

Barbara Judkowiak
Czarodzieje sceny

Niccolò Sabbatini i jego „sprawa” w europejskiej
i polskiej teatrologii

Publikacja traktatu Niccolò Sabbatiniego o praktyce budowania scen i maszyn teatralnych w tłumaczeniu na język polski wypełnia jedną z największych źródłowych luk w naszej teatrologii. Dotąd zapoznawaliśmy się z początkami nowożytnej sceny *à l'italienne*, czyli włoskim modelem przestrzenno-estetycznym w architekturze teatru wraz z nieodłącznie z nim związaną rozbudowaną techniką inscenizacyjną, jedynie za pośrednictwem polskiego przekładu pism Józefa Furttenbacha¹. Niemiec, oczarowany podczas pobytu w Italii na początku XVII wieku spektaklami „szkoły florenckiej” (której twórcami byli Bernardo Buontalenti i Giulio Parigi), został propagatorem jej osiągnięć w swoim kraju, Szwabii, w rodzinnym Ulm, gdzie udało mu się urzeczywistnić ideę teatru miejskiego (1641). Ponieważ włoscy „czarodzieje sceny”, inżynierowie architekci i „maszyniści”, wynalazcy coraz to nowych rozwiązań i urządzeń, pilnie strzegli swoich tajemnic zawodowych, nie tylko nie publikowali opisów tego, co było źródłem ich sukcesów, ale nawet zabraniali wstępu do teatralnej „kuchni” – poza granice obrazu scenicznego, dlatego znaczenie historyczne dzieła Sabbatiniego i przekazu Furttenbacha jest wyjątkowe. Tym bardziej że dawne teatry, najczęściej drewniane, także podatne na znisz-

czenie, jak ich wyposażenie, podległe działaniu czasu, ale i równie zabójczej zmienności mód estetycznych, na ogół – poza pojedynczymi przypadkami – nie przetrwały do naszych dni. Najczęściej nie zachowała się też dokumentacja, opisująca ich wymiary, urządzenia i techniczne zaplecze, służące oczarowaniu widzów specjalnymi efektami. Podejmując się historycznej interpretacji ocalałych, niekiedy szczątkowych dokumentów oraz rekonstrukcji poszczególnych realizacji włoskiej formuły, panującej w Europie w wiekach XVI i XVII, możemy czerpać od wspomnianych autorów wiedzę ogólną, przydatną do tych zabiegów.

Kiedy w 1958 roku Zbigniew Raszewski zdecydował się spolszczyć opisy Furttenbacha, najważniejszego obok Sabbatiniego informatora o zdobyczach techniki teatralnej przełomu renesansu i baroku, czynił to niejako wbrew „sprawie Sabbatiniego”, jak nazywał jego europejską teatrologiczną popularność w pierwszej połowie XX wieku. Oto bowiem bibliofilski reprint unikatowego egzemplarza edycji *Praktyki budowania scen i machin* Sabbatiniego z 1638 roku², jaki ukazał się w 1926 roku w Weimerze, pociągnął za sobą przekład francuski pod auspicjami i ze wstępem sławnego aktora i reżysera teatralnego Louisa Jouveta (wydany został w 1942 roku w Szwajcarii)³. Reedycja weimarska oznaczała „punkt zwrotny w badaniach” nad rozwojem techniki teatralnej, pozwoliła bowiem nie tylko skorygować dotychczasową periodyzację w tej domenie i interpretację poszczególnych wynalazków, ale także skreślić nową „dojrzałą próbę syntezy” (Hélène Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris 1946)⁴. Sytuacja ta zmusiła także włoskich uczonych do penetracji archiwów i podjęcia prób bardziej szczegółowego rozpoznania zagadnień związanych z narodzinami nowych technik scenicznych. Posłowie Eleny

Povoledo do pierwszej włoskiej reedycji Sabbatiniego, która ukazała się w Rzymie w roku 1955, Raszewski ocenił jako „wydarzenie”. Dzięki pracy Povoledo otrzymaliśmy nie tylko nową biografię autora *Praktyki budowania scen i machin teatralnych* (zob. *Posłowie*, s. 173 i n.), ale także przy okazji włoska uczona „obaliła ze szczętem pięćdziesiąt lat już liczącą periodyzację Hammitzscha, przesuwając początki sukcesywizmu z końca na pierwszą połowę wieku XVI”⁵. „Sprawa Sabbatiniego” w teatrologii ubiegłego wieku oznacza zatem przede wszystkim odebranie Bernardo Buontalentiemu tytułu twórcy sceny sukcesywnej. Możliwość pokazywania, dzięki szybkiej zmianie dekoracji, następstwa obrazów scenicznych jeden po drugim, a więc przenoszenia akcji dramatycznej z miejsca na miejsce – po wielu wiekach panowania symultanizmu (czyli konwencji równoczesnego prezentowania na scenie wszystkich miejsc potrzebnych do odegrania pewnej akcji⁶) – było jedną z największych rewolucji w dziejach europejskiej inscenizacji. Ów prawdziwy przełom dokonał się jednak przed rokiem 1585, nawet cztery dziesięciolecia wcześniej⁷.

Traktat Sabbatiniego, spopularyzowany wspomnianymi reedycjami, zaczął być traktowany przez badaczy europejskich – zresztą, jak się zdaje, słusznie – jako najważniejsze źródło wiedzy o włoskiej scenie początku XVII wieku, toteż – zdaniem Raszewskiego – wśród historyków teatru przyćmił sławę mistrza z Ulm. Polskie wydanie pism Furttentbacha miało nieco tę niesprawiedliwość zrekompensować. Tymczasem jednak Sabbatini, który przynosi informację o nowszych sposobach szybkiej zmiany otwartej dekoracji, dla polskiego czytelnika pozostawał nieznanym przez całe kolejne półwiecze. W porównaniu z przekazami Furttentbacha jego praca jest też bogatsza pod względem opisu aparatu scenicznego i ma-

chin, ich różnych wariantów i możliwości wykorzystania, a więc i uzyskania spodziewanych efektów. To, co powiedziano o przewadze Sabbatiniego jako informatora nad Furttenbachem, nie znaczy bynajmniej, że traktat Włocha był w swojej epoce dokumentem awangardowych rozwiązań. Warto mieć świadomość, że powstawał on w latach dwudziestych XVII wieku i że utrwał upowszechnione już w praktyce wynalazki końca poprzedniego stulecia, a został opublikowany dopiero pod koniec czwartej dekady swego wieku. Dzisiejsza ocena *Praktyki...* na tle osiągnięć scenografów owego czasu musi więc wskazywać na jej niejako „konserwatywny” charakter. Jednakże oba traktaty, zarówno Sabbatiniego, jak i Furttenbacha, „pozostają unikalnymi źródłami wiedzy o praktycznych metodach wykorzystywanych w ówczesnym teatrze”⁸, potwierdzając popularność i trwałość zasadniczych technicznych osiągnięć i rozwiązań z końca XVI wieku, które w kolejnych stuleciach poddawano już tylko (jak wiadomo) co najwyżej niewielkim korektom. Przydatność podręcznika Sabbatiniego w XVIII wieku poświadcza jego przedruk dokonany w Italii w 1738 roku.

Nareszcie – dokładnie po pięćdziesięciu latach od ukazania się w Polsce *O budowie teatrów* Józefa Furttenbacha (pozycji źródłowej dla historii teatru, zdaniem edytora „konkurencyjnej” wobec Sabbatiniego) – otrzymujemy i my podręcznik pochodzący wszak z samego matecznika idei i ich pierwszych eksperymentalnych realizacji (podczas gdy Furttenbach to wersja, można by rzec, „eksportowa” włoskich osiągnięć, dowodząca ich zaalpejskiej recepcji). Paradoksalnie, wbrew stereotypom o ekstrawertyczno-emocjonalnym charakterze Włochów i chłodno-powściągliwym temperamentem nacji zamieszkujących kraje północne (a do takich z perspektywy Śródziemnomorza należały ziemie niemieckie), to właśnie

Furttenbach daje upust swym zachwytom, uruchamia wyobraźnię i rozpisuje się, gdy przedstawia wielowymiarowe efekty oraz reakcje widzów. W części, która jest apologią teatru, usiłując przekonać swoich mocodawców do wdrożenia i sfinansowania podejrzanych nowinek cudzoziemskiego pochodzenia, uruchamia retoryczne środki perswazji, w *Pochwale perspektywy* wierszuje laudację teatralnego iluzjonizmu. Wszystko to zostaje wydobyte i uwypuklone w polskim wydaniu dzięki archaizacyjnym ambicjom i umiejętnościom tłumacza.

W tym zestawieniu traktat Sabbattiniego rzeczowy i powściągliwy może się wydać Czytelnikowi mniej atrakcyjny, pozornie trudniejszy, nieco monotony z powodu systematycznych powtórzeń opisów dekoracji i machin, które pojawiają się pod schematycznymi rysunkami uzupełnione o wprowadzone do ilustracji oznaczenia literowe poszczególnych elementów. Ale też autor, który – tak jak szwabski imitator osiągnąć jego rodaków – był praktykiem nastawionym na sformułowanie instrukcji wykonania i porad technicznych, skupionym na jasności, zrozumiałości i przydatności wykładu, nie teoretyzował, wyjątkowo opatrywał któryś element lakonicznym fizyczno-matematycznym uzasadnieniem takiego, a nie innego rozwiązania lub odsyłał do *Mechaniki* swego mistrza Guidobalda del Monte (II 45⁹). Również szesnastowieczny wydawca dzieła w przedmowie kierował Czytelnika zainteresowanego „bardziej subtelną teorią tej praktyki” do „szóstej księgi o perspektywie [tegoż] Guidobalda del Marchesi del Monte, którego dobrym uczniem szczerzy się być autor”¹⁰. Sabbatini, pojętny uczeń teoretyka perspektywy i mechaniki, zamiast cytować abstrakcyjne ujęcia i zasady, mając na względzie swego odbiorcę, uwzględnia raczej warunki, do jakich trzeba się w praktyce dostosować.

wywać. Rzut oka na ogólną sytuację w teatrze włoskim przed Sabbatinim winien ułatwić zrozumienie jego traktatu oraz proponowanych przezeń innowacji.

Od teatru *all'antica* do sceny *à l'italienne*

Wspomniane radykalne przejście od praktyk teatru średniowiecznego i formuły sceny symultanicznej do nowożytnego sukcesywizmu w teatrze odbyło się z przemożnym udziałem współczynnika humanistycznego. W XV wieku komedie Terencjusza (od dawna uznawanego za wzór eleganckiej łaciny), a także odnalezione w 1429 roku komedie Plauta inscenizowano, posługując się ukształtowaniem sceny o charakterze przejściowym. Widownię zgromadzoną przed znacznie ograniczonym miejscem gry – pomostem scenicznym – konfrontowano z różnymi miejscami, z których nadchodziły postacie dramatu. Miejsca te, sugerowane w tle pomiędzy kolumnami za zasłonkami, oznaczane były nazwami wypisanymi na architrawie podtrzymującym zasłony. Tak wyodrębnione przedziały zwane celkami stanowiły echo dawniejszych mansjonów. Ten terencjuszowski typ sceny miał pionierskie znaczenie dla studiów humanistów dążących do odnowienia starożytności zarówno w dziedzinie literatury dramatycznej, jak i teatru.

Wysiłki szły dwiema drogami. Jedna, literacka, prowadziła do wystawiania antycznych dramatów (w roku 1486 w Rzymie uczony filolog Juliusz Pomponiusz Laetus patronował inscenizacji *Fedry* Seneki, a w roku 1513 – *Punijczyka* Terencjusza). Na końcu tego szlaku znajduje się nowa, już renesansowa, forma gatunkowa: dramat humanistyczny, powstały nie tylko dzięki naśladowaniu wzorcowych utworów antycznych, ale i pod wpływem lektury właśnie udostępnio-