

Piotr Olkusz

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-7618-7014

PARADOKS O KONWENCJI
Refleksje krytyczne Jean-Baptiste’a Dubosa

The Paradox of Convention
Critical reflections by Jean-Baptiste Dubos

Abstrakt: W 1719 Jean-Baptiste Dubos opublikował olbrzymią rozprawę o sztuce *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, w której zaproponował nowy rodzaj refleksji o tym, co artystyczne. Choć czerpał z teorii starożytników, to na szeroką skalę wprowadził do swojego dzieła nowoczesną, zwiastującą sensualizm perspektywę osobistego odbioru i indywidualnego zachwytu. W polskiej teatrologii Dubos znany jest niemal wyłącznie dzięki artykułowi Zbigniewa Raszewskiego *Partytura teatralna*, przez co sprowadza się jego idee głównie do rozważań o możliwości stworzenia zapisu gry scenicznej. Tymczasem osiemnastowieczny teoretyk fascynował się istnieniem takiej partytury o tyle, o ile widział w niej narzędzie do wskazania aktorowi kierunku poszukiwań, której celem nie była utopijna wierność autorskiemu zamierzeniu, ale szansa na analizę wolności własnej i poszukiwania prawdy sztuki. Artykuł omawia główne strategie narracyjne zastosowane przez Jean-Baptiste'a Dubosa w traktacie, prezentuje główny obszar teatralnych zainteresowań autora i jego wyobrażenie o zastosowaniu maski w teatrze antycznym i w komedii dell'arte. Szkicuje związki koncepcji księdza Dubosa z osiemnastowieczną teorią i praktyką paryskiego teatru.

Słowa kluczowe: teatr francuski, teatr XVIII wieku, dramat XVIII wieku, poetyka dramatu, Jean-Baptiste Du Bos, Jean-Baptiste Dubos, Comédie-Italienne

Abstract: In 1719, Jean-Baptiste Dubos published an extensive dissertation titled *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, in which he proposed a new kind of reflection on art. Although he drew on ancient theories, he chiefly introduced a modern perspective of personal perception and individual enchantment to his work, foreshowing sensualism. In Polish theatre studies, Dubos is known almost exclusively through Zbigniew Raszewski's article "Partytura teatralna" [Theatre Score]; consequently, his ideas are reduced mainly to deliberations on the possibility of creating a record of stage performance. In fact, however, the eighteenth-century theorist was fascinated by the idea of such a score inasmuch as he saw it as a tool for showing the actor the direction of exploring the part, not in order to achieve a utopian faithfulness of the author's intention, but rather to analyse the actor's own personal freedom and search for the truth of the play. The article discusses the main narrative strategies employed by Jean-Baptiste Dubos in the treatise and presents the main area of his theatrical interests and his idea of the function of the mask in ancient theatre and in *commedia dell'arte*. It also outlines the relationship between Dubos's concepts and 18th-century theory and practice of Parisian theatre. (Transl. Z. Ziemann)

Keywords: French theatre, 18th century theatre, 18th century drama, poetics of drama, Jean-Baptiste Du Bos, Jean-Baptiste Dubos, Comédie-Italienne

Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) znany jest polskim teatrologom głównie dzięki opublikowanemu ponad sześć dekad temu, wznawianemu i wciąż komentowanemu artykułowi Zbigniewa Raszewskiego *Partytura teatralna*.¹ Dla francuskiego eseisty jest to tyleż szczęśliwy traf, ile przekleństwo. Gdyby nie Raszewski, spotkałby go prawdopodobnie los wielu innych francuskich autorów, bez których nie byłoby osiemnastowiecznego teatru, a którzy w świadomości polskich badaczy dramatu i sztuki sceny nie zapisali się nawet z imienia i nazwiska.² Zarazem jednak kariera tekstu Raszewskiego, zwłaszcza zaś jego prostego i trafiającego do wyobraźni tytułu, przyćmiła samego księdza Dubosa i sprowadziła – w wyobraźni polskich czytelników – całą złożoność rozważań francuskiego eseisty do tych dwóch słów „partytura teatralna”, chociaż pojawiają się w jego trzytomowym dziele *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*³ (*Refleksje krytyczne o poezji i malarstwie, 1719*) nie tak często i bynajmniej nie w centrum rozważań.

Jeśli nawet głośny artykuł spłycił recepcję myśli Jean-Baptiste’a Dubosa, trudno zrzucić odpowiedzialność na Zbigniewa Raszewskiego. Powołał się on na francuskiego erudyte niejako na marginesie swoich rozważań, snując hipotezy o istnieniu partytury teatralnej w teatrze Molière’a. W naukowym dochodzeniu w sprawie „nut molierowskich” nazywa wprawdzie osiemnastowiecznego teoretyka „świadkiem koronnym”, zaznaczając, że był on „pierwszym krytykiem, który gruntownie zastanowił się nad teatralną partyturą”, ale też wyraźnie daje do zrozumienia, że ważna pozycja księdza Dubosa nie bierze się tylko z jednej, choćby i błyskotliwej, myśli. Przypomina przeciwieście opinię Voltaire’a, który mówił o rozprawie *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* „że jest najciekawsza ze wszystkich, jakie

¹ Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958 z. 3–4; przedruk: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988 (dalsze odwołania będą odnosiły się do tej wersji tekstu). Ostatnio tekst Raszewskiego komentował M. Żurawski, *W sprawie partytury teatralnej*, „Pamiętnik Teatralny” 2018 z.1–2.

² Dopiero całkiem niedawno Marek Dębowski, bodaj jako pierwszy, wyprostował błąd Jana Kotta, który mylił Riccoboniego-syna z Riccobonim-ojcem, chociaż ci dwaj doktrynerzy paryskiej *Comédie-Italienne* nie zgadzali się zgoła w niczym. Zob. M. Dębowski, *Wstęp*, [w:] A. F. Riccoboni, *Sztuka teatru*, przekł. i oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2005.

³ J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. 1–3, Amsterdam 1720 (1719) (wersja kompletna, powielona przez Éditions Slatkine, Genève 1993). Nazwisko autora zapisywano i zapisuje się nadal jako Du Bos lub Dubos.

kiedykolwiek napisano o sztuce”, podkreśla również, że „dzisiaj odkrywa się jej autora jako prekursora nowoczesnej estetyki”.⁴ Wszystko to nie zmieniło jednak faktu, że w polskiej teatrologii Dubos pozostał jedynie teoretykiem od „molierowskich nut” – świadkiem, może i koronnym, ale nie w swojej sprawie.

A był Jean-Baptiste Dubos eseistą, który zrewolucjonizował myślenie o sztuce: w jego rozważaniach odbicie znalazł cały kryzys klasycystycznych doktryn, a inspirację – niejedna nowoczesna myśl o estetyce.⁵ Sławomir Świontek, kreśląc jego biogram poprzedzający przekład króciutkiego wyimka z *Réflexions critiques*, nie bez przyczyny zapewniał, że „Dubos uznawany jest za inspiratora poglądów głoszonych później przez Diderota i Rousseau”.⁶ Liczył zapewne, że spostrzegawczy czytelnik, przypomniawszy sobie, jak odmienne zapatrywania na teatr mieli Diderot i Rousseau, zrozumie, że dzieło księdza Dubosa musiało naprawdę rewolucjonizować wyobraźnię, skoro rozczytywali się w nim zarówno zwolennicy teatralnej manipulacji, jak i jej pogromcy. Trzeba niewątpliwie pamiętać, że dzieło Dubosa, jedyny wielki traktat o sztuce wydany w osiemnastowiecznej Francji, stanowi symboliczną cezurę zamykającą epokę rozpraw o języku i literaturze⁷, ale nie powinno to przeszkadzać w jego właściwej ocenie: traktat był przede wszystkim otwarciem na nowe myślenie o tym, co artystyczne.

Dubos uprawiał refleksję opartą w jakiejś mierze na sprzeczności: postulował prymat subiektywizmu (w sposób bliski angielskim sensualistom, jak zauważa Maria Poprzęcka⁸), a jednocześnie zaproponował usystematyzowane, niemal nowoczesne rozważania o sztuce, choć znacząco różne od tych, jakie zrodzą się wkrótce w kręgach niemieckich wraz z wpisaniem kategorii *Ästhetik* w bazującą na aksjomatach refleksję o charakterze filozoficznym.⁹ Dubos wychodził od do-

⁴ Z. Raszewski, op. cit., s. 151.

⁵ Nie bez powodu pamiętają o nim historycy sztuk wizualnych, choć trudno wyrokować, czy kilkanaście stron poświęconych mu w monumentalnej antologii *Historii doktryn artystycznych* pod redakcją Elżbiety Grabskiej i Marii Poprzęckiej to dużo czy mało (*Historia doktryn artystycznych*, t. 2, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, oprac. eidem, red. J. Białostocki, Warszawa 1974, s. 68–81). W każdym razie dowie się z nich czytelnik o poglądach księdza Dubosa na kwestie namietności i zaciekawienia w odbiorze sztuki. Fragment *Réflexions critiques* poświęcony malarstwu publikowany był także w przekładzie Agnieszki Morawińskiej (*Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997).

⁶ S. Świontek, *Jean-Baptiste Du Bos*, [w:] *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t. 1, *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, Katowice 1989, s. 352. Fragment tekstu Dubosa w przekładzie Elżbiety Kolańskiej opublikowano pod tytułem *Uwagi krytyczne o poezji i malarstwie*.

⁷ Zapoczątkowała ją renesansowa *Défense et illustration de la langue française* Joachima du Bellay, a w XVII w. jej filarami były traktaty nowożytników pokolenia Richelieu oraz *Sztuka poetycka* Boileau.

⁸ Por. *Historia doktryn...*, op. cit., s. 79.

⁹ Szczegółowo analizowała tę kwestię Kinga Kaśkiewicz, *Wpływ francuskich estetyków naturalistycznych XVIII wieku na klasyczną estetykę niemiecką*, Toruń 2010.

świadczenia osobistego, wspartego historyczną wiedzą o kulturze europejskiej, zwłaszcza śródziemnomorskiej, od antyku, przez renesans do współczesności.¹⁰ Akcentował racjonalny charakter swojego podziwu dla starożytności, ale tę racjonalność rozumiał inaczej, niż chcieliby ją widzieć siedemnastowieczni nowożytnicy, postulujący zbliżenie sztuki i geometrii, czy teoretycy postępu. Racjonalne obcowanie ze sztuką było w jego mniemaniu oparte na osobistym doświadczeniu, tym doskonalszym, im głębiej zakorzenionym w znajomości tradycji.

To założenie było łatwiejsze do przyjęcia w odniesieniu do sztuk plastycznych: dzieła malarskie, coraz częściej powielane dzięki rozwojowi technik litograficznych, odciskały wyraźne piętno na kulturowym imaginariu odbiorców sztuki. Sformułowana przez Dubosa definicja racjonalności wydawała się natomiast nieoczywista w refleksji na temat teatru. Czym bowiem była tradycja teatralna u progu osiemnastego stulecia, zwłaszcza we Francji, która dopiero niedawno – dzięki rozwojowi absolutystycznego państwa – otrzymała własną wersję „teatru publicznego” (znacząco przecież różną od teatrów elżbietańskiego czy Siglo del Oro)? Jak postrzegano ją w chwili, gdy usystematyzowane badania grecko-rzymskiej spuścizny teatralnej dopiero się rodziły? Niepewność tę odczuwał może i sam Dubos, zaznaczając, że jego traktat koncentruje się na malarstwie i poezji, co wszakże było tylko częściowo prawdą, bo w miarę rozwijania wywodu, teatr zajmował w nim coraz ważniejsze miejsce. Warto przyjrzeć się bliżej tym teatralnym rozważaniom.

SPÓR O HOMERA

Jean-Baptiste Dubos spisywał *Réflexions critiques* w okresie burzliwego konfliktu dzielącego francuskie elity, zwanego kłótnią o przekłady. Stanowił on kolejny etap wieloletniego sporu starożytników z nowożytnikami, rozpoczętego w 1687, gdy Charles Perrault wygłosił przed Akademią Francuską poemat *Le Siècle de Louis le Grand (Wiek Ludwika Wielkiego)* uznany wkrótce za najważniejszy manifest nowożytników. Zdawać by się mogło, że spór łagodziły różne gesty porozumienia – jak choćby ten z 1694, gdy Perrault i Boileau uścisnęli sobie dłonie w obecności akademików – nadal jednak umiejący pisać i czytać Francuzi byli podzieleni na dwa obozy, widząc „złoty wiek” ludzkości bądź to w antyku, bądź to w czasach sobie współczesnych. Starożytnikom nie chodziło rzecz jasna o prostą pochwałę przeszłości – prawdziwą stawką sporu był stosunek do przemian. Postęp nie jest wyłącznie dobry – próbowali powiedzieć przeciwnicy Perraulta.

Wydawało się, że na przełomie stuleci górę brali nowożytnicy, głównie dlatego, że umieli zjednać sobie szerokie grono odbiorców o mniejszej erudycji. Upraszczaali wiedzę i demokratyzowali zdobycze rozumu, a przede wszystkim rezygnowali z nie-

¹⁰ Por. M. Fumaroli, *L'art du théâtre à Paris*, [w:] idem, *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris 2006, s. 423.

znośnego dla młodszych pokoleń patosu w rozważaniach o nauce, filozofii i sztuce. Ten kierunek wyznaczył zresztą sam Perrault. Zapominając o bombastycznych tonach poematu *Le Siècle de Louis le Grand*, wydał w latach 1688–1697, pod wspólnym tytułem *Porównanie starożytnych i nowożytnych (Parallèle des Anciens et des Modernes)*, cykl pięciu dialogów, w których Opat, Kawaler i Prezydent, spacerując po wersalskim ogrodzie, rozprawiali o świecie w języku przystępnym, a jednocześnie pełnym powabu. Kolejne tomy objaśniały czytelnikom wpływ postępu na sztukę i naukę, prawidła nowożytnej poezji oraz nowożytne rewolucje: filozoficzną u Kartezjusza, medycyną u Harveya, astronomiczną u Kopernika, Keplera i Galileusza. Rozprawiano także o rozwoju geografii, o pomiarach globu, o nawigacji po oceanach, o wojnie, muzyce i wreszcie o Wersalu, w którym dyskusja się zaczęła. Mimo sielankowego imaginarium klarowność wywodu zdradzała umysł nie bajkopisarza, lecz sprawnego urzędnika, który przez dwie dekady pozostawał prawą ręką ministra finansów, Colberta.¹¹ Pomysł nie był całkiem oryginalny – już w 1686 Fontenelle wydał *Rozmowy o wielości światów*, w których bez koturnowej retoryki przybliżał naukową refleksję o świecie w bardzo podobny, oparty na dialogu, sposób. A jednak sukces cyklu Perraulta był olbrzymi. Francuzi rozczytywali się w tym dziele, ponieważ dawało każdemu odbiorcy nadzieję na zrozumienie wszystkiego. Tymczasem starożytnicy coraz bardziej zamykali się w erudycyjnych kręgach, nierzadko utożsamianych z coraz mniej popularną *parti dévot*.

Nic więc dziwnego, że wraz z dochodzeniem do głosu nowych pokoleń pisarzy krytyka idei starożytnickich stawała się coraz ostrzejsza. Rubikon przekroczył Antoine Houdar de La Motte publikując w 1714 poemat *L'Illiade en vers français (Iliada we francuskich wersach)* i wywołując konflikt nazwany później właśnie kłótnią o przekłady albo sporem o Homera. La Motte, sprawny poeta i protegowany wpływowych ludzi pióra (między innymi Fontenelle'a), postanowił poddać antyczny epos daleko idącym ingerencjom. Skrócił dzieło z dwudziestu czterech pieśni do dwunastu, występując w roli nie tylko krytycznego redaktora antycznego poematu, lecz przede wszystkim rzecznika współczesnych czytelników. W poprzedzającej edycję *Iliady* rozprawie *Discours sur Homère* deklarował, że chciał ofiarować Francuzom dającą przyjemność lektury wersję greckiego eposu, który jemu samemu wydał się „całkiem niedoskonały”.¹² Otworzył tym samym dwie dyskusje. Tematem pierwszej z nich była kwestia wartości artystycznej trawestacji dawnych dzieł. Tematem drugiej – sprawa wolności interpretacyjnej czytelnika i jego prawa do samodzielnych, niedogmatycznych sądów. La Motte doskonale znał podejmowane od końca poprzedniego stulecia wysiłki starożytników,

¹¹ Por. C. Fricheau, *Des Modernes aux Encyclopédistes. Le bon sens de l'idée de progrès?*, „Dix-huitième siècle” 2008 nr 1, s. 546–547.

¹² H. de La Motte, *Discours sur Homère*, [w:] M. Fumaroli, op. cit., s. 451.

by poprawić jakość przekładów. Wiedział o ich usystematyzowanych badaniach z zakresu historii języka i leksykografii. Jednak rezultaty tych działań nie budziły jego zachwyty. Czytał przekład *Iliady* opublikowany przez wybitną erudytkę i znawczynię greki Anne Dacier w 1711 – będący efektem kilkunastu lat jej żmudnej pracy – ale go nie cenił. Co więcej, w *Discours sur Homère* bardzo surowo skrytykował tłumaczkę, również za jej opinie o ograniczeniach francuszczyzny.

Anne Dacier odpowiedziała na te zarzuty ponad sześciusetstronicowym esejem *Des causes de la corruption du goût* (*O przyczynach pogarszania się gustu*, 1715), w którym z benedyktyńską pracowitością analizowała *L'Iliade en vers français* La Motte'a, wytykając tłumaczowi logiczne niespójności, nienormatywne użycie francuszczyzny, a nade wszystko nieznamość eposu i czasów Homera. Była przy tym bezwzględna w opiniach: komentowała ignorancję językową, błędy logiczne, historyczne aberracje. Rok później opublikowała zaś swój przekład *Odysei*, dbając, by dzieło, nad którym pracowała latami, olśniewało nie tylko pięknem języka francuskiego, ale i starannością edytorską: grafiki ilustrujące tom zaprojektował Bernard Picart, a frontyspis – jej przyjaciel i sojusznik w sporze Charles-Antoine Coypel.

Zasięg sporu o Homera był olbrzymi i nie przerwała go nawet śmierć Ludwika XIV (1715). Odbił się szerokim echem w kręgach akademickich, w salonach literackich, pisano o nim w prasie, parodiowano w teatrze.¹³ Do kłótni włączali się coraz to młodszy pisarze. Wśród nich dwudziestoletni Voltaire, który zadebiutował na łamach „Les Nouvelles littéraires” satyrą *Le Bourbier* (*Bagno*), odmalowując w niej zasiadającego na szczycie Parnasu Homera, a u jego stóp La Motte'a i żaby chlapiące na niego błotem.¹⁴ Spór stał się także katalizatorem innego ważnego debiutu literackiego: Marivaux napisał trawestację Telemaka (*Télémaque travesti*), by bronić autora *L'Iliade en vers français*, a rok później opublikował jeszcze *Homère travesti, ou L'Iliade en vers burlesques* (*Strawestowanego Homera, czyli Iliadę w burleskowych wersach*).

Wydawało się, że powtarza się historia kłótni z 1687 i starożytnicy znów przejdą do defensywy, nie znajdując języka, którym mogliby przemówić do szerszego grona odbiorców. I właśnie wtedy z pomocą stronnictwu Anne Dacier przyszła publikacja księdza Dubosa. Największą wartością *Réflexions critiques* było wypracowanie nowego języka namysłu nad sztuką poprzez włączenie nowoczesnego dyskursu do starożytnickiego słownika.

¹³ Choćby *Arlequin défenseur d'Homère* (*Arlekin obrońca Homera*) Louisa Fuzeliera na jarmarku Saint-Laurent.

¹⁴ Latami głowiono się, czy był to atak na nowożytników, czy może kpina z ich wrogów. Dopiero później, gdy autor uczynił ze swojego oddania sprawie nowożytnych rzecz wiadomą, satyrę zaczęto analizować na korzyść La Motte'a.

DOTYKANIE SZTUKI

Jean-Baptiste Dubos zrezygnował z tonu moralisty, przypominając jednocześnie, że w przeciwieństwie do wielu innych autorów tekstów o sztuce, on sam nie jest artystą ani doktrynerem. Narrator *Réflexions critiques* był przede wszystkim ciekawym świata obserwatorem, który dzielił się swoimi przeżyciami i doświadczeniami z czytelnikami. A doświadczenia te były rzeczywiście imponujące, skoro Dubos, w służbie francuskiej dyplomacji pod wodzą Jean-Baptiste'a Colberta de Torcy, odwiedzał Niderlandy, księstwa Świętego Cesarstwa, państwa włoskie, Anglię. Jego liczące bez mała tysiąc trzysta stron dzieło wydawało się wielkim notatnikiem z podróży, z którego wykreślono jednak wszystko, co polityczne, a pozostawiono to, co dotyczyło estetyki.

Nikt wcześniej nie wypowiadał się o sztuce tak, jak Dubos. „Odczuwamy na każdym kroku, że wiersze i obrazy wywołują tkliwą przyjemność, choć przecież wcale nie jest nam łatwo wyjaśnić, na czym ta przyjemność, nierzadko podobna strapieniom, polega”¹⁵ – pisał we wstępie do pierwszej części, odwołując się do doświadczenia każdego, kto choć raz w życiu przeczytał z zapalem bodaj linijkę poezji czy spojrzął uważnie na kształty i barwy celowo połączone ludzką ręką. Wystarczyło, że zatytułował pierwszy rozdział swojej pracy „O konieczności bycia zajęтым, aby uciec przed nudą”, a książka niemal ożyła: tykanie mechanicznego zegara czasu, o którym rozprawiali nowożytnicy i apostołowie wszechmocnego postępu, zostało wyparte przez bicie serca i rytm oddechu. Każdy znał przyjemność, o której pisał Dubos, bo nie musiała się rodzić ze spojrzenia na fresk z Sykstynej czy posąg Fidiasza. O arcydziełach Dubos też napisze, na razie jednak, we wstępie do pierwszej części rozprawy nie pojawia się nazwisko żadnego wielkiego twórcy. Autor wolał zatrzymać wzrok na anonimowym „pełnym patosu obrazie ofiarowania córki Jeftego” oprawionym w ramy i stanowiącym „najpiękniejszą ozdobę gabinetu, umeblowanego tak, aby był przyjemny”.¹⁶ W *Réflexions critiques* przegląda się cały rokokowy świat pełen bibelotów, malunków na porcelanie i haftowanych tkanin, chociaż na plan pierwszy wysuwa się bogactwo sztuki dawnej. Z kart tej książki wyłaniał się obraz świata pełen ogrodów z marmurowymi posągami, pałaców z gromadzonymi przez wieki malowidłami, bibliotek z rozprawami o sztuce dawnej i nowszej. Autor przyglądał się temu wszystkiemu z zainteresowaniem, a o pracy artystów wyrażał się z zapalem graniczącym z namiętnością.

Pisał w pierwszej osobie, a z jego narracji biła szczerość. Perrault i Fontenelle pozornie oddawali głos rozmówcom swoich dialogów, ale w gruncie rzeczy tworzyli wyłącznie retoryczne konstrukcje. Tymczasem u ojca Dubosa tekstowe „ja” tętniło życiem autora. Przyjęta forma narracyjna pozwalała formułować sądy, które

¹⁵ J. B. Du Bos, op. cit., t. 1, s. 1. Przekłady cytatów, jeśli nie podano inaczej – P. O.

¹⁶ Ibidem, s. 5 i 2.

nie miały w sobie nic z manipulacji, a wszystko z charakteru i gustu piszącego. „Ponieważ nie mamy w naszym języku właściwego słowa dla oddania znaczenia słowa «canere», niechże czytelnik wybaczy mi te częste peryfrazy, których użyłem, by opisać jego sens”¹⁷ – tłumaczył się, snując rozważania o antycznym śpiewie i deklamacji. „Oto, w mojej opinii, rozwiązanie problemu, który pojawia się tak często”¹⁸ – pisał gdzie indziej. „Nierzadko przychodziły mi do głowy różne wyobrażenia, które ja sam uznawałem raczej za lśnienia niż prawdziwe światło”¹⁹ – wyznawał, zastanawiając się nad źródłem narodzin geniuszu. *Réflexions critiques* czyta się niczym intymny pamiętnik podróżnika po artystycznej Europie. Dane było Dubosowi dotrzeć do miejsc, które większości jego czytelników były niedostępne, i umiał to opisać w sposób piękny, prosty i tętniący życiem.

Dzieło, o którym mówię, nazywa się najczęściej „Mszą Papieża Juliusza” i jest freskiem namalowanym obok okna w drugim pomieszczeniu apartamentów bibliotecznych w Watykanie.

Wystarczy, by czytelnik zdał sobie sprawę, że powstało ono we wspaniałych czasach Rafaela, aby natychmiast doświadczyć jego najcudowniejszej poezji.²⁰

Tak rozpoczął analizę stancy *Msza bolseńska*, budząc w odbiorcy wrażenie, jakby wszystko na tym fresku było w ruchu. Szwajcarscy gwardziści papieża wnosili wzrok z zadziwieniem, zerkając z dołu w stronę konsekrowanej hostii. Cud przeistoczenia odbijał się niedowierzaniem na twarzy kapłana. Pod piórem Dubosa obrazy stawały się dramatycznymi scenami. Był bowiem mistrzem ekfrazy i prawdziwym poetą, który w usta postaci z analizowanych dzieł wkładał wymyślone słowa tak ściśle związane z opisywanym światem, że niemal można je usłyszeć.²¹ Nieważne, czy wędrował po świecie sobie współczesnym, czy oddawał się podróżom w czasie – czytelnik był zawsze tuż obok pierwszoosobowego narratora, dzieląc z nim zachwyt sztuką.

Zaciekawienie i zaskoczenie, jakie wywoływała książka Dubosa, były tym większe, że jej autor-starożytnik nie rozpisywał się wyłącznie o antyku, ale był pochłonięty dziełami wszystkich epok. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* burzyły dotychczasowy porządek pisania o sztuce, rozsadzając klaustrofobiczny spór starożytników z nowożytnikami i wznecając w jego uczestnikach zapal do weryfikacji stanowisk. Dubos stworzył rozprawę, która stanowiła najdoskonalszą ilustrację dokonującego się sensualistycznego przełomu w obcowaniu ze sztuką. Rozprawiał przecież o tym, co go wzruszyło, zachwycało, przejęło, tworząc tym

¹⁷ Ibidem, t. 3, s. 103.

¹⁸ Ibidem, t. 2, s. 104.

¹⁹ Ibidem, t. 1, s. 141.

²⁰ Ibidem, t. 2, s. 48.

²¹ Co wspaniale opisuje Sylvain Menant, *L'abbé Du Bos, critique d'art*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2011 nr 2, s. 259–267.

samym nowym językiem artystycznego opisu. Pod jego piórem sztuka zaczęła „dotykać” – to jedno z ulubionych określeń księdza Dubosa. Opisywał nim wielość poziomów, na których oddziaływała na niego sztuka, a jednocześnie uwalniał ją z siodeł chłodnego, abstrakcyjnego myślenia o formie, zamkniętej w swojej doskonałości i niepotrzebującej odbiorcy. Anioł Kartezjusza nie miał wstępu do tego świata. Według ojca Dubosa sztuka budziła coś na kształt „szóstego zmysłu”²² łączącego materię i idee, a przy tym dostępnego każdemu z nas. My oddziałujemy na świat, świat oddziałuje na nas. Myśl dotyka rzeczy, a rzecz dotyka myśli.

W czasach trawestacji i kpin z antyku Dubos na nowo definiował powagę:

Większość autorów, mimo że doskonale wie, czym jest wzniosłość, to jednak łączy ją z napuszonym stylem. A przecież wzniosłość nie polega na mnożeniu hiperbol, dziwacznych metafor i przypadkowych wyrażań. Wzniosłość polega na precyzyjnym wyobrażeniu sobie takich uczuć, jakie najlepiej pasują do osób, którym każe się przemawiać, oraz na ukazaniu tych uczuć za pośrednictwem szlachetnych słów, niemniej użytych w ich naturalnym znaczeniu.²³

Pisał te zdania, zastanawiając się nad ograniczeniami prozy i współczesnej sztuki wierszowania. Uważał, że oba typy wypowiedzi stały się parodiami samych siebie, bądź to – jak mowa niewiązana – uciekając od godnej powagi, bądź to – jak rymy – siląc się na bombastyczne obrazowanie, niemalże celowo wykluczające naturalność. A przecież:

Nigdy uczucia nie dotykają bardziej, niż wówczas, kiedy są wyrażane z prostotą. Ta wzniosłość, którą żyją ludzie, nie ma w zasadzie nic wspólnego z afektacją, choć przecież mogłaby być prawdziwym heroizmem.²⁴

W czasie, gdy naturę uznawano za skomplikowany zegar, pisanie o prostocie uczuć było rewolucją.

Sensualizm ojca Dubosa uwodził czytelników, uwalniając przy tym sztukę w ogóle, a antyczną w szczególności, spod władzy sporu geometrów i tłumaczy-erudyków. Autor *Réflexions critiques* demokratyzował starożytną wiedzę w podobny sposób, jak Fontenelle czy Perrault demokratyzowali wiedzę nowożytników. Przekonał odbiorców, że nie trzeba znać łaciny i greki, by doświadczyć wielkości antyku. A przy tym – i to była kolejna nowość rozprawy ojca Dubosa – dowiódł, że można zachwycać się wielkością starożytnych, nie negując zarazem tego, co nowożytne. Sam nie krył podziwu dla oper Lully’ego, choć przecież kilka dekad wcześniej starożytnicy załamywali ręce nad *Alceste*. Dubos stworzył literackie salony Paryża na świeże spojrzenia i opinie.

²² Wyrażenie zaproponował Daniel Dumouchel, zob. *Vers l’Esthétique. Penser avec les «Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture» (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, ed. D. Dumouchel, D. Dauvois, Paris 2015.

²³ J. B. Du Bos, op. cit., t. 3, s. 331.

²⁴ Ibidem.

PARTYTURA TEATRALNA

Ważną konstrukcją retoryczno-myślową stosowaną przez księdza Dubosa było łączenie refleksji o przeszłości i o współczesności, nie po to jednak, by dowieść wyższości starożytnych, lecz po to, by wykazać, że poszukiwanie piękna jest możliwe ponad wiekami. Antyk to w *Réflexions critiques* najczęściej kategoria o charakterze estetycznym, a nie historycznym, raczej nazwa postawy niż epoki. Podejście to widać szczególnie wyraźnie w refleksji dotyczącej teatru. Co najciekawsze, wydaje się, iż w opinii eseisty najbliższa antycznych ideałów jest nie nowożytna, zwłaszcza osiemnastowieczna tragedia, lecz komedia dell'arte.

Książd Dubos w żadnej sprawie nie jest doktrynerem – stara się znaleźć argumenty dla swoich rozważań i łączyć logikę z prawem do zachwyty. Czyni więc z antycznej tradycji tragediowej najważniejszy punkt odniesienia w ocenie teatru w ogóle. Swoją pochwałę komedii dell'arte opiera nie na argumentach natury historycznej czy geograficznej, lecz proponuje nową perspektywę, odnajdując w grze włoskich komediantów to samo natchnienie, któremu poddawali się artyści Grecji (argument z porządku emocjonalnego), a także podobne rozwiązania w zakresie gry aktorskiej (argument analityczny). Rozwija tę myśl w rozważaniach o masce. Zaproponowany przez niego zwrot w stronę estetyki gry był – zważywszy na wielowiekową spuściznę manifestów teatralnych skoncentrowanych na słowie – prawdziwą rewolucją. Dubos nie koncentrował się jednak na efekcie wizualnym zastosowania maski. Najważniejszy dla niego był powód, dla którego Grecy, wchodząc na scenę, zasłaniaли twarz, a Rzymianie czynili z maski rekwizyt. W równym stopniu interesował go wpływ tych praktyk na grę i na odbiór spektaklu. Wspierając się ustaleniami historyków oraz własną analizą dawnych rozpraw (między innymi Lukiana z Samosaty i siódmej księgi *Od założenia miasta* Tytusa Liwiusza), przedstawił technikę sceniczną tworzenia jednej postaci przez dwóch aktorów, których nazwał „gestykulatorem” i „śpiewakiem”. Pierwszy najczęściej nic nie mówił, lecz korzystając z ruchu, stawał się wizualną reprezentacją postaci. To on zajmował miejsce w centrum sceny. Śpiewak zachowywał się z kolei bardziej statycznie (choć nie stał nieruchomo) i zajmował miejsce bliżej widzów, na proscenium, by przekazać im słowa postaci. Obaj kryli twarze za taką samą maską, co ułatwiało właściwą identyfikację bohaterów. Konstrukcja maski – w szczególności otworu na usta, nierzadko wyposażonego w odpowiedni rezonator – sprawiała, że głos aktora był lepiej słyszalny, ale też ulegał charakterystycznej deformacji, co dodatkowo odsuwało pokusę kopiowania świata w teatrze.

Widz, oglądając takie przedstawienie, nie utożsamiał więc bohatera z konkretnym aktorem. Bohater nie był bytem materialnym, dlatego mógł otrzeć się o doskonałość. Co więcej, jego istnienie nie było wyłącznie efektem pracy i działań twórczych gestykulatora i śpiewaka: w podobnym stopniu zależało od wyobrażeń

rysujących się w umyśle i sercu widza zaangażowanego w to, co dokonywało się na scenie. Ruch gestykulatora, zwany u Greków *orchesis*, u Rzymian zaś *saltatio*, był jednocześnie skodyfikowaną pantomina i ekstatycznym tańcem, łączącym, z różną intensywnością, osoby na scenie, proscenium i widowni. Dubos pisał z największym podziwem o tej aktywności widzów, która wyrażała się w ich niemalże cielesnym zjednoczeniu z bohaterem przedstawianym przez gestykulatora i śpiewaka. Zachwycał się również gotowością publiczności do spontanicznego reagowania na widowisko. W *Réflexions ciritiques* dowodził, że widownia nie mogła być bierna – jej milczenie, a przede wszystkim statyczny odbiór, uśmierciłyby bowiem teatr.

W wyłożonej z wielkim zaangażowaniem teorii maski Dubos pisze również, że aktor, zasłaniając twarz, nie ukrywał uczuć. Nieziemny grymas, pozwalający łatwo zidentyfikować typ postaci, nie uniemożliwiał wykonawcy operowania emocjami. Wręcz odwrotnie: przy unieruchomieniu mimiki szczególnie istotna stawała się mowa gestów i, przede wszystkim, spojrzeń. Wynikało to z naturalnej reakcji widza, który oswojony z wyglądem twarzy-maski, z tym większą ciekawością szukał wzroku aktora oraz odczytywał mowę jego dłoni i ciała. Królująca w teatrze antycznym konwencja nie miała nic z dekoracyjności. Maski sterowały odbiorem, jednak wbrew upraszczającym wyobrażeniom wcale nie koncentrowały uwagi na kształcie nieruchomych ust czy brwi, pozwalały natomiast podkreślić znaczenie pracy ciała. „Gesty antycznego tańca musiały mówić, musiały coś znać. Musiały, że użyję tego wyrażenia, być jednolitą wypowiedzią”.²⁵

Dubos interesująco opisywał relację między „gestykulatorem” a „śpiewakiem”, przytaczając dwa argumenty na rzecz tezy, że ruch i słowo płynnie łączyły się ze sobą. Po pierwsze, konwencja gry, doskonalona latami praktyki i każdorazowo aktualizowana w trakcie przygotowań do przedstawienia, pozwalała na niemalże organiczne zestrojenie się wykonawców. Po drugie zaś, jeśli wierzyć intuicyjnym przypuszczeniem autora *Réflexions critiques*, istniał znormatywowany zapis słów i gestów, funkcjonujący podobnie jak zapis nutowy bądź choreograficzny. Właśnie w tym kontekście pojawiają się u księdza Dubosa rozważania o partyturze teatralnej, która – jak zaznacza po wielokroć – kodyfikowała i precyzowała grę, lecz nie odbierała wykonawcom prawa do twórczej inwencji. Aby tego dowieść, autor traktatu odwoływał się do osobistych doświadczeń muzycznych: przekonywał, że dla dobrego śpiewaka bądź instrumentalisty nawet najdokładniejszy zapis nutowy nie jest przeszkodą w osobistej interpretacji utworu. Przeciwnie, pomaga ograniczyć rolę przypadku, a dzięki temu lepiej skoncentrować się na poszukiwaniu naturalnej emocji. „Zły aktor śpiewający partię Atysa bądź Rolanda, nie śpiewa jej tak, jak śpiewa te partie dobry aktor, choć obaj mają te same nuty i śledzą ten

²⁵ Ibidem, t. 3, s. 214.

sam rytm wyznaczony przez Lully'ego"²⁶, pisał Dubos. Jego zdaniem dobry aktor, czy to w starożytności, czy w osiemnastym stuleciu, „czuje nastrój tego, co śpiewa, przyspiesza albo zwalnia, zabierając nieco z jednych nut, by dodać innym”.²⁷ Korzystając z reguł, które autor traktatu nazywa „naturalnym światłem”, można zbliżyć się do tego, co prawdziwie żywe. Gestykulator i śpiewak w tej koncepcji nie byli rzemieślnikami ani nie powielali zestawu gotowych chwytów. Byli artystami, a ponawiany w każdym przedstawieniu proces twórczy był dla nich samych wielkim przeżyciem. To dlatego, jego zdaniem, starożytność pozostawiła po sobie wiele opisów aktorów, którzy po zdjęciu maski ukazywali zapłakaną twarz. „Poddanie się deklamacji zapisanej w nutach nie czyniło antycznych aktorów aktorami zimnymi, niemogącymi dotknąć widza”.²⁸ Skodyfikowanie gry, jej opisanie i względne ustabilizowanie dzięki „partyturze teatralnej” osłabiało przede wszystkim oddziaływanie tego wszystkiego, co szkodziło poszukiwaniu piękna. Partytura – i w teatrze, i w muzyce – nie tyle ogranicza artyście wybór środków, ile jest mapą ułatwiającą znalezienie właściwej drogi. Ta reguła funkcjonowała w skali mikro (techniki wykonawczej), jak i makro (konwencji teatralnej), umożliwiając skuteczniejsze poszukiwanie artystycznego efektu.

Dubos dawał też przykłady ze świata opery, tu bowiem odnajdywał grę aktorską i muzykę, konwencję i zapis nutowy. Nie powiełał jednak błędowi renesansowych poprzedników i nie traktował opery jak reinkarnacji antycznego teatru. Zresztą szczegółowo analizował pomyłkę tych tłumaczy, którzy doszukali się w Arystotelesowskiej *Poetyce* baletu zamiast *saltatio* i lirycznego śpiewu zamiast specyficznej melorecytacji. Pisząc o teatrze, miał na myśli sztukę ukazywania literatury (nazwiska tragiczków, zwłaszcza Ajschylosa, wracają u niego wielokrotnie), a więc widowisko znacząco różne od opery. Chociaż z charakterystyczną dla siebie otwartością podziwiał nowożytnika Lully'ego, orędownikiem antycznego teatru w siedemnastowiecznej Francji był dla niego głównie Racine. Przede wszystkim dlatego, że pracował nad notacją melodyki aleksandrynu, próbując przeciwdziałać jego unaturalnieniu w procesie aktorskiej deklamacji. Molière zbliżał się do starożytnych ideałów wówczas, gdy zakładał swym postaciom maski, ale czynił to przecież rzadko, a jego rezygnacja z ukrywania twarzy aktorów bywała, zdaniem ojca Dubosa, powodem logicznych niekonsekwencji, na przykład w *Amfitrionie*. Trudno się oprzeć wrażeniu, że Dubos ma za złe francuskiemu komediopisarzowi to, za co wielu ceniło go najbardziej – że zamiast przywiązać francuską komedię do ludycznej konwencji dell'arte, Molière ją od niej uwolnił.

²⁶ Ibidem, s. 314.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 316.

REFLEXIONS CRITIQUES I REFORMA KOMEDII DELL'ARTE

W chwili publikacji *Réflexions critiques* najbardziej aktualna była ta część rozważań, którą poświęcił teatrowi. W 1716, gdy władzę po zmarłym Ludwiku XIV objął regent Filip Orleański, w Paryżu na nowo otoczono dworskim protektoratem działalność włoskich aktorów, zapewniając im monopolistyczne przywileje zbliżone do tych, jakimi cieszył się zespół Comédie-Française. „Nowa” Comédie-Italienne („stara” została zamknięta w 1697) szukała jednak własnego języka artystycznego, znacząco różnego od stylu poprzedników oraz występujących półlegalnie na jarmarkach trup włoskich. Jej dyrektor, Luigi Riccoboni (Lélio), deklarował wprawdzie swoje przywiązanie do partii starożytnickiej, jednak marzył o osłabieniu konwencji dell'arte, odwołując się między innymi do poczynań Molière'a (swoją drogą, także starożytnika). Chciał między innymi wyeliminować maskę – która tak zachwycała księdza Dubosa – a wraz z nią postaci typowe. A ponieważ na te reformy nie chciała przystać publiczność, Riccoboni był w zasadzie pozbawiony wiary w teatr, którym kierował. Przeworsował zdjęcie masek (używał jej tylko Arlekin), nie udało mu się jednak skłonić większości komediopisarzy tworzących dla Comédie-Italienne (w tym Marivaux) do rezygnacji z postaci typowych.

Struktura sceniczna tego rodzaju postaci była bardzo zbliżona do struktury postaci teatru antycznego z księgi Dubosa: ograniczony możliwościami typu aktor szukał porozumienia między sobą a swoją postacią – podobnego do porozumienia między „śpiewakiem” a „gestykulatorem”. Operował więc „poetyką podwójności”, przypominającą tę opisaną w *Réflexions critiques*, choć rozgrywaną już na nowych poziomach: w stosunku aktora do odgrywanej przez niego postaci typowej, w czytelnej dla widzów zależności między przewidywalnością aktorskiego emploi a przewidywalnością fabuł oraz w relacji między odgrywaniem roli a aktorską improwizacją. W widowisku opartym na wyrazistych typach, a nie na poszukiwaniu charakterów, nawet bez zasłaniania twarzy maska wciąż zaznaczała swoją obecność. I choć dell'arte ani u Riccoboniego, ani w najbardziej zachowawczych teatrach włoskich, nie stosowała choreograficznych partytur, to jednak kodyfikacja gry aktorskiej oraz przyporządkowanie postaciom określonych działań sprawiało, że z przedstawienia można było odczytać jego regułę, stanowiącą – by powtórzyć określenie Dubosa – „naturalne światło” sztuki. Reguła ta, przypomnijmy, nie wykluczała artystycznej interpretacji, czyli „zabierania nieco z jednych nut, by dodać innym”²⁹, a jednocześnie zapewniała przedstawieniu harmonię, której nie znał teatr rezygnujący z siły konwencji.

²⁹ Por. przypis 27.

Riccoboni nie odrzucał koncepcji ojca Dubosa całkowicie. Łączyła ich interpretacja starożytności przez pryzmat idealizmu: obaj cenili w teatrze greckim twórczy cel i projektowany efekt. Obaj także uważali, że teatr w najdoskonalszej formie łączy aktora z widzem za pomocą kodu uczuciowego, a kluczem do porozumienia jest wspólnota emocji. Paradoksalnie, Riccoboni domagał się więc od teatru tego samego efektu, który zdaniem autora *Réflexions critiques* wywoływała dawna tragedia, a mianowicie pełnego pochłonięcia uwagi i uczuć widza. Nie wierzył jednak w środki, które fascynowały ojca Dubosa: chciał osiągnąć ten sam cel, jednak inną metodą. Podobnie jak Dubos uważał, że oczy aktora „potrafią wyrazić nieskończoną liczbę uczuć naszej duszy”.³⁰ Jednak zdaniem Lélia równie pomocna w prezentowaniu stanu ducha mogła być mimika twarzy, jej zasłanianie byłoby więc jedynie stratą. Dla obu kluczową sprawą było zespolenie odtwórcy, charakteru i emocji postaci oraz widza, skutkujące iluzją odbieraną na poziomie zmysłowym. Tyle że Dubos odrywał tę iluzję od wiarygodności *opsis*, a Riccoboni jedno z drugim łączył. Rezygnacja z dwoistego charakteru postaci, już nie tylko z nieistniejącego duetu „śpiewaka i gestykulatora”, ale i z akcentowania dynamiki relacji między aktorem a jego postacią, wydawała mu się krokiem w stronę uwiarygodnienia bohatera. Innymi słowy bohater miał się teraz rodzić na scenie dzięki pełnemu zespoleniu emocji wykonawcy z wyobrażonym przez pisarza charakterem postaci. Dubos uważał, że praktyka wykonawcza, która raz dowiodła swojej skuteczności, powinna być cenionym źródłem inspiracji. Natomiast Riccoboni był przekonany, że w nowej epoce należy tę praktykę zreformować. W stopniowym odchodzeniu od konwencji widział krok ku doskonałości teatru. W ten sposób dyrektor włoskiej trupy zdradzał zainteresowanie ideą postępu w sztuce (którego nie wykluczał przecież i Dubos podziwiający choćby włoskie malarstwo renesansowe).

Riccoboni, pochłonięty prowadzeniem Comédie-Italienne, aż do momentu definitywnego rozstania z zespołem w 1731 roku pisał o teatrze niewiele, ograniczając się w zasadzie do sporządzania niedużych regulaminów dla aktorów, wierszowanej pracy *Dell'arte rappresentativa (O sztuce przedstawiającej, 1728)* oraz zredagowania rozprawy *Histoire du théâtre italien (Historia teatru włoskiego, 1728)*. Pisząc swoje teksty przede wszystkim z perspektywy praktyka teatru, do historii odnosił się znacznie rzadziej. Nie dziwi więc, że w *Histoire du théâtre italien* niemalże zignorował komedię łacińską, poświęcając jej zaledwie trzy strony. Rozprawę można czytać jako wyraźną odpowiedź na historyczne rozważania ojca Dubosa, a nawet rodzaj ich kontynuacji „prostującej drogi”, którymi prowadził czytelnika traktat *Réflexions critiques*. Późniejsze dzieło *Pensées sur la déclamation (Myśli o deklamacji, 1738)* Riccoboni poświęcił pracy aktora, mimo że

³⁰ L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Paris 1738; cyt. za: M. Fumaroli, op. cit, s. 430.

rozważania o praktyce wykonawczej spisywał niejako wbrew sobie. Był przekonany, że zawodu aktorskiego można uczyć się wyłącznie na scenie, a jego tajniki najlepiej zgłębia się, oglądając wybitnych wykonawców³¹ – oto jeszcze jedno echo ówczesnego zainteresowania osobistym doświadczeniem jako narzędziem poznawania świata. Niewiarę w podręczniki gry oraz sceptycyzm wobec teoretycznych rozważań o aktorstwie można lepiej zrozumieć, czytając wskazówki dla aktorów w regulaminach Comédie-Italienne. „Każdy aktor przebywający na scenie w czasie, gdy inni na tej scenie grają, ma ich obserwować w ciszy, pod karą trzech ludwików grzywny”. „Każdy i każda, jeśli nie znajdzie się na scenie w tym momencie rozwoju akcji, gdy ta obecność będzie konieczna, także zapłaci grzywnę”³² – pisał Riccoboni, zdradzając, jak niesubordynowany był zespół skądinąd wyżej ceniony za grę zespołową niż Comédie-Française.

W *Pensées sur la déclamation* Riccoboni starał się jednak sformułować teoretyczną refleksję pomimo ograniczeń, z którymi mierzył się, kierując zespołem. Zauważał, że najlepszy aktor potrafi odnaleźć emocje postaci, odwołując się do własnej wrażliwości, pod warunkiem, że będzie tworzył rolę w zgodzie z własną duszą. Czynił przy tej okazji bezpośrednią polemiczną aluzję do opisów maski księdza Dubosa zachwycającego się wmontowanym w maskę mechanizmem do wywołania sztucznych łez (*calcophonos* u Pliniusza).³³ W krytycznym tonie pisał o pierwszym dialogu Fontenella z *Rozmów o wielości światów*, gdzie świat został porównany do operowej maszyny. Riccoboni stanowczo podkreślał bowiem, że aktor „nie potrzebuje działań maszyny, aby popłynęły łzy”.³⁴ Przekonywał też, że powinien odnaleźć w sobie uczucia, które sprawią, iż zostanie utożsamiony z postacią, tworząc doskonałą iluzję.

Traktat Riccoboniego dał początek sporowi o prawdziwość gry teatralnej, który nazywa się niekiedy drugą kłótnią o aktora.³⁵ Fakt, że główni teoretycy sporu wywodzili się ze środowiska Comédie-Italienne, kolejny raz pokazuje zarówno znaczenie tego teatru we Francji pierwszej połowy XVIII stulecia, jak i różnorodność opinii, jakie wyzwał. Włoska scena była prawdziwym laboratorium idei, w którym ścierały się rozwiązania z różnych porządków, a pochwała konwencji dell'arte w traktacie księdza Dubosa walnie się do tego przyczyniła.

³¹ Por. S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle*, Paris 2009.

³² Règlement II, rkps w zbiorze Les Relements de la Comédie-Italienne, Archives Nationales, sygn. O1-848. Cyt. za: S. Di Bella, *Un avatar de «mise en scène» à la Nouvelle Comédie-Italienne (1716–1729): de la «pensée de l'oeuvre» à la direction d'acteurs*, [w:] *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650–1880)*, ed. M. Fazio, P. Frantz, Paris 2010, s. 210.

³³ J. B. Du Bos, op. cit., t. 3, s. 202.

³⁴ L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, [w] idem, *Reflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe*, Amsterdam 1740, s. 256.

³⁵ Pierwsza, zainicjowana przez Bossueta jeszcze w XVII wieku, dotyczyła moralności.

Marc Fumaroli, zwracając uwagę, że dominantą kultury rokoka była fascynacja mieszkańców Paryża włoskimi aktorami, z pewnym zadziwieniem odnotowywał marazm Comédie-Française w tym okresie. Rodzący się tam klasycyzm był, przynajmniej chwilowo, zdumiewająco nieinspirujący. Ważne pisma aktorów tej sceny pojawią się dopiero w drugiej połowie wieku, a do ich promocji przyczyni się Voltaire, prowadząc prawdziwą krucjatę na rzecz przyćmienia sztuk Marivaux komediami Molière'a, a tradycji dell'arte – tragediami Corneille'a i Racine'a.³⁶

Próbę podsumowania koncepcji teatralnych Lélia, zwłaszcza praktyki wykonawczej jego teatru, podjął w 1747 Rémond de Sainte-Albine, autor związany z tą sceną od początków jej istnienia, w rozprawie *Le Comédien*³⁷ (*Aktor*). Próbował w niej godzić ideał „gry z głębi duszy”, zaczerpnięty z Riccoboniego, z widocznym zachwytem, jaki budził w nim traktat ojca Dubosa. Sainte-Albine, wzorem autora *Réflexions critiques* i Lélia, łączył aktora z bohaterem, opowiadając się za ich uczuciowym utożsamieniem. Zamiast o „duszy” rozprawiał co prawda o „esprit”, kładł jednak przy tym nacisk nie na rozumowe sensy konotowane przez to pojęcie, lecz na jego poznawczo-sensualistyczną aurę. Nie podważał przy tym ważnej dla obu autorów kategorii szczerzej iluzji. Zwracając się do aktorów z pozycji widza, przypominał Horacjańskie przykazanie „Jeśli łzy chcesz wywołać, pierwej musisz cierpieć, dopiero wówczas wzruszą mię twoje [...] nieszczęścia”.³⁸

Uwagi Sainte-Albine'a uznał za nonsens Antoine-François Riccoboni, syn Lélia, który przejął rządy w Comédie-Italienne, gdy jego ojciec odszedł z teatru.³⁹ Riccoboni-syn odnosił się krytycznie do uczuciowego zespolenia aktora i postaci dokonującego się w obecności widzów, a zamiast o sercu wołał mówić o inteligencji, bo „w teatrze to talent pierwszorzędny”.⁴⁰ Pisał również, że

trzeba bez przerwy zdawać sobie sprawę z relacji między tym, co mówimy, a charakterem naszej roli, między sytuacją, w której nas umieszcza konkretna scena, a skutkiem, który może to mieć dla całej akcji.⁴¹

Była to już zapowiedź Diderotowskiej pochwały geometrycznego umysłu z *Paradoksu o aktorze* („uczuciowość nie jest wcale zaletą wielkiego artysty”⁴²).

³⁶ M. Fumaroli, op. cit., s. 432.

³⁷ R. de Sainte-Albine, *Le Comédien*, [w:] S. Chaouche, *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique 1657–1750*, Paris 2001.

³⁸ Horacy, *O sztuce poetyckiej*, w. 102–104, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2, przekł. i wstęp S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 307.

³⁹ Spór między nimi omawia szczegółowo Marek Dębowski, zob. A. F. Riccoboni, op. cit.

⁴⁰ A. F. Riccoboni, op. cit., s. 39.

⁴¹ Ibidem.

⁴² D. Diderot, *Paradoks o aktorze*, przekł. J. Kott, [w:] idem, *Pisma estetycznoteatralne*, wstęp i oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2008, s. 227.

Pozornie sugerowała powrót do idei podwójności roli znanej z pism Dubosa (na którego zresztą w innych miejscach młody Riccoboni chętnie się powoływał), w gruncie rzeczy była zupełnym przeinaczeniem tej koncepcji. Chłodny dystans aktora względem postaci, obecny zarówno w pismach syna Lélia, jak i u Diderota, czynił wykonawców – by wrócić do słów Dubosa – „aktorami zimnymi, niemogącymi dotknąć widza”.⁴³ Obmyślona rola, kopiowana z przedstawienia na przedstawienie byłaby „złą” partyturą, która nie pozwalała ani na interpretację, ani na pracę serca. Nowożytnicy – Antoine-François Riccoboni i Denis Diderot – widzieli w tym nadzieję dla teatru. Starożytnicy – ojciec Dubos, Luigi Riccoboni i Rémond de Sainte-Albine – śmiertelne zagrożenie.

KONWENCJA I WOLNOŚĆ

Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture księdza Jean-Baptiste’a Dubosa jawią się zatem jako rozprawa o paradoksie konwencji: zgoda na sztuczność jest podstawową prawdą sztuki: ograniczeniem, które owocuje większą wolnością. Za tym przekonaniem stoi typowa dla starożytników postawa. Ich dogmatyczna walka o integralność antyku, tak widoczna w niezgodzie na przekłamania i nadinterpretacje, była przez nowożytników odbierana jako zamach na wolność. Tymczasem stronnictwo Jeana Racine’a, Anne Dacier i księdza Dubosa widziało tu szansę na wyzwolenie od dyktatu współczesności i jej absolutystycznego kultu postępu i przydatności. Nie chodziło o eskapistyczny gest, ale o pomyślenie świata inaczej niż pozwalał na to dyskurs ówczesnej władzy.

Starożytne mity były dla nich rodzajem partytur, których nie trzeba było wymyślać. Wystarczyło wydobyć z nich piękno za pomocą interpretacji. Muzyk czy aktor stawał się wolny dzięki tym partyturom, dzięki – a nie wbrew – inicjującej pracy kompozytora czy dramaturga. Dubos, opowiadając się za konwencją (i partyturą) w teatrze, nie występował przeciwko naturalności. Opowiadał się przeciwko kłamstwu, którym jego zdaniem jest twierdzenie, iż da się kopiować naturę. Gest artystyczny jest zawsze gestem przetworzenia. Kopiując naturę, nie tworzy się prawdy, gdyż kopia jest powieleniem, a prawd nie da się mnożyć. Kopia była dla Dubosa bytem podejrzanym – dużo naturalniejsza wydawała mu się interpretacja. W partyturze interesowało go zatem „zabieranie nieco z jednych nut, by dodać innym”⁴⁴, bo w tym procesie artysta zbliżał się do jedynej prawdy, jaką dysponował: do prawdy własnego czucia i rozumu. Doktrynerzy oświecenia musieli podejrzliwie traktować jego sensualizm. Admiratorów znalazł dopiero w pokoleniu, które przestanie wierzyć w mariaż sztuki i kopii.

⁴³ Por. przypis 28.

⁴⁴ Por. przypis 27.