

Postać teatralna w klasycystycznej poetyce francuskiej

Michał Bajer
Uniwersytet Szczeciński

Abstract:

The idea of the *dramatis persona* posited by the first French theatre theorists of the Richelieu, Jean Chapelain and Jules de la Mesnardiere circle, emerges as a quite literal implementation of the Aristotelian concepts unfolded in the sixth and fifteenth chapter of his *Poetics*. In a later period, the third of the aforementioned group of authors, Francois Hédelin d'Aubignac, dismisses the Aristotelian categories, erecting his theory upon the elements adopted from the Roman theory of rhetoric. The analysis of the *Persona* in classical drama theory allows to reconstruct the relation between these two 17th century dramatic approaches. The former is the traditional perspective relying on the postulations of the Aristotelian theory. The latter, which is a practical grasp, is new to the 17th century's dramatic mindset, and was formulated by abbé d'Aubignac. Whereas the axis of poetics is the structural analysis of a work of art, it is the functioning of that work of art on stage that remains the core interest of the practical approach. The subject of analysis is common to both perspectives and the discrepancies concern merely aspects of its description. Therefore poetics and practice are neither competitive nor mutually exclusive, but can both legitimately coexist in the description of the very same work of art.

Keywords: French classicism, poetics, rhetoric, drama, theatrical character.

Abstrakt

Koncepcja postaci dramatycznej zaproponowana przez pierwszych francuskich teoretyków teatru z kręgu kardynała de Richelieu, Jeana Chapelain i Julesa de la Mesnardiere

jawi się jako dość wierna transpozycja idei Arystotelesa wyłożonych w VI i XV rozdziale Poetyki. W późniejszym okresie, trzeci z tej grupy autorów, Francois Hedelin d'Aubignac odrzuca kategorie arystotelejskie, budując teorię postaci w oparciu o elementy zaczerpnięte z rzymskiej teorii retoryki. Analiza koncepcji postaci w klasycystycznej teorii dramatu pozwala na odtworzenie relacji pomiędzy dwoma sposobami ujmowania dzieła dramatycznego w XVII wieku. Pierwszy sposób, wyznaczony przez poetykę jest tradycyjny, jego metody są ustalone od czasów Arystotelesa, drugi sposób, to ujęcie praktyczne, bądź praktyka teatru jest w XVII nowy i został wynaleziony przez księdza d'Aubignac. O ile poetyka koncentruje się na strukturalnej analizie dzieła, przedmiotem zainteresowań praktyki jest funkcjonowanie tego dzieła w komunikacji teatralnej. Ponieważ ich przedmiot jest wspólny a rozbieżności dotyczą tylko aspektów jego opisu, poetyka i praktyka mogą być stosowane równocześnie do opisu tego samego dzieła dramatycznego. Nie wchodzi więc w konkurencję, ani nie wykluczają się wzajemnie.

Słowa klucze: klasycyzm francuski, poetyka, retoryka, dramat, postać teatralna.

Mediacja słowa przez fikcyjną instancję dyskursu jest postrzegana w klasycyzmie jako dystynktywna cecha dramatu:

(...) różnicą największą, którą można nazwać też istotową między utworem epickim a dramatycznym, jest to, że w pierwszym poeta przemawia sam (...) natomiast w poezji dramatycznej, przemawiają wyłącznie osoby wprowadzone przez poetę (d'Aubignac 1996 (1927), 53)¹.

Wpisanie w tekst sztuki obrazu bohatera stanowi więc podstawowe wyzwanie dla autora. Jak pisze Jean Chapelain w Liście do Godeau: „(...) podstawowy jej [poezji dramatycznej] skutek polega na przedłożeniu umysłowi (...) przedmiotów jako prawdziwych i jako obecnych” (1936, 115–116). Jeśli wiązka rozmaitych tekstowych infor-

¹ Artykuł rozwija niektóre tezy, wysunięte w studium: Michał Bajer, *Le personnage dramatique dans l'approche poétique et pratique du texte dramatique au XVII siècle en France*, « Studia Romanica Posnaniensia », XXXVI, 2009.

macji² nie projektuje w umyśle odbiorcy wrażenia ludzkiej obecności (na scenie albo podczas lektury³), nie ma mowy o wywołaniu iluzji na jakimkolwiek innym poziomie. W konsekwencji, kreowanie efektu postaci staje się podstawowym zagadnieniem teorii dramatu w XVII wieku.

Równocześnie, tym co uderza nas współcześnie jest duża liczba terminów używanych przez klasycystycznych teoretyków do określenia podmiotu ukazanych w tekście dramatycznym działań: postać, bohater, aktor, charakter. To bogactwo uzasadnia pytanie o pochodzenie tych pojęć i intelektualne tradycje, z których są czerpane.

1. Tradycja arystotelesowska

Najistotniejsze elementy arystotelesowskiej nauki o postaci dramatycznej krystalizują się w VI rozdziale *Poetyki*, przynoszącym definicję tragedii oraz listę jej części jakościowych. Charaktery (*ethos*) i myślenie (*dianoia*) postaci wymienione są tam, obok fabuły (*mythos*), jako składniki odnoszące się do przedmiotu przedstawienia. Jądro konceptu *ethos* stanowi pojęcie wolnego wyboru (*proairesis*) dotyczącego swobodnego kształtowania celu działania, a także środków używanych na drodze jego realizacji. Ani zachowanie, ani dyskurs nie są etyczne, jeśli nie dostarczają wskazań co do hierarchii wartości podmiotu (Arystoteles 1450 b 8). O myśleniu –*dianoia*– stanowi obecność struktura sądu związanego z daną sytuacją (1450 b 4).

W XV rozdziale, Arystoteles pogłębia studium *ethos*, wyodrębniając cztery właściwości wymagane dla reprezentacji charakterów tragicznych. Pierwszą z nich jest szlachetność, definiowana niekiedy przez współczesnych hellenistów poza kontekstem oceny moralnej, jako swego rodzaju wzniosłość niezbędna u bohatera poważnego dramatu (to odczytanie wysunięte zostało po raz pierwszy w renesansie przez Ludovico Castelvetro, w jego *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, wywołując poważne kontrowersje – pociągało za sobą poddanie w wątpliwość dydaktycznej funkcji tragedii). Mowa jest ponadto o odpowiedności względem tradycyjnych modeli retorycznych, o podobieństwie

² Historycy są zgodni, że w poetyce klasycyzmu, materialna storna spektaklu nie jest postrzegana jako autonomiczne źródło sensów, niezależne od treści przekazywanej przez poetycki dyskurs, Lim Chae-kwang 2006, 23–41.

³ D'Aubignac i inni teoretycy podkreślają wagę procesu lektury, jako sposobu poznawania tekstu dramatycznego.

między postacią a widzem (który powinien w pewnym stopniu utożsamić się z bohaterem), wreszcie, o stałości, tj. wewnętrznej spójności przedstawienia charakteru na planie całości utworu (Aristotle 1980, 85–87, 162–264).

Pierwsza ważna dla XVII-wiecznego klasycyzmu próba przeszczepienia arystotelesowskiej koncepcji postaci na grunt poetyki francuskiej dokonana została przez Jean'a Chapelaina w *Przedmowie do Adonisa kawalera Marino*. To ważny dla kształtowania się późniejszej estetyki tego stulecia tekst, mimo, że bezpośrednio dotyczy twórczości pisarza, który z klasycyzmem niewiele miał przecież wspólnego. Pojęcia zaproponowane przez Arystotelesa w ramach teorii dramatu, odniesione są do epepei. Poddawszy badaniu *inventio* i *dispositio* utworu Marina, Chapelain podejmuje refleksję nad kolejnymi elementami tego, co w używanej przez siebie terminologii nazywa *konstytucją fabuły*, to jest nad obyczajami (*habitudes*) i namiętnościami (*passions*). „Obyczaje zdefiniować można jako naturalną, skłonność, potwierdzoną działaniem, bądź ku dobremu, bądź ku złemu, przypisaną postaciom wprowadzonym do utworu” (Chapelain 1936, 102). Zauważyć można na marginesie, że systemowi terminów opisujących u Arystotelesa przedmiot przedstawienia dramatycznego (*muthos, ethos, dianoiā*), odpowiada u Chapelaina również trzyczęściowy zestaw (*événements* -zdarzenia, *habitudes/moeurs*⁴ – obyczaje, *passions* – namiętności), tylko po części stanowiący jednak odpowiednik greckiej triady. Nie ma w nim miejsca na *dianoiā* – myślenie. Nieco dalej, autor *Przedmowy do Adonisa* zaznacza zresztą, że „namiętności (...) zdają się stanowić część obyczajów, niejako rodząc się z tamtych”(Chapelain 1936, 104), sprowadzając tym samym wyjściową trójkę do pary konceptów.

Zaadaptowana przez Chapelaina metoda zdradza silne wpływy teorii wymowy. Ramę wykładu wytycza przecież retoryczne rozróżnienie *inventio* – *dispositio*, a obyczaje i namiętności stanowią swego rodzaju odpowiednik *paryethosi pathos*, odpowiadającej w wykładach Cyserona i Kwintyliana przeciwstawieniu łagodnych i gwałtownych emocji, którym tak dużo miejsca poświęcają wszystkie klasyczne podręczniki dla kandydatów na mówców (to retoryczne rozumienie nie może być mylone z *ethos* w arystotelesowskiej poetyce, por: Escola 2001). Jednak mimo licznych i różnorodnych naleciałości, całość rozważań umieszczona została w matrycy strukturalnej analizy dzieła według jego części składowych, sformułowanej po raz pierwszy w VI rozdziale *Poetyki* Arystotelesa. I zgodnie z arystotelesowską tendencją, fabuła, obyczaje i namiętności uznane są przez Chapelaina za jakościowe części utworu a wywody im poświęcone, sąsiadują z rozwa-

⁴ W krytyce XVII wieku te dwa terminy używane są zamiennie.

żaniami o stylu, odpowiadającemu arystotelesowskiemu *lexis*. Po autorach poetyk renesansowych, Scaligerze i Sébillet'cie, autor *Przedmowy do Adonisa* dokonuje projekcji retoryki na poetykę, jednak porządek wywodu właściwy drugiej z tych nauk nie ulega dalej idącym zaburzeniom.

Podobna prawidłowość, tym razem w odniesieniu do sztuki teatru, dochodzi do głosu w innym tekście Chapelaina, *Dyskursie o poezji naśladowującej*. Jest to rodzaj szkicowego planu (zajmuje dwie karty rękopisu) nigdy nie napisanej, kompletnej poetyki. Sekretarz Akademii stwierdza tam, iż „W działaniach ludzkich, poeci, poza zdarzeniami, naśladowują różne obyczaje i różne namiętności” (Chapelain 1936, 130). Tutaj również sposób prowadzenia wywodu wzorowany jest na VI rozdziale *Poetyki*.

Dług Chapelaina wobec Arystotelesa w zakresie zagadnień związanych z literaczką postacią zaznacza się wreszcie w refleksji poświęconej przymiotom charakteru. Tej kwestii poświęcona jest oddzielna sekcja *Przedmowy do Adonisa*. Chapelain dokonuje tu po raz kolejny redukcji oryginalnych kategorii wymienionych w XV rozdziale *Poetyki*. „Cztery warunki” prawidłowej reprezentacji charakteru wytyczone przez „starożytnych” zostają tu sprowadzone „zaledwie do dwóch, to jest, do bycia dobrym i odpowiednim, do bycia podobnym i stałym” (Chapelain, *Opuscules*, 102). Z dość zawikłanych wywodów poświęconych temu problemowi wydobyć można wskazanie o konieczności uzgodnienia charakteru z funkcją, przypisaną postaci w intrydze (tym samym, idąc tropem Castelvetro, Chapelain stwierdza, że moralnie złe nawyki będą dobre u postaci odgrywających negatywne role w fabule) oraz z historycznymi przekazami dotyczącymi bohaterów autentycznych (znany generał nie może zostać sportretowany jako tchórz).

Jeszcze większa niż u Chapelaina wierność ogólnym zasadom zaproponowanym w VI rozdziale traktatu Arystotelesa charakteryzuje również opublikowaną w 1639 roku *Poetykę*, drugiego z ważnych teoretyków należących do otoczenia Richelieu, Jules'a de La Mesnardière. Zastosowane tam narzędzia analizy struktury utworu w sposób rygorystyczny wskazują też kolejne punkty planu traktatu: „Fabuła (*Fable*) zawiera działania (*Actions*), które poeta winien naśladować; temu działaniu towarzyszą odpowiadające mu obyczaje (*Moeurs*); te obyczaje powodują Uczucia i Poglądy (*Sentiments*), które są do nich współmierne”⁵. Wprowadzając do francuskiej poetyki wyeliminowane przez Chapelaina pojęcie *dianoia* – *Sentiment* – tekst ten wyznacza prawdziwy powrót

⁵ To podwójne tłumaczenie wskazuje dwoistość aktu psychicznego określanego w XVII-wiecznej francuszczyźnie słowem „sentiment”, a który odnosić się może zarówno do działania rozumu, jak i do emocji (La Mesnardière 1639, 11).

do arystotelesowskiej ortodoksji. Podobna obediencja zaznacza się również w szczegółach wywodu o przymiotach charakterów, które winny być „(...) podobne i nie oddalać się nigdy od obyczajów, jakie historia przypisuje Postaciom (...) właściwe, albo inaczej mówiąc odpowiednie; (...) niezmiennie w każdej części dzieła; oraz (...) przykładne” (La Mesnardière 1639, 137). Ta ostatnia cecha odpowiada temu, co współcześni tłumacze oddają jako szlachetność, a Chapelain, jako „bycie dobrym”, z tym jednakże zastrzeżeniem, że zdeklarowany wróg Castelvetro, La Mesnardière nadaje pojęciu zdecydowanie moralne zabarwienie, wycofując się i w tym wzglądzie z innowacji poprzednika.

1. Praktyka teatru. Od poetyki do retoryki

Nawet pobieżna lektura *Praktyki teatru*, opus magnum trzeciego z ważnych teoretyków tego okresu, Hédelina d'Aubignac, pozwala zdać sobie sprawę z frapującej cechy: systematycznego braku tradycyjnych kategorii poetyki arystotelesowskiej, takich, jak *muthos*, *ethos* czy *dianoia*. W wysokim stopniu oryginalny wobec *Poetyki* La Mesnardière i rozkładu materiału naszkicowanego w *Dyskursie o poezji przedstawiającej* Chapelain'a, plan dzieła nie idzie za wykazem części jakościowych tragedii zaproponowanym pierwotnie w VI rozdziale greckiego traktatu. D'Aubignac wyrugował też całkowicie, stanowiące – przynajmniej od czasów Horacego – jeden z ulubionych tematów autorów poetyk, rozważania o cechach charakteru bohatera tragicznego czy dramatycznego w ogóle (dla których modelu dostarcza XV rozdział *Poetyki* Arystotelesa). Ta podwójna nieobecność jest jednym z wyraźniejszych symptomów dokonanej w traktacie głębokiej reorientacji refleksji nad dramatem.

W zastosowanym przez La Mesnardiere i Chapelaina, najbardziej zachowawczym modelu poetyki, zwięzłe wstępne uwagi o sposobie i środkach przedstawiania prowadzą do rozważań, skoncentrowanych prawie wyłącznie na strukturalnych aspektach dramatu. W odróżnieniu od tego porządku, istotnie praktyczny wymiar projektu Hédelina d'Aubignac uwidacznia się w fakcie, iż zarówno funkcjonujące w jego obrębie podstawowe kategorie krytyczne, jak i, w konsekwencji, linearna organizacja wykładu opracowane zostały pod kątem systematycznego i wnikliwego przebadania dynamiki procesu odbioru.

Tym, co sytuje się, równocześnie w centrum, u źródła i na horyzoncie projektu praktyki teatru jest zagadnienie komunikowania wyobraźni widza elementów świata przedstawionego dokonujące się w trakcie spektaklu. Uwagę teoretyka przyciąga więc

w pierwszej kolejności relacja pomiędzy dramatyczną akcją a jej wyrażaniem za pomocą języka – jednoznacznie wskazanym przez klasycystyczną poetykę jako podstawowe narzędzie komunikacji („wszystkie rzeczy, które poeta wprowadza na swoją scenę i wszystkie działania, które winny się tam dokonać (...) muszą zostać wyjaśnione przez tych, którym [poeta] każe tam działać” d’Aubignac, 53–54). Przedmiotem tego wyrażania są cechy zewnętrzne świata przedstawionego w dramacie, ale również różne, dokonywane mniej lub bardziej wprost moralne oceny rozgrywających się w jego obrębie działań. Podobne wartościujące kwalifikacje stanowią punkt wspólny dwóch perspektyw – produkcji tekstu i jego odbioru przez publiczność. Wyobrażony człowiek, istniejący wyłącznie w umyśle widza jawi się jako byt wyposażony w pewne cechy mogące zostać precyzyjnie nazwane. Kwalifikacja funkcjonuje tu w kontekście iluzji obecności. W perspektywie tekstu stanowi ona zespół konkretnych faktów dyskursu. Jej wyrazem są epitety, apostrofy, inwektywy, exempla, sentencje, tropy, figury etc.

Wykraczając poza horyzont zainteresowań poetyki w wersji, jaką zaproponowali poprzednicy Hédelina, zagadnienie relacji pomiędzy oceną działania a komunikacją zajmuje centralne miejsce w retoryce. W ramach tej nauki, teoretyczne modele stawiane są wyłącznie w perspektywie wyrażania; zarówno obraz mówcy jak i jego opinia o działaniu stanowiącym przedmiot jego przemówienia powinny zostać możliwie pełnie i płynnie przekazane słuchaczom. To do tej tradycji nawiązuje autor *Praktyki teatru*. Najogólniej, stwierdzić można, iż według systemu Hédelina, dzieło dramatyczne powinno zostać określone jako konglomerat *mimesis* w znaczeniu arystotelesowskim wraz z elementami sztuki oratorskiej. Tym samym, struktura sztuki teatralnej (przy tym, w odróżnieniu od tradycyjnej poetyki, w ramach praktyki teatru definicje strukturalne formułowane są nie na wstępie, a dopiero po stworzeniu nośnego modelu sytuacji odbioru dzieła) opierała by się na następującym wzorcu: „*mimesis* + retoryczna kwalifikacja działania”⁶. To bardzo istotna zmiana, gdyż w jej wyniku dochodzi do osobliwej z punktu widzenia współczesnego teatru sytuacji, w której zarówno akcja jak i jej interpretacja dokonana na poziomie świata przedstawionego stanowią równoprawne i koniecznie się uzupełniające składniki dramatycznego przedstawienia.

U Hédelina więc, inaczej niż u jego bezpośrednich francuskich poprzedników, projekcja retoryki w obręb poetyki, właściwa całej epoce, przynosi jako rezultat całkowitą

⁶ Chodzi o kombinację dwóch elementów, a nie o redukcję utworu dramatycznego do akcji oratorskiej, jak chce tego Hugh Davidson (1977). Tekst sprzeciwia się temu odczytaniu: „ci którzy (...) przedstawiają [utwór dramatyczny] nazywają się *Aktorami*, a nie *Mówcami*” (d’Aubignac 2010, 282).

modyfikację refleksji poświęconej dramatowi. Podążając za tym ogólnym kierunkiem, należy rozpatrzyć wyłożoną w Praktyce teatru teorię postaci pod kątem podstawowych zasad retorycznej kwalifikacji działania.

1.1. Kwalifikacja działania

Kwalifikacja działania w retoryce

W sztuce retorycznej, wyizolowanie części składowych działania (analizowanych przez pryzmat tego, co Cyceron określa jako atrybuty osoby i akcji⁷) dokonuje się a priori w perspektywie formułowania koniektury, definicji albo kwalifikacji etycznej czy prawnej. Ta prawidłowość, tłumaczy po pierwsze, dlaczego w klasycznych, rzymskich traktatach, lociargumentorum wymieniane i opisywane są w ścisłej relacji do *staticausae*. Po drugie, uzasadnia ona również rozróżnienie typów spraw, rozpiętych pomiędzy biegunami szlachetności i zgorzenia⁸. W drugim przypadku, przypisany sprawie epitet patronuje wszystkim etapom pracy mówcy.

To właśnie w perspektywie bliskiego związku pomiędzy analizą działania a spoczywającym na nim, kwalifikującym spojrzeniem odczytać można fragment 2 rozdziału IV księgi *Institutio oratoria*, traktujący o zwięzłości w narracji:

40. La brièveté de la narration résultera, avant tout, du fait que nous prendrons comme point de départ de l'exposé le moment où les faits relèvent du juge ; puis de ce que nous ne dirons rien d'extérieur à la cause ; ensuite, de ce que nous éliminerons tout ce dont la suppression n'enlève rien à la connaissance de l'affaire ni aux intérêts du client.

41. Car il y a souvent dans les détails, une sorte de brièveté qui n'en allonge pas moins l'ensemble: "Je suis venu sur le port ; j'ai aperçu le navire ; j'ai demandé le tarif du passage ; on s'est mis d'accord sur le prix ; j'ai embarqué ; on a levé l'ancre ; on a détaché l'amarre ; nous sommes partis". Rien de tout cela ne peut être dit plus rapidement, mais il suffit de dire: "J'ai quitté le port en bateau". Toutes les fois que l'issue de l'événement (exitusrei) suffit à indiquer les faits antérieurs, nous devons nous contenter de ce qui fait comprendre le reste.

⁷ Nt. okoliczności albo atrybutów działania, patrz : Cyceron, *De inventione*, I. XXIV. 34–38; Kwintylian, *Institutio oratoria*, V, 10. 24–27. Późniejsi komentatorzy sprowadzili system *loci* do serii pytań o uniwersalnym zasięgu, aplikowalnych do każdej szczegółowej materii: *quis, quid, cur, quando, ubi, quemadmodum, quibusadminiculis* (por. Faulhaber 1972, 131–132).

⁸ Wyróżniane są m.in.: szlachetna, skromna, wątpliwa bądź dwuznaczna (Kwintylian, IV, 1 40).

42. Puisqu'on peut dire: "J'ai un jeune fils", il est superflu de développer: "Désireux d'avoir des enfants, je me suis marié ; j'ai eu un fils ; je l'ai élevé ; je l'ai amené à l'adolescence" (Kwintilian, IV, 2, 40–42).

Przedmiotem tej części traktatu jest narracja, definiowana jako przejrzyste wyłożenie „sprawy o której orzekać ma sędzia” (Kwintilian, IV, 2, 40–42). Bardzo szybko jednak podwójna perspektywa mówcy i odbiorcy narzuca się jako uprzywilejowany horyzont oceny skuteczności mowy. Spod czysto informacyjnej celowości narracji, manifestowanej na powierzchni, wyłania się ukryty porządek oratorskiej manipulacji: „W rzeczywistości, celem narracji nie jest wyłącznie powiadomienie sędziego, ale raczej sprawienie, by podzielił nasz punkt widzenia” (Kwintilian, IV, 2, 1).

Ten interesujący fragment w sposób niespodziewany pokazuje na czym polega proces powoływania do istnienia faktu zdolnego skupić na sobie uwagę sędziego. Sprowadza się to przede wszystkim do gestu wydzielenia z continuum ludzkiego życia pewnego obszaru rzeczywistości, który ze względu na swój immanentny sens i społeczny kontekst odpowiada bądź to definicji zapisanej w kodeksie, bądź to niepisany uzusom językowym pozwalającym określić pewne zachowania jako niegodziwe czy niskie, a inne, jako chwalebne i godne naśladowania. Podstawowym zabiegiem jest tutaj eliminacja z wyodrębnianego pola działania wszystkiego, co da się określić jako zbyt wysokie, albo, w jeszcze większym stopniu, tego co mogłoby wesprzeć konkurencyjną interpretację. Na każdym z tych etapów (wyodrębnienie poprzez czasowe ograniczenie, przypisanie czynowi nazwy, odniesienie do kodeksu albo zwyczaju), wspomniana praca konstruowania faktu oddelegowana zostaje w ręce interpretatora stronniczego w etymologicznym sensie tego słowa (gdyż reprezentującego interes jednej ze stron): obrońcy bądź oskarżyciela. Wobec zaproszenia do retorycznej manipulacji, rzekoma bezdyskusyjność związku pomiędzy „rozwiązaniem” a „poprzednimi zdarzeniami” staje się jawną zachętą do swobodnej gry z sensem działania.

Zacytowany pasaż z IV księgi *Institutio oratoria*, gdzie czynność „opuszczania statku” ulega podziałowi *ad absurdum* zmierzającemu do wydzielenia szeregu coraz to mniejszych sekwencji, umieścić można na tle tekstów należących do kanonu śródziemnomorskiej tradycji paradoksu. Przypominają się tu stoickie paradoksy ruchu i nie mniej sławna myśl 247 Pascala:

A jeśli [człowiek] chce oglądać inny cud, równie zdumiewający, niech zbada to, co zna najdrobniejszego. [...] Niech ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię (Pascal 1977, 50).

Tak jak – w dziedzinie fizyki – Zenon i Platon, w dziedzinie *praxis* rzymski retor dokonuje dramatycznego rozszczepienia przestrzeni życiowej człowieka, którego najdrobniejszy gest zostaje nieoczekiwanie wyposażony w swoją własną historię, w swoje własne konteksty, opisywane przez nowe atrybuty. Jest to rozszczepienie na potencjalnie nieskończoną liczbę płaszczyzn.

Jak pascalowska analiza sieje zwątpienie co do możliwości wszelkiego ludzkiego dyskursu o świecie, tak tekst Kwintyliana przydaje znak zapytania stwierdzeniu o możliwości jednoznacznego uchwycenia sensu działań. I nie chodzi tu o banał, w myśl którego niemożliwa jest czarnobiała etyczna ocena decyzji i czynów, gdyż – jakkolwiek, w dalszej perspektywie również możliwość bezdyskusyjnej moralnej waloryzacji również ulega tutaj nieuniknionemu podważeniu – dezintegracja zaczyna się na dużo bardziej podstawowym poziomie. W obliczu opartego na kalkulacji partykularnego zysku negocjowania relacji między *res* i *exitus rei* problematycznym staje się nie tylko formułowanie sądu o działaniu, ale i samo jego pojęcie, nazwanie czynu w ten, czy inny sposób,

W perspektywie gestów składowych, coraz to mniejszych i mniejszych, jakiegokolwiek całościowe ujęcie intencjonalności ulega niemal nieodwracalnej deformacji. „Niemal nieodwracalnej”, gdyż oratorskie słowo – i tylko ono – może tak zdekonstruowaną akcję uczynić na powrót czytelną. Cień na strukturę działania rzucony zostaje po to, by lepiej wydobyć konieczność interpretacji zgodnej z interesem strony.

Kwalifikacja działania w praktyce teatru

Wydaje się, że retoryczna refleksja nad strukturą działania i możliwością jego kwalifikacji za pomocą języka wpływa na klasycystyczną teorię dramatu w wersji zaproponowanej przez Hédelina d'Aubignac. W poetyce, od początków jej istnienia, wielką rolę odgrywa zwięzłe i precyzyjne epitetyczne określenie natury ukazanych w dramacie czynów. W sławnym VI rozdziale Poetyki Arystotelesa, tragedia zdefiniowana jest przecież jako „przedstawienie działania poważnego”. Zagadnienie to przenika myślenie o teatrze na przestrzeni stuleci. W badanej epoce zaznacza się to tym silniej, że XVII wiek dziedziczy renesansowe zainteresowanie epitetami, mającymi rzekomo ujmować najgłębszą istotę zjawisk. Ich listy stanowiły jeszcze w XVI wieku przedmiot samodzielnych publikacji. Myśl Hédelina nie może zostać w żadnej mierze przypisana do metafizycznego nurtu rozważań o języku (które zaznaczają się w europejskiej kulturze począwszy od Średniowiecza w prestiżu etymologii, por.: Curtius 1956, 523). W *Praktyce teatru* zauważyć da się wzmożoną troskę

o dobór stosownego określenia, analogicznego w swojej funkcji wobec terminu określającego w retoryce typ sprawy oraz *status causae*. Ta zwięzła kwalifikacja, dokonana za pomocą epitetu, jawi się tu jako jeden z podstawowych przekazów kierowanych z teatralnej sceny ku publiczności. Posługując się językiem zastosowanym w traktacie, widz winien odebrać ukazaną w tragedii rzeczywistość jako świetną (*illustre*), szlachetną (*noble*) i wielką (*grande*). Każdy element przedstawienia, a w zwłaszcza szczegóły działań postaci przyporządkowane zostają perspektywie epitetycznej kwalifikacji dotyczącej w założeniu ich esencji.

Równocześnie, analiza procesu kwalifikacji skomplikowana zostaje dodatkowo za sprawą rozproszenia samego pojęcia akcji. Warto zauważyć, że opis tego zjawiska na gruncie nauki o teatrze stanowi właściwość koncepcji Hédelina, odautorsko określoną jako istotne *novum* wobec tradycyjnego dyskursu poetyki⁹:

Nie ma ludzkiego czynu będącego tak prostym, by nie towarzyszyły mu liczne okoliczności, które się nań składają, jakimi są: czas, miejsce, osoba, dostojeństwo, zamiary, środki i powód działania⁶⁶. I jako że teatr winien stanowić jego doskonały obraz, trzeba, by przedstawił je całym oraz aby prawdopodobieństwo było przestrzegane w każdej z jego części niewielu ludzi pojęło, dokąd to prawdopodobieństwo sięga” (d’Aubignac 2010, 141).

Nieco dalej, w rozdziale poświęconym jedności akcji, d’Aubignac kontynuuje swoją analizę:

nie istnieje działanie ludzkie tak proste, by nie było podtrzymywane wieloma innymi, które je poprzedzają, towarzyszą mu i po nim następują, a które wszystkie razem składają się na nie i nadają mu byt (d’Aubignac 2010, 149).

Tak, jak w cytowanym wyżej pasażu Kwintyliana, d’Aubignac ujawnia napięcie między strukturą działania, zawsze podzielnego, a dostarczanym za jej sprawą publiczności całościowym i jednoznacznym przekazem: podkreśla przecież, że z widziane z innej perspektywy, działanie – dające się zanalizować według kategorii okoliczności – jest niepodzielne: „Nie ulega bowiem wątpliwości, że działania moralne, takie jak te [ukazywane] na scenie, ulegają podziałowi i pomnożeniu w chwili, gdy się je przerywa” (d’Aubignac 2010, 152). Dopiero w polu tego napięcia między możliwością nieskończonego dzielenia, a globalną spojrzeniem widza, umieszcza poeta przypisane fikcyjnej postaci

⁹ „(...) niewielu ludzi pojęło, dokąd (...) prawdopodobieństwo sięga” (d’Aubignac, 2010, 140).

słowa. Jak wirtuozerski mówca, przywołujący wyłącznie elementy służące stronie, którą reprezentuje, zmuszony jest on modelować dyskurs w ten sposób, by nic w nim nie sprzeciwiało się wynikającej ze struktury fabuły, z góry założonej (i często skostniałej na mocy gatunkowych konwencji) charakterystyce bohaterów.

2.2. Kwalifikacja postaci

Pierwszym etapem produkcji efektu postaci w teatrze jest zetknięcie się widza-słuchacza z tekstem wygłaszanym przez aktora. Elementy charakterystyki bohaterów dostarczane są poprzez kolejne słowa-akty w miarę jak dane jest im dokonać się w polu widzenia i słyszenia odbiorcy. Jądrem tego procesu jest kwalifikacja, stanowiąca nie tylko, była o tym mowa wyżej, część obszar nachodzenia na siebie perspektyw produkcji tekstu i jego odbioru, ale również łącznik między ujęciem akcji i aktanta. W tekście *Praktyki teatru*, ten sam epitet służy do określenia obu zjawisk: pasażowi, w którym mowa jest o „świetnych czynach” (2010, 89) odpowiada ten, traktujący o „świetnych postaciach” (148). Dopiero w procesie odbioru wiązka obecnych w tekście dramatu językowych kwalifikacji (orzekających o pewnych cechach) skonfigurowana zostaje wokół mentalnego konceptu kwalifikowalnego bytu, egzystencjalnego substratu tych cech – postaci. Publiczność przechodzi od zrozumienia sensu działań, do pojęcia i wyobrażenia sobie ich podmiotu. Klucz do precyzyjnego odtworzenia modelu w ramach których dokonuje się to swoiste przesilenie myślenia o czynach w myśleniu o ich autorze stanowią retoryczne pojęcia *ethos*, *pathos*, *iudicium* i *consilium*.

Europejska tradycja teoretycznej refleksji nad sztuką wymowy wypracowała zespół pojęć odnoszących się do sposobów językowej reprezentacji cech mówiącego podmiotu. U Arystotelesa, *ethos* jest zjawiskiem tekstowym należącym do zasobu środków technicznych i dotyczy sposobów korzystnej autoprezentacji osoby mówcy w dyskursie. Mimo znaczącego przesunięcia w sposobie definiowania *ethos*¹⁰ przez autorów rzymskich, również i u Cyncerona czy Kwintyliana dostrzec można pewne reminiscencje greckiego znaczenia słowa, powiązane z łacińskim *mores*¹¹. W drugiej kolejności, autorzy

¹⁰ Według rzymskich retorów, termin oznacza emocje łagodniejsze niż *pathos*. Por.: Kwintyliana, VI, 2, 8–9, Goyet, Francis, *Le sublime du lieu commun : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris : H. Champion, 1996, 265.

¹¹ Według rzymskich autorów, dobrowolna i zorientowana prezentacja charakteru mówcy za sprawą przemówienia, możliwa jest dzięki uniwersalnemu mechanizmowi, dotyczącemu innych użyć języka: „Tel est l'effet d'une certaine manière de sentir et de dire que le caractère

traktatów retorycznych zgadzają się co do tego, że obudzenie silnych emocji w słuchaczu wymaga uprzedniej, szczerej manifestacji namiętności oratora. Zostaje ona określona mianem *pathos*.

Innymi terminami opisującymi zjawisko dyskursywnego objawiania się subiektywności mówiącego podmiotu są *iudicium* i *consilium* (Kwintyliana, VI, 5). Rozsądek mówcy daje się poznać po metodzie rozłożenia materiału stanowiącego przedmiot wystąpienia, po sposobie formułowania sądów, doborze argumentów i słów. Musi być oczywisty dla odbiorcy, gdyż tylko wtedy spełnić może swoją perswazyjną funkcję: słuchacz da się przekonać tylko temu, czyj rozsądek, – podobnie, jak doskonałość etyczna – ujawnia się szybko, jasno i w sposób nie budzący wątpliwości. Inaczej dzieje się w przypadku *consilium*, przymiotu dającego się opisać jako inteligencja strategiczna¹², zawierającego w sobie umiejętność zakrojonej na szeroką skalę manipulacji oczekiwaniami odbiorcy. Skuteczna wyłącznie w ukryciu, stanowić może co najwyżej przedmiot fachowych spekulacji innego mówcy, kontemplującego sztukę równego sobie mistrza.

Zjawiska dotyczące sposobów językowych reprezentacji podmiotu mowy są niezwykle istotne dla oceny działalności oratora przez jego słuchaczy. W konsekwencji, niejednokrotnie przesądzić o sukcesie bądź klęsce. Tym, co zbliża je ponadto do siebie, jest fakt, iż wszystkie cztery – *ethos*, *pathos*, *iudicium*, *consilium* – ściśle łączą się z pojęciem *convenientia*, rozumianej jako pewna relacja pomiędzy okolicznościami działania. Znaczna część rozważań Kwintyliana poświęconych *ethos* umieszczona została w pierwszym rozdziale XI księgi, zatytułowanym *De aptedicensendo*. Plan rozdziału wpisany został w porządek zagadnień opisywanych przez retoryczną topikę jako atrybuty działania takie, jak osoba, czas i miejsce (Kwintyliana, XI, 1, 47). Podobnie dzieje się w przypadku *consilium*:

Mais il ne faut pas s'attendre à ce que je donne, même sur ce point, des préceptes de portée générale, car la sagacité se détermine d'après les circonstances qui préexistent à la plaidoirie elle-même.

To właśnie odpowiedniość mowy pozwala słuchaczowi rozpoznać w podmiocie mowy osobę obdarzoną rozsądkiem, przebiegłością i charakterem.

de celui qui parle se reflète dans ses paroles” Cicéron, *De oratore*, 184). Ta idea przejęta jest przez Kwintyliana w pierwszym rozdziale XI księgi *Institutio oratoire*, (1, 30).

¹² Kwintyliana, *Ibid.* O *consilium*, które tłumaczy jako „inteligencję strategiczną” patrz: Goyet 1966, 40.

W tym punkcie uchwycić można istotę ostatniego przełożenia teorii retoryki na poetykę, dokonanego przez Hédelina d'Aubignac. W rzeczy samej, to właśnie nauka o *convenientia* definiowanej z odwołaniem do okoliczności działania, pozwala autorowi *Praktyki teatru* sformułować koncepcję prawdopodobieństwa – kluczową dla jego rozważań i dla całej klasycystycznej refleksji o sztuce:

Kiedy na scenie przemawia król, trzeba, by przemawiał jak król, i jest to okoliczność dostojności, przeciwko której niczego prawdopodobnego nie może on uczynić, chyba że zachodziłaby jakaś inna racja, zwalniająca z tej pierwszej okoliczności, jak gdyby był w przebraniu. Powiem więc: ten król, który przemawia na scenie wedle swojego dostojności, z pewnością był w jakimś miejscu, kiedy wygłaszał te rzeczy. Tym samym koniecznym jest, by teatr przynosił obraz miejsca, w którym on wówczas przebywał. Istnieją bowiem rzeczy, których zgodnie z prawdopodobieństwem nie można powiedzieć ani uczynić poza pewnymi miejscami. Należy również przedstawić i dać do zrozumienia, w jakim czasie przemawiał, gdyż często trzeba zmienić mowę względem czasu. I książę przemawiać będzie inaczej przed bitwą niż po jej wygraniu bądź przegraniu. Lecz aby zachować to prawdopodobieństwo we wszystkich okolicznościach teatralnego działania, należy poznać prawidła rządzące tym utworem oraz je stosować (d'Aubignac 2010, 141).

Odnaleźć tutaj można koncepty pochodzenia łacińskiego, dające się uporządkować w dwie serie: atrybuty działania i osoby, jakimi są w retoryce : dostojność, stan, wiek i płeć. *Natura rzeczy* u d'Aubignaka odpowiada kategorii retorycznej (Kwintylian, IV, 2); miejsce i czas odpowiadają okolicznościom, do których odsyłają tradycyjne pytania *ubi?* i *quando?*; *cele działania* w *Praktyce teatru* odpowiadają *celowi* w retoryce a przyczyny działania – pytaniu *z jakiego powodu ?*; *środki* korespondują z pytaniem *czym?*

Znajomość wszystkich okoliczności ujmowanych pod kątem ich wzajemnej odpowiedniości (*convenientia*) pozwala teatralnym widzom na dokonanie przejścia od kwalifikacji działania do kwalifikacji aktanta. To, co nazwać można hipotezą postaci, krystalizuje się zatem na mocy prawa analogii. W świecie realnym, *za* zorganizowanym w pewien sposób dyskursem kryje się człowiek z krwi i kości charakteryzujący się pewnymi konkretnymi przymiotami. Znając tę prawidłowość i stosując ją na codzień, publiczność może zaakceptować pakt, w ramach którego żąda się od niej sformułowania analogicznej hipotezy w oparciu o analogiczne przesłanki – są nimi właśnie widoczne dla każdego cechy opartej na *convenientia-vraisemblance* organizacji wypowiedzi włożonej w usta aktora.

Przeprowadzony wywód pozwala nam chyba na ujawnienie mniej chyba znanej funkcji pełnionej przez pojęcie prawdopodobieństwa w klasycystycznej teorii dramatu. Prawdopo-

dobieństwo-odpowiedniość uformowana na bazie teorii retorycznej stanowi zasadę stabilizującą zespół różnorodnych reprezentacji subiektywności podmiotów mówiących w dramacie i pozwalającą na ich ostateczną konfigurację wokół konceptu fikcyjnego substratu egzystencjalnego. O stabilizacji mówić można dlatego, że, jak pokazały przykłady zaczerpnięte z Kwintyliana i Hédelina d'Aubignac, w swym najbardziej wnikliwym wydaniu klasyczne myślenie o działaniu (rzeczywistym i teatralnym) obnażyło płynność wszelkich, opisujących to zjawisko kategorii. Prawdopodobieństwo-convenientia zatrzymuje tę, bez jego udziału nieokiełznaną ucieczkę znaczeń, doprowadzając tym samym do rozwiązania napięcia pomiędzy globalną, epitetyczną kwalifikacją działania a jego zawsze podzielną, nigdy nie definitywną strukturą. Wypowiadane na scenie porcje dyskursu mogą zostać przypisane postaci, gdyż istnienie harmonijnej relacji pomiędzy wpisanymi w tekst okolicznościami działania uzasadnia hipotezę egzystencjalnej jedności źródła słowa.

Bibliografia

- Aristote, *La Poétique*, ed. 1980. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris: Seuil.
- Chapelain Jean. 1936. *Opuscles critiques*, ed. A. Hunter, Paris: Droz.
- Charles Faulhaber. 1972. *Latin Rhetorical Theory*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Ciceron, *De inventione*, ed. 1994. G. Achard, Paris: Les Belles Lettres.
- Cicéron, *De l'orateur*, ed. 1922–1930. Edmond Courbaud, Henri Bornecque, vol 1–2, Paris: Les Belles Lettres.
- d'Aubignac François Hédelin. 2010. „Praktyka teatru”, *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*, ed. Michał Bajer, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- d'Aubignac François Hédelin. 1996/1927. *La Pratique du Théâtre*, ed. Pierre Martino, Genève: Slatkine.
- Davidson, Hugh M. 1977. „Pratique et rhétorique du théâtre. Etude sur le vocabulaire et la méthode de d'Aubignac”, *Critique et création littéraires au XVII^e siècle*, Paris: Editions du CNRS.
- Goyet, Francis. 1966. *Le sublime du lieu commun : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: H. Champion.
- Lim, Chae-kwang. 2006. „L'idéal de l'autonomie esthétique de l'écriture dramatique à l'époque classique”, in *Revue d'histoire littéraire de la France*.
- Quintilien, *Institutio oratoria*, ed. Jean Cousin, vol. 1–7, Paris: Les Belles Lettres, 1975–1980.