

Obraz powinien wychodzić poza ramy

Struktura *mis en abyme* dramatu Edmonda Rostanda
i spektaklu Denisa Podalydès *Cyrano de Bergerac*

ŁUCJA DEMBY

W 2006 r., po trzydziestu latach przerwy, w paryskiej Comédie Française wystawiono spektakl *Cyrano de Bergerac*, w reżyserii Denisa Podalydès. Choć dla widza polskiego (w tym także dla piszącej te słowa ¹) jedną z największych atrakcji tego przedstawienia może stanowić udział w nim Andrzeja Seweryna, *sociétaire honoraire* renomowanego teatru francuskiego, w roli De Guiche'a, w niniejszym artykule przykład ten przywołuję z zupełnie innego powodu. Spektakl Denisa Podalydès jest kolejną inscenizacją w narodowym teatrze francuskim dramatu, który nie tylko wszedł do kanonu lektur obowiązkowych w tym kraju, ale z którym utożsamia się także powszechnie „francuską duszę”. Stanowi on jednak również niezwykle interesujący przykład tego, w jakie relacje mogą wchodzić teatralne i filmowe środki wyrazu w ramach jednej realizacji artystycznej.

Historia i postać Cyrana de Bergerac – szlachetnego Gaskończyka o wielkim nosie i równie wielkim sercu – jest jednym z tych zjawisk kulturowych, które nawet jeśli przekraczają granice państw, pozostają na zawsze fenomenem *stricto* narodowym. Choć pierwsze polskie tłumaczenie sztuki Edmonda Rostanda *Cyrano de Bergerac* ukazało się już w rok po niezwykłym sukcesie premiery francuskiej, w 1898 r. (wtedy też odbyła się w Łodzi polska prapremiera), w Polsce znajomość tego dramatu jest, w porównaniu z Francją, raczej znikoma. Widzowie polscy (ci nieco starsi) znają gaskońskiego bohatera najczęściej ze znakomitej kreacji Piotra Fronczewskiego w spektaklu telewizyjnym (reż. Krzysztof Zaleski, 1981), który został zakwalifikowany po latach do Złotej Setki Teatru Telewizji. Kinomani mogą znać film Jean-Paula Rappeneau (1990) z Gerardem Depardieu w roli głównej, zaś miłośnicy kuchni francuskiej – restaurację Cyrano de Bergerac w Krakowie. Z całą pewnością jednak gaskoński szermierz i poeta nie znalazłby się w Polsce na liście ulubionych bohaterów literackich, podczas gdy we Francji, w ankiecie czasopisma „Journal”, prześcignął Valjeana z *Nędzników* Victora Hugo i D'Artagnana z *Trzech muszkieterów* Aleksandra Dumas i wysunął się na czoło ². Nie miejsce tu na to, by rozwijać fascynujący skądinąd wątek dotyczący tego, jak postać fikcyjna może stać się bohaterem narodowym, którego podobizna widnieje nawet (od 2012 r.) na monecie o nominale 10 euro ³. Pisząc o inscenizacji dramatu Rostanda, nie można jednak zapominać o tym, jak wyjątkowy jest jego status w kulturze francuskiej, z czego odbiorca polski bardzo często nie zdaje sobie sprawy.

Premiera dramatu Edmonda Rostanda odbyła się w Paryżu dokładnie dwa lata po pierwszym pokazie filmów braci Lumière – 28 grudnia 1897 r., pomysł sztuki narodził się jednak prawie dwa lata wcześniej w odniesieniu do konkretnego aktora, który miał zagrać gaskońskiego bohatera; był nim Constantin Coquelin starszy. W marcu 1896 r. dramatopisarz wszedł do garderoby aktora i podczas gdy Coquelin, odwrócony do niego plecami, charakteryzował się przed lustrem, Rostand opowiedział mu to, z czego zamierzał stworzyć błyskotliwą sztukę: brzęk szpad, dwóch mężczyzn zakochanych w tej samej kobiecie, jeden piękny, drugi groteskowy, lecz wspomniał (...). Akcja rozgrywałaby się w epoce wykwintniś⁴ i muszkietierów – kontynuował Rostand, widząc obojętność Coquelina – a główny bohater nazywałby się Cyrano de Bergerac. Nazwisko nie wywołało żadnego efektu. Coraz bardziej znudzony, Rostand usiadł i zamilkł. Nagle, ku wielkiemu zdumieniu Coquelina, (...) poeta zamknął oczy i wyrecytował:

Czekajcie!...Szukam rymów!...Mam, mam! Jużem gotów!

Pełnym wdzięku ruchem dłoni

Rzucam moje w kąt manatki

I płaszcz zwlekam, co mię słoni,

I... dobywam mojej szpadki.

Grzeczny, lekki, zwinny, gładki,

Trwam, mój Aśc przy słowach mych,

Że przy końcu tej balladki

*Tym szpikulcem dam ci sztych!*⁵

(...). Kiedy reżyser wszedł, aby przypomnieć, że publiczność się niecierpliwi, zobaczył eleganckiego mężczyznę z nogą ugiętą w kolanie i wysuniętą do przodu, który trzinową łaską celował w pierś aktora; obydwaj krzyczeli: „, Tym szpikulcem dam ci sztych!...”⁶

Chwilę później, uściskawszy Rostanda, Coquelin schodził po schodach z uśmiechem na twarzy, przeczuwając, być może, czekający go w przyszłości triumf. Sukces okazał się w istocie ogromny, choć jeszcze w przeddzień Rostand był pełen jak najgorszych przeczuć i przeproszał aktora za to, że zaprosił go do współpracy przy tym przedsięwzięciu. Aplauz wśród publiczności i krytyków wybuchł już podczas I aktu, w trakcie słynnej tyrady na temat nosa; po przedstawieniu zachwyceni widzowie do drugiej w nocy nie pozwolili Rostandowi opuścić teatru. Trzy dni później, 31 grudnia 1897 r., prezydent Francji, Félix Faure, podpisał dekret, na mocy którego autor dramatu został odznaczony orderem Legii Honorowej. Wcześniej jeszcze, następnego dnia po premierze, a nawet już po próbie generalnej, Francja oszalała na punkcie Cyrana de Bergerac. *Geniusz, arcydzieło, nowy „Hernani”, nowy „Ruy Blas”*: słowa takie sphywają z wszystkich piór; w wielkich dziennikach i drobnych notatkach, wśród przedstawicieli prawicy i lewicy, w Paryżu i na prowincji⁷. Nazwisko Rostanda wymieniano w jednym szeregu obok pisarzy takich, jak Corneille, Racine, Musset, Hugo. Magia daty premiery, przypominającej o całym świeżych jeszcze narodzinach kina, zapewniła także najwyraźniej karierę filmową bohaterowi Rostanda. Już w 1900 r., a więc zaledwie niecałe pięć lat po pierwszym pokazie kinematograficznym, na wystawie światowej w Paryżu został zaprezentowany pierwszy w historii kina dwuaktowy film udźwiękowiony i barwny zarazem, oparty na sztuce Rostanda⁸. Chcąc pokazać światu to, czym najbardziej mogą się pochwalić, Francuzi wybrali film i – Cyrana de Bergerac.



Roksana (Françoise Gillard) i De Guiche (Andrzej Seweryn)
w loży Hotelu Burgundzkiego (obraz na ekranie)



Montfleury (Michel Favory) deklamuje *Klorysę*
(symultaniczna prezentacja w przestrzeni scenicznej i na ekranie)



Roksana (obraz na ekranie) rzuca spojrzenie na Christiana znajdującego się na scenie

Co było przyczyną tej ogólnokrajowej euforii, którą najbardziej zdziwiony mógłby być sam Cyrano de Bergerac, siedemnastowieczny pisarz i żołnierz?

W cytowanej tu rozprawie doktorskiej poświęconej Rostandowi Caroline de Margerie przypomina, że przyczyny tak ogromnego sukcesu intrygowały badaczy od samego początku. *Przyznawano, że publiczność mogła dać się uwieść jasnej historii, błyskotliwemu językowi, ruchowi scenicznemu, aluzjom literackim, wplecionym tak zręcznie, że każdy mógł się poczuć wykształcony, słuchając „Cyrana”.* Ale musiało być coś jeszcze⁹.

Rostand, tak jak w Polsce Henryk Sienkiewicz, znakomicie utrafił ze swą sztuką w potrzeby duchowe społeczeństwa francuskiego, ofiarowując mu utwór „ku pokrzepieniu serc”. W czasach zdominowanych przez dramaty naturalistyczne autorstwa zagranicznych pisarzy i przygnębienie z powodu klęski pod Sedanem i afery Dreyfusa, zaprosił swych rodaków na spektakl o charakterze neoromantycznym i stuprocentowo francuskim, przypominając im o ich wielkości i chwale. „Cyrano” był *sprzeciwem wobec dekadencji, manifestacją ducha francuskiego przeciw obcym, zwłaszcza niemieckim, wpływom (...). Opowieść o niepowodzeniu [miłosnym – przyp. Ł.D.] poety okazała się historią zwycięstwa Francji, a „Cyrano” – hymnem narodowym*¹⁰. Jeśli sztuka, nie będąc arcydziełem na miarę *Hamleta*, podbiła serca widzów do tego stopnia, że co wieczór przychodzili do teatru, rezygnując nawet z uswięconej tradycją pory kolacji, to dlatego, że była ona *dla każdego zwierciadłem, z którym identyfikacja była zarazem bolesna i pocieszająca*¹¹, dotykała bowiem spraw najważniejszych: miłości, tradycji romantycznych, honoru i wielkości Francji. Wszystko to, prócz niekwestionowanej biegłości w posługiwaniu się aleksandrynem i autentycznej poezji, jaką udało mu się zawrzeć w swym dziele, Rostand okraszył jeszcze humorem najwyższego lotu – bez tego nie namówiłby Coquelina, znanego ze swych ról komediowych, do zagrania Cyrana. *Śmiano się dużo na „Cyranie de Bergerac”*¹².

Analizując sztukę Rostanda już nie tylko od strony wrażeń odbiorczych, ale także jako autonomiczne dzieło będące jednym z tekstów kultury, można stwierdzić, że poeta ustawił przed swymi rodakami nie tyle lustro, ile – by użyć trafnego określenia Ortegi y Gasseta wobec współczesnych mu tendencji w sztuce – *system luster bez końca odbijających się wzajemnie*¹³. Cały dramat (a w jeszcze większym stopniu spektakl Denisa Podalydésa) jest bowiem oparty w swej konstrukcji na szeroko rozumianych efektach zwierciadlanych, jakie w Polsce zalicza się zazwyczaj do aspektów autotematyzmu¹⁴ danego utworu, jednak w piśmiennictwie francuskim określane to jest najczęściej mianem struktury *mis en abyme*.

Mis en abyme – to termin, którego geneza sięga heraldyki; oznaczał on szczególnie, choć wcale nie tak rzadki przypadek, kiedy w centralnej części herbu znajdował się w miniaturze ten sam herb. Do rozważań nad literaturą i sztuką wprowadził go w dużej mierze André Gide, którego powieść *Falszerze* jest modelową realizacją tej zasady: jej bohaterem jest pisarz, który pracuje nad powieścią zatytułowaną *Falszerze*, której bohaterem jest pisarz... Przedmiot, który jest odzwierciedleniem pierwszego, może więc powtarzać się w nieskończoność, wystarczy jednak, aby powtórzenie to nastąpiło jeden raz¹⁵. Terminem *mis en abyme* określa się w piśmiennictwie francuskim wszelkie zabiegi typu „obraz w obrazie”, „teatr w teatrze”, „film w filmie”, których funkcją, oprócz opisu wirtuozerii formalnej, bywa często podważenie obiektywnego statusu realności, a efektem wra-

żenie swego rodzaju „zawrotu głowy” u widza. Filmowym przykładem tego rodzaju zabiegu (w wariacie „sen we śnie”) może być między innymi *Incepcja* (2010) Christiana Nolana. Konstrukcja *mis en abyme* nie jest tożsama ze szkatułkową konstrukcją utworu. Nie wystarczy, że jedno dzieła zawiera w sobie inne; ważne, by w ten sposób mówiło ono o sobie samym, istotny zatem jest tu czynnik autorefleksyjności. W kinie modelowym tego przykładem, w dużej mierze za sprawą znanego eseju Christiana Metz’a¹⁶, jest *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego. Badacze problemu nie ograniczają się jednak w swych rozważaniach do przypadków tak ewidentnych. Według definicji Luciena Dällenbacha mianem *mis en abyme* można określić *każdą enklawę, pozostającą w relacji podobieństwa z dziełem, w którym się zawiera*¹⁷. W takim ujęciu omawianą zasadę konstrukcyjną można dostrzec na przykład w *Hamlecie*: „spektakl w spektaklu” nie jest wprowadzie dosłownym powtórzeniem pierwszego, ale odnosi się do tego samego tematu. W tym też znaczeniu konstrukcja *mis en abyme* występuje w *Cyranie de Bergerac* Rostanda; w inscenizacji Podalydésa efekt ten został jednak dodatkowo zwielokrotniony dzięki wykorzystaniu projekcji filmowej i filmowych środków wyrazu. Można by powiedzieć, że w spektaklu z Comédie Française teatr przygląda się swoim własnym odbiciom, a jednym ze zwierciadeł, które mu to umożliwiają, jest ekran filmowy.

Widz *Cyryana de Bergerac* z „teatrem w teatrze” spotyka się już od pierwszych minut spektaklu. Oryginalność pomysłu Rostanda polegała na tym, że gdy uniosła się kurtyna, oczom zgromadzonej publiczności ukazała się inna publiczność, oczekująca na inne przedstawienie – *Kloryzę* Baltazara Baro. Chwilę później, nie doczekawszy się występu aktora Montfleury’ego, przepędzonego ze sceny przez Cyryana, ci ostatni stawali się widzami swego rodzaju „kontrspektaku” w wykonaniu tytułowego bohatera dramatu Rostanda. Ten początek, niczym matryca całości, zapowiadała tonację i konstrukcję sztuki, w której dosłownie przywołany w I akcie teatr przeistaczał się w kolejnych aktach w uogólnioną teatralizację wszelkich ludzkich działań. W *Cyranie de Bergerac* nieustannie ktoś wobec innych „gra”.

Zastosowana przez Rostanda formuła „teatru w teatrze” okazała się dla odbiorców niezwykle efektowna także z tego powodu, że w tej epoce należała ona do rzadkości; rozwiązanie to było natomiast typowe dla Baroku, a więc okresu, w którym żył historyczny Cyrano i w którym rozgrywa się akcja dramatu. Także teatralny charakter działań postaci przywodzi na myśl barokową z ducha koncepcję, iż „świat jest teatrem”, wyeksplikowaną wprost przez Szekspira, Calderona i innych twórców barokowych. Wprowadzenie w I akcie dramatu przedstawienia teatralnego było ze strony Rostanda bardzo zręcznym zabiegiem dramaturgicznym: dało mu to nie tylko możliwość zaprezentowania lokalnego kolorytu i realiów epoki (z bardzo wiernym odtworzeniem warunków, w jakich w tej epoce były wystawiane spektakle), ale także wygodny pretekst, by zgromadzić w jednym miejscu i zaprezentować najważniejsze postaci sztuki. Przede wszystkim jednak zabieg ten stał się podstawą wspomnianych wcześniej efektów zwierciadlanych, na których jest ufundowana konstrukcja całej sztuki.

Z pozoru spektakl, na który przyszli do Hotelu Burgundzkiego bohaterowie stworzeni przez Rostanda („teatr w teatrze”) niewiele ma wspólnego z całością dramatu, w którym się on zawiera. Zapomniana dziś prawie zupełnie sztuka pasterska Baltazara Baro pojawia się tu na dodatek w wymiarze ograniczonym tak

bardzo, jak to możliwe: Montfleury wypowiada z niej zaledwie trzy pierwsze wersy, dotyczące rozkoszy życia *w ustroni, z dala dworu, pośród ciszy lasów*¹⁸, z których – jak zauważa Jean Bourgeois¹⁹ – tylko dwa pierwsze są autentyczne, trzeci natomiast został dopisany przez Rostanda. Mimo to – tak ze względu na treść, jak i przede wszystkim z racji pełnionej w dramacie funkcji – *Kloryza* zapoczątkowuje cały ciąg odniesień, na których opiera się kompozycja sztuki. Przypisanie większej wartości życiu oddalonemu od dworskich zaszczytów już w następnym akcie znajduje odzwierciedlenie w słynnym monologu Cyrana *Non, merci!* będącym deklaracją jego dumy i nonkonformizmu:

*Uczepić się gdzieś klamki na magnackim dworze
I jak ów bluszcz, po dębu pełzający korze,
Piąć się w górę służalstwem, a nie własną siłą?
Nie, dzięki!*²⁰

Analogie między *Kloryzą* a dramatem Rostanda, pozwalające postawić tezę, iż mamy tu do czynienia z wyrafinowaną zawoalowaną, odmianą *mis en abyme*, są jednak dostrzegalne przede wszystkim na poziomie nie treści, lecz funkcji „teatru w teatrze”. Montfleury, któremu Cyrano nie pozwala wygłosić monologu, staje się prefiguracją samego Bergeraca, który pomimo licznych prób nie będzie w stanie powiedzieć Roksanie o swych uczuciach; ten symboliczny zakaz mówienia znajduje odbicie w kluczowym dla sztuki wątku wyznawania uczuć rzekomo w imieniu Christiana (pisanie listów, scena balkonowa w ciemnościach nocy). Sytuacja, w której Cyrano przerywa występ Montfleury’ego, by popisać się własnym dowcipem, zostaje z kolei powtórzona, znów na zasadzie lustrzanego odbicia, w akcie II: kiedy tytułowy bohater, niczym gwiazda teatru jednego aktora, opowiada o zwycięskiej walce ze stu napastnikami, przerywa mu co chwila złośliwymi uwagami jego konkurent do serca Roksany, Christian. Zerwanie przedstawięcia *Kloryzy* zapowiada już na początku niepowodzenie wszelkich przedsięwzięć bohaterów Rostanda; w finale sztuki tragiczną klęską okazuje się całe życie Cyrana jako człowieka i jako poety (*Molier ma geniusz, Christian był piękny i miły!*²¹). Lustrzane sytuacje mnożą się w dramacie bez końca, stanowiąc swego rodzaju ośnowę *Cyrana de Bergerac*. Jednym z wplecionych w nią wątków jest także postać głównego bohatera, który jest zwierciadlanym odbiciem (jak wszelkie odbicia nie do końca wiernym) siedemnastowiecznego pisarza libertyńskiego. Z historii prawdziwego Bergeraca (który nie tylko nie umierał z miłości do swej kuzynki Roksany, ale nie był też ani Gaskończykiem, ani szlachcicem) autor dramatu wbrał tylko to, co pasowało do jego wizji artystycznej, zgodnie z odwiecznym prawem *licentia poetica*. Tak jak jego historyczny pierwowzór Cyrano Rostanda pozostał mistrzem pióra i szpady i nie utracił nic ze swego nonkonformizmu, a jednak odmienił się nie do poznania. Bardziej poeta niż filozof, raczej czuły niż sarkastyczny, szlachetny idealista, skazany na klęskę w niedorównującej mu rzeczywistości – Cyrano de Bergerac stał się autentycznym, choć spóźnionym o dwa pokolenia bohaterem romantycznym, dając Francuzom prawdziwą *lekcję duszy*²².

Siedemnastowieczny Bergerac nie jest jedynym pisarzem, do którego nawiązuje Rostand; jego dramat roi się od aluzji i nawiązań teatralnych do Szekspira, Molièra, Corneille’a, Hugo²³. Przypisywano mu niekiedy z tego powodu charakter epigoński, sugerując, że *nie miał żadnego wpływu na ewolucję dramaturgii francuskiej*²⁴ i był tylko *blýskotliwym pogrobowcem teatru romantycznego*²⁵. W gruncie rzeczy

jednak intertekstualne gry mające za wspólny mianownik zasadę „teatru w teatrze” nadały niebywałą spójność tej sztuce, co do której sam autor przyznawał, że układał ją pierwotnie w głowie jako mozaikę osobnych pomysłów²⁶. Ten epigoński rzekomo utwór z niezwykłą zręcznością potrafił także balansować na skrzyżowaniu różnych epok: odtwarzając z powodzeniem realia siedemnastowieczne, wskrzeszając ducha Romantyzmu, z mocą oddziaływał na widzów końca XIX w., a jednocześnie pod pewnymi względami wyprzedzał czasy nam współczesne. Z pewną dozą poczucia humoru Jean Bourgeois zauważa, że choć Rostand nie jest ani Pirandellem, ani prekursorem *nouveau roman*, jego dramat stanowi modelowy przykład tekstu, który wchodzi w relację z innymi tekstami. Niedaleko tu już do Rolanda Barthes’a i postmodernizmu. W *Cyranie de Bergerac* szeroko rozumiana gra zwierciadlanych odbić powoduje, że prawie każda scena ma dalszy plan.

W spektaklu Denisa Podalydésa efekt *mis en abyme* został zwielokrotniony – częściowo w konsekwencji tego, co zostało już wpisane w dramat („teatr w teatrze”, podkreślony jeszcze przez detale takie, jak drewniana – prócz sceny pojedynku – szpada Cyrana), ale także przez wykorzystanie ekranu i filmowe środki wyrazu. Ekran nie jest tu tylko tak modnym we współczesnym teatrze gadżetem. Podwaja on wirtuozerię, z jaką została zastosowana w tym spektaklu zasada zwierciadlanych odbić. Bohaterowie pojawiają się na przemian w przestrzeni scenicznej i filmowej oznaczającej tu raz łożę, raz kulisy i garderobę, zawsze jednak to, co znajduje się poza sceną, swego rodzaju „pozakadr”. Dzięki ekranowi widzowie spektaklu Podalydésa mogą zobaczyć w zbliżeniu twarz Montfleury’ego, podczas gdy na scenie jest on – zgodnie z didaskaliami Rostanda – widoczny jedynie z daleka i z ukosa. Wcześniej jeszcze, gdy w przestrzeni scenicznej wszyscy oczekują przybycia Montfleury’ego, ekran ukazuje go w kulisach i garderobie, przerażonego koniecznością wyjścia na scenę i narażenia się na gniew Cyrana. Ujęcia te, nakręcone w konwencji burleski z czasów kina niemego, czynią jego postać jeszcze bardziej komiczną. Wprowadzają one jednak także zwielokrotnienie efektu *mis en abyme*: ukazany na ekranie Montfleury zostaje zaprezentowany nie wprost, lecz w odbiciu lustra w garderobie.

Ekran pozwala także widzom spektaklu Podalydésa zobaczyć to, na co patrzą widzowie *Kloryzy*: innych widzów, którzy sadowią się w łożach. W dramacie Rostanda jest wśród nich Pierre Corneille i członkowie powstałej w tym właśnie okresie Akademii Francuskiej, „Nieśmiertelni”. Podalydès uwspółcześnił ten prolog, pokazując na zawieszonym nad sceną ekranie i wymieniając z nazwiska wielkich Francuzów jego czasów; współczesnych akademików (Alain Robbe-Grillet, Valéry Giscard d’Estaing i in.), ale także zasłużonych *sociétaires honoraires* współczesnej Comédie Française: stuletnią już w tej chwili damę paryskiego teatru, Gisèle Casadesus (ur. w r. 1914) czy Jeana Piata, odtwórcę roli Cyrana z 1964 r. Można by powiedzieć, że w tej scenie przyglądają się sobie (i zarazem przeglądają się w sobie) nie tylko teatr i jego widownia, ale także historia i terażniejszość. Słowa: *Nie umrze żadne z imion świecących w tym gronie* (dość przewrotne w dramacie, bo odnoszące się do nazwisk zapomnianych już w epoce Rostanda), stają się w zestawieniu z filmowymi ujęciami na ekranie pięknym hołdem dla współczesnych „nieśmiertelnych”.

Najważniejsze w tej teatralno-filmowej grze zwierciadlanych odbić są jednak spojrzenia. Wymiana przeciągłych spojrzeń między Roksaną a Christianem,



Publiczność Comédie Française – i zarazem spektaklu w Hotelu Burgundzkim
(obraz na ekranie)



Montfleury w garderobie – odbicie zwierciadlane (obraz na ekranie)

kiedy mijają się w przestrzeni teatralnej (podwójnie teatralnej, dodajmy – na scenie Comédie Française i w Hotelu Burgundzkim zarazem!), przypomina najlepsze tradycje melodramatu. Ale dużo ciekawsze są w tym spektaklu wymiany spojrzeń na linii wertykalnej, między ekranem a sceną. Przede wszystkim dlatego, że zabieg ten rozszerza przestrzeń przedstawienia, przekraczając granice tradycyjnej sceny pudełkowej; po drugie jednak – co niezwykle istotne – dlatego także, że te wymiany spojrzeń między sceną a ekranem konstrytuują przestrzeń za pomocą *stricte* filmowych środków wyrazu, imitując takie elementy języka filmu jak ujęcie-przeciwujęcie, perspektywa żabia i ptasia czy efekty montażowe. Przestrzeń wyznaczona przez te wymiany spojrzeń ma tu bowiem charakter wyobrażony – tak jak w filmie, który z istoty swej bazuje na tym, co umysł widza do niego dopowiada, wypełniając luki między cięciami montażowymi, i na nieustannej grze między kadrem i pozakadrem. W spektaklu Podalydésa przestrzeń ta rozpościera się

jeszcze dalej, obejmując także łoże, w których siedzą widzowie Comédie Française i śledzą rozgrywający się przed ich oczami spektakl. Ukazani na ekranie, stają się jednocześnie widzami *Cyrana de Bergerac* i *Kloryzy*, w której w ramach „teatru w teatrze” występuje aktor Montfleury. Jednak najpiękniejsze spojrzenie w tym spektaklu pada z ekranu na scenę, kiedy Roksana (Françoise Gillard) w towarzystwie De Guiche’a (Andrzej Seweryn) spogląda ze swej łoży na Christiana (Eric Ruf). To uwodzicielskie spojrzenie spod rżęs jest skierowane do mężczyzny, który jej się podoba; metaforycznie jednak można by je także uznać za spojrzenie, jakie rzuca film teatrowi, zachęcając go do korzystania z rezerwuaru filmowych środków wyrazu w sposób prawdziwie twórczy. Obie te sztuki bowiem, mimo wszelkich dzielących je różnic, są w gruncie rzeczy dwoma aspektami tego samego fenomenu artystycznego, jakim jest przedstawienie. Charakterystyczne zresztą, że – jak przypomina pisarz i dziennikarz, Pierre Assouline – droga reżysera do spektaklu wiodła przez film: *Podalydès, który nie należał do „fanklubu Cyrana”, dołączył do niego za sprawą filmu Jean-Paula Rappeneau. Paradoksalnie, kino uświadomiło mu, że jest tam marzenie o teatrze totalnym (...)*²⁷.

Konstrukcja *Cyrana de Bergerac* z Comédie Française może nasuwać skojarzenia z jednym z najsłynniejszych w historii sztuki przykładów *mis en abyme*, jakim jest obraz Diega Velázquezego *Las Meninas*, i jego analizą dokonaną przez Michela Foucault w tomie *Słowa i rzeczy*. Dzieło hiszpańskiego malarza przedstawia scenę tworzenia przez niego samego, w otoczeniu dworu, portretu pary królewskiej. Król i królowa są niewidoczni, znajdują się bowiem, jak można się domyślić po kierunku spojrzeń obecnych i usytuowaniu artysty, w przestrzeni, którą w kinie nazwalibyśmy pozakadrową; ich obecność ujawnia jednak znajdujące się w głębi lustro. *Zamiast zwracać się ku przedmiotom, dostępnym widzeniu – lustro obchodzi całe pole przedstawienia, pomijając to wszystko, co mogłoby tam wyłować, i przywraca widoczność temu, co pozostaje poza zasięgiem wszelkiego spojrzenia (...)* – pisze Foucault. – *Od-bija się w nim to, w co wpatrują się wszystkie postacie płótna, z oczyma zwróconymi przed siebie: a więc to, co można by zobaczyć, gdyby płótno wydłużało się ku przodowi, schodząc niżej, tak, by objąć postacie stanowiące model malarza. Ale także to (...)* *co jest poza obrazem, to znaczy prostokątnym fragmentem linii i barw (...)*²⁸.

W *Las Meninas* spojrzenia postaci kierują uwagę widza poza (albo raczej przed) obraz po to, aby przez efekt zwierciadła, potraktowany tutaj jak najbardziej dosłownie, zawrócić ją ponownie ku temu, co przedstawia dzieło Velázquezego. W przypadku *Cyrana de Bergerac* gra zwierciadlanych odbić ma charakter dużo bardziej złożony i prowadzi naprawdę, a nie tylko pozornie, na zewnątrz, poza samo przedstawienie: do osoby siedemnastowiecznego pisarza, do licznych realizacji scenicznych i filmowych, do historii konwencji teatralnych. Ale jednocześnie, tak jak u Velázquezego, wszystkie te zwierciadlane odbicia Cyrana skupiają się, niczym w soczewce, w samym spektaklu. Nie jest to już struktura *mis en abyme* w najściślejszym znaczeniu tego terminu: ekran nie pokazuje tego samego, co można zobaczyć na scenie; przeciwnie nawet – jest on dla niej swoistym kontrplanem. A jednak tworzą one niepodzielną całość.

Mnożąc zwierciadlane odbicia sceny i widowni, *Denis Podalydès prowadzi grę ze statusem widza (...)* – zauważa Pauline Peyrade. – *Fundamentem jego lektury [Cyrana de Bergerac – przyp. Ł.D.] jest urzeczowiona refleksja nad przedstawieniem (...)*²⁹.

Do wystawienia dramatu Rostanda zainspirował Denisa Podalydès film; umieszczenie w spektaklu ekranu i fragmentów filmowych można zatem uznać za formę spłacenia długu wdzięczności wobec medium kina. Ale jednocześnie zabieg ten nadał przedstawieniu niezwykłą głębię i przestrzeń, nie pozwalając mu zamknąć się w ciasnych ramach sceny pudełkowej. Pokazując widzom – tak na scenie, jak i na ekranie – innych widzów oraz (dzięki ekranowi) to, co rozgrywa się w kulisach i garderobie, poszerzając czas akcji o inne epoki (kostiumy z czasów I wojny w scenie bitwy!), w tym także o współczesność, reżyser stworzył swego rodzaju teatr totalny. *Cyrano de Bergerac* w Comédie Française unaocznia, w jaki sposób film może przypomnieć teatrowi o jego istocie i możliwościach. Pokazuje on także to, że wszelkie próby rozdzielenia „teatru w teatrze” od „filmu w teatrze” są w gruncie rzeczy bezzasadne. Stawiając przed teatrem filmowe lustro w I akcie *Cyrana de Bergerac*, Denis Podalydès uczynił z niego, na obszarze innych już sztuk, swego rodzaju współczesny wariant *Las Meninas*, skłaniając do refleksji nad *przedstawieniem klasycznego przedstawiania i definicją przestrzeni, jaką to przedstawianie otwiera*³⁰.

*Dziwny sposób dosłownego – ale na opak – zastosowania rady, jaką stary Pacheco*³¹ *dawał (...) swemu uczniowi, gdy ten pracował jeszcze w atelier sewilskim: obraz powinien wykraczać poza ramy* [podkr. Ł.D.]³² – pisze Michel Foucault. Dla Podalydès a podmiotem przekazującym mu podobną sugestię stał się film Jean-Paula Rappeneau.

ŁUCJA DEMBY

¹ Spektakl Denisa Podalydès a miałam okazję zobaczyć w Paryżu w lipcu 2013 r., a także na płycie dvd wydanej przez Éditions Montparnasse.

² Por. C. de Margerie, *Edmond Rostand ou le baiser de la gloire*, Bernard Grasset, Paris 1997, s. 121.

³ Zob. „*Cyrano de Bergerac*” *Edmonda Rostanda w Polsce*, <http://www.cyranodebergerac.prv.pl> (dostęp: 28.07.2014).

⁴ „Wykwintnisie” (*les précieuses*) – termin rozpowszechniony w Polsce przede wszystkim za sprawą Tadeusza Boya-Żeleńskiego jako tłumacza sztuki Moliera *Pocieszne wykwintnisie* (w oryginale *Les précieuses ridicules*). Molier określił w ten sposób młode kobiety, hołdujące modzie na wyszukane z pozoru konwersacje literackie, w ramach rozwijającego się w tym okresie nurtu kulturalno-literackiego *préciosité*. Jedną z wykwintniś była ukochana Cyrana, Roksana.

⁵ E. Rostand, *Cyrano de Bergerac. Komedia bohaterka w pięciu aktach*, przekł. M. Konopnickiej i W. Zagórskiego, t. I, Nakładem Redakcji „Gazety Polskiej”, Warszawa 1898, s. 68-69. Fragmenty *Cyrana de Bergerac* podaje w tłumaczeniu Marii Konopnickiej i Włod-

zimierza Zagórskiego. Na temat braku bliższego nam czasowo wydania przekładu sztuki Rostanda zob. „*Cyrano de Bergerac*” *Edmonda Rostanda w Polsce*, dz. cyt.

⁶ C. de Margerie, dz.cyt., s. 97-98.

⁷ Tamże, s. 114-115.

⁸ Zrealizowany w wytwórni Pathé film został częściowo zrekonstruowany przez ekipę Serge’a Bromberga. Słynną scenę pojedynku z balladą, w której w roli Cyrana de Bergerac wystąpił także Coquelin, można obejrzeć jako dodatek na płycie dvd z zapisem spektaklu Podalydès a, a także w Internecie. Por. m. in. <http://www.konbini.com/fr/culture/cyrano-de-bergerac-1900-son-couleur> (dostęp: 28-07-2014).

⁹ Tamże, s. 119-120.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 105.

¹³ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, tłum. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 317.

¹⁴ Termin ten do polskiej teorii literatury wprowadził Artur Sandauer.

¹⁵ Na marginesie warto dodać, że *mis en abyme* występuje nie tylko w ramach kultury wyso-

- kiej – jednym z jej przykładów może być obrazek na opakowaniu serka *La vache qui rit*, znanego w Polsce pod nazwą *Kiri* – przedstawia on uśmiechniętą krowę, która na uchu ma kolczyk z wizerunkiem tego samego serka. Innym przykładem tej zasady w ramach kultury popularnej są rosyjskie matryoski – w jednej lalce znajduje się druga taka sama, tylko mniejsza, a w niej kolejna.
- ¹⁶ Por. Ch. Metz, *La construction „en abyme” dans „Huit et demi” de Fellini*, w: tenże, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, Klincksieck, Paris 1968, s. 223.
- ¹⁷ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris 1977, s. 18.
- ¹⁸ E. Rostand, dz. cyt., s. 45.
- ¹⁹ Zob. J. Bourgeois, „*Cyrano de Bergerac*” d’Edmond Rostand : *le théâtre dans le théâtre*, „Revue d’histoire littéraire de la France” 2008, nr 3 (t. 108), s. 607-620. Korzystam z internetowej wersji tego artykułu: www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2008-3-page-607.htm (dostęp: 28.07.2014).
- ²⁰ E. Rostand, dz. cyt., s. 137.
- ²¹ Tamże, s. 151.
- ²² C. de Margerie, dz. cyt., s. 101.
- ²³ Zob. J. Bourgeois, dz. cyt.
- ²⁴ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, tłum. W. Bieńkowska, PWN, Warszawa 1971, s. 642.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ P. Faure, *Vingt ans d’intimité avec Edmond Rostand*, Librairie Plon 1928, s. 36. Podaję za: J. Bourgeois, dz. cyt.
- ²⁷ P. Assouline, *Cyrano de Podalydès*, http://passouline.blog.lemonde.fr/2006/06/08/2006_06_cyrano_de_podal/ (dostęp: 28.07.2014).
- ²⁸ M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, tłum. A. Tatariewicz, w: tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 28.
- ²⁹ P. Peyrade, *Cyrano de Bergerac – Denis Podalydès*, <http://drama-clic.blogspot.com/2007/0-9/cyrano-de-bergerac-denis-podalyds-2007.html> (dostęp: 28.07.2014).
- ³⁰ M. Foucault, dz. cyt., s. 38.
- ³¹ Francisco Pacheco del Río, nauczyciel Velázqueza.
- ³² M. Foucault, dz. cyt., s. 29.