpretacji postaci szła w parze z rosnącą widowiskowością przedstawień. Dla wielu współczesnych zachodziła tu głęboka dysharmonia. Radykalnym jej wyrazicielem był Charles Lamb, który w znanym eseju stawia problem, czy Szekspira w ogóle da się adekwatnie wystawić na scenie i konstatuje, iż największe z jego sztuk, w szczególności *Król Lear* są zasadniczo niewystawialne czy, jak powiedzielibyśmy, niekompatybilne z wczesno-dzieciętnastowieczną sceną. Próbując objaśnić i uzasadnić swoje stanowisko w odniesieniu do stylu Kemble’a Woo twierdzi, że argumenty Lamba za niewystawialnością Szekspira są niewłaściwie rozumiane. Polemika ta jednak nie przekonuje. Nie da się po prostu przeoczyć faktu, iż dla wielu tzw. romantyków (w tym krytyków teatru, jak Lamb), Szekspir właściwy to Szekspir książkowy, czytany, a nie teatralny.

Stosunkowo obszerny i rozbudowany strukturalnie jest rozdział poświęcony jedynej kobiecie spośród czworga aktorów omawianych w książce, Sarze Siddons.

Nie powinien dziwić fakt, iż w rozdziale tym eksponuje się kwestię płci, tzw. płci społecznej (ang. *gender*), i traktuje się kobiecość jako jakość oferującą nowe „soczewki” i nowe „pozycje” w sensie proponowanym przez Bourdieu (87). W ujęciu Woo, Siddons była swoistym połączeniem Garricka i Kemble’a. Ogólne uwagi na temat sztuki aktorskiej Siddons nie wnoszą jednak, wbrew przekonaniu autorki, zbyt wiele nowego do ogólnego pojmowania aktorstwa „romantycznego”. Trudno bowiem mówić w odniesieniu do Siddons o rewolucyjnym przełomie w podejściu do postaci. Przecież nie tylko sama Siddons kładła wielki nacisk na emocjonalną i psychologiczną spójność roli i na identyfikację z kreowaną postacią (por. 91) czy też na daleko posuniętą indywidualizację w podejściu do „rozwoju postaci” w obrębie fabuły (92). W zasadzie, idąc za uwagami samej Woo, można nawet twierdzić coś przeciwnego, albowiem cechą charakterystyczną aktorstwa Siddons jak i innych luminarzy sceny londyńskiej w owym czasie była rozpoznawalność stylu aktora czy aktorki. I tak, grając Lady Makbet (by przywołać bodaj najsłynniejszą kreację Siddons), możemy powiedzieć, że Sara Siddons była Lady Makbet przynajmniej w tym samym stopniu w jakim Lady Makbet była Sarą Siddons, co ponownie skierowuje nas ku przenikliwym uwagom Charlesa Lamba. Albowiem to, co Lady Makbet robi ze świecą (świecznikiem) w słynnej scenie somnambulizmu otwierającej piąty akt sztuki jest właśnie ową „wartością dodaną” pochodzącą z interpretacji roli przez aktorkę, interpretacji w znacznej mierze podyktowanej wypracowanym przez ową aktorkę i rozpoznawalnym stylem gry.

Ciekawsze są analizy Woo poświęcone, sygnalizowanym w tytule rozdziału o Siddons, kwestiom płci i sposobu potraktowania przez aktorkę swojej kobiecości, zarówno w znaczeniu cielesnym jak i społecznym. Wiadomo skądinąd, że kreując swój sceniczny wizerunek, spore znaczenie przypisywała Siddons do faktu, iż w życiu prywatnym wypełniała tradycyjnie kobiece role żony i matki. Tłumaczy to jej decyzje występowania na scenie w bardzo zaawansowanej ciąży oraz w sztukach, które eksponowały te właśnie społeczne role kobiety. Na przykład, jednym z większych sukcesów Siddons była jej rola Konstancji w Szekspirowskiej sztuce historycznej *Żywot i śmierć Króla Jana*, wdowy, która niczym przysłowiowa lwica walczy o byt polityczny swojego syna. Czy jednak możemy tu mówić o przełamaniu przez aktorkę zastanych społeczno-kulturowych konwencji związanych z pozycją i rolą kobiety w społeczeństwie? Zgadza się oczywiście z tezą, iż Siddons uczłowiecza tradycyjnie demonizowane postaci kobiece, szczególnie wyraźnie na przykładzie Lady Makbet, *per analogiam* ale to samo powiedzieć możemy o bracie aktorki Philipie Kemble’u i jego interpretacji postaci Makbeta. O wiele słabiej przekonują jednak stwierdzenia o rzekomo prowokującym potraktowaniu przez Siddons kwestii płci (117) czy określanie jej wprost mianem feministki (112). Nie przekonują, w obliczu znikomości i samej natury dostępnego materiału, usiłowania stworzenia z Sid-

dons badacza czy krytyka literatury (mowa jest wprost o „scholarship”, czyli naukowym podejściu aktorki, do Szekspira oczywiście), co jest znowuż o wiele bardziej uzasadnione w odniesieniu do Kembler’a, autora polemicznego traktatu krytycznego na temat *Ryszarda III* i *Makbeta* jak również szeregu adaptacji sztuk Szekspira. Ciekawe natomiast są uwagi na temat posągowego charakteru aktorstwa Siddons (114–115) oraz, znacznie obszerniejsze, analizy Siddons w roli księcia Hamleta. Te ostatnie oparte zostały w znacznej mierze, jak wyjaśnia Woo, na opublikowanym przez nią wcześniej (w 2007 roku) artykule na temat Hamleta Siddons jako kreacji przełamującej istniejące konwencje związane z odgrywaniem przez aktorki ról męskich (tzw. „breeches parts”, stąd podtytuł owego artykułu oraz podrozdziału w książce, 117, „breaching the breeches part”). Niewątpliwie analizy osuwają się chwilami w nadinterpretację, jak choćby wtedy, gdy mówi Woo o tym, iż Hamlet w wykonaniu Siddons kontestuje panujący „genderowy esencjalizm” (który przypisuje głównie biografowi aktorki, Jamesowi Boadenowi), ale nie umniejsza to znacząco pozytywnego ogólnego wrażenia.

Zmierzając w stronę ogólniejszych uwag na temat kariery Siddons Woo z uporem zapuszcza się w regiony retoryki, która musi wywołać zdziwienie czytelnika. Usilnie chce autorka podkreślić swoistą rewolucyjność postawy artystycznej i postaci Siddons. Pisze Woo z nieukrywaną aprobatą, że „jako kobieca osoba publiczna, nie była [Siddons] ani królową ani ładacznicą [*neither a queen nor a whore*]” (121). Czyli zdawać by się mogło, że drogi pośredniej nie w ogóle nie było. Ale przecież to właśnie Siddons, w tym względzie idąc w ślady Garricka i jego zabiegów zmierzających do nobilitacji teatru i aktorstwa, kreowała się na uosobienie mieszczańskiej obyczajności i jako taka właśnie była wielbiona i wynoszona na piedestały, między innymi przez wspomnianego Boadena właśnie.

Ostatni rozdział książki, poświęcony jak już wspomniano Edmundowi Keanowi, pomyślany został jako swoiste *tour de force*. Wyczuwalna jest tutaj, podobnie jak w przypadku Siddons, sympatia autorki w stosunku do owego *enfant terrible* teatru romantycznego, postaci, w której również jej zdaniem można dopatrzeć się – tu napotykamy owo wielce atrakcyjne określenie, które będzie towarzyszyć analizom do końca rozdziału – transgresyjności, czyli „determinacji, by wymknąć się kategoryzacji” (137). Do pewnego stopnia do przyjęcia jest sugestia, iż „Kean był intrygującą zagadką, którą opinia publiczna z upodobaniem starała się wyjaśnić” (137), niezapisaną tablicą (143), która nie przestawała intrygować i bulwersować, tak publiczność jak i krytyków. Uświadamiamy sobie jednak niebawem, że przy bardzo silnej emfazie położonej na ową zagadkowość i nieokreśloność, trudno posunąć się choćby o krok dalej. Skoro bowiem postać aktora ma być projekcją oczekiwań czy gustów publiczności, to przecież sama jako taka znika z pola widzenia. Konkluzja taka byłaby o tyle osobliwa, że mowa jest o aktorze o wyjątkowo silnej, ekscentrycznej wręcz osobowości. Czy ktoś taki, zapytujemy,

może jednocześnie nie posiadać cech charakterystycznych, izolować się i usuwać w cień (145–147)? I co ważniejsze: czy dysponujemy źródłami, które pozwalają nam tego rodzaju tezy wysuwać, skoro, jak na samym początku rozdziału informuje nas Woo, źródła do biografii Keana są dosyć skąpe (135).

Zanim przejdziemy do konkluzji, kilka uwag krytycznych na temat strony redakcyjnej książki. Trudno przejść obok stosunkowo sporej liczby usterek, również rzeczowej natury. I tak, na stronach 108–109 dowiadujemy się, że *Isabella*, sztuka ważna w karierze Sary Siddons, to dzieło Garricka, gdy tymczasem *Isabella; or the Fatal Marriage* to sztuka Thomasa Southerna, której adaptacja wystawiona została w Drury Lane w roku 1776<sup>1</sup>. Spore zamieszanie panuje w odsyłaczach i w ogóle w sposobie oznaczania cytowanej literatury. W zasadzie w książce wymieszane są dwa sposoby redagowania odsyłaczy, żaden z nich jednak nie jest stosowany konsekwentnie i zgodnie z obowiązującymi regułami. Do niektórych pozycji odsyłacz w formie takiego lub innego skrótu pojawia się w tekście głównym po cytacie czy przywołaniu; nie wiedzieć jednak czemu, odsyłacze do innych pozycji podane są w przypisach na końcu rozdziału. Ponadto, przed „Wprowadzeniem” zamieszczony został spis skrótów do pozycji najczęściej przytaczanych, ale oto znajdujemy w tekście skróty, które w owej liście nie zostały ujęte, np. skrót RT do książki Judith Pascoe, *Romantic Theatricality* (97).

Jak już wzmiankowaliśmy, Woo nie wypracowuje jakiegoś spójnego pojęcia teatralnej czy aktorskiej romantyczności. Dla większej jasności: nie formułuje *explicitie* takiego problemu, choć określone oczekiwania w tym zakresie budzi w czytelniku już sam tytuł książki i do czego skłaniać powinien istniejący i niezrędko przywoływany w pracy stan badań (*vide* choćby wspomniana książka Judith Pascoe). Napotykamy raczej luźno rozrzucone różne i mniej lub bardziej precyzyjne określenia romantyczności. I tak np. w odniesieniu do teatru Garricka romantyczność oznacza wytworzone u widza „poczucie mistyki i dystansu względem życia codziennego” (41). Z kolei omawiając aktorstwo Kembble’a posługuje się Woo określeniem „romantyczna interioryzacja” (56), którą można rozumieć jako koncentracja na kreacji odgrywanej postaci jako swoistego centrum afektywnego. Na stronie 90 czytamy o „romantycznej koncentracji na psychologicznym ujęciu postaci szekspirowskich.” Z kolei aktorstwo Siddons określane jest jako „naturalistyczne” (100), albowiem Siddons „porzuciła klasycystyczne reguły dystansu i umiarkowania.” W odniesieniu to Keana natomiast, z powodów, o których wspomnieliśmy, problem romantyczności w ogóle nie pojawia się.

Książkę *Romantic Actors and Bardolatry* czyta się na ogół dobrze, szczególnie w tych partiach, gdzie autorka wprost i w oparciu o odpowiednio dobrany materiał

---

1. Według informacji w: John Genest, *Some Account of the English Stage*, 1832, tom 6, s. 251–252)

źródłowy analizuje interesujące ją zjawiska, przywołując konkretne zdarzenia, postaci w nich uczestniczące i nawiązujące do nich wypowiedzi współczesnych. Zainteresuje ona szczególnie tych czytelników, dla których omawiana tu problematyka jest nowa i którzy spodziewają się wprowadzenia podanego w sposób żywy, przystępny i zwięzły.