

Problemy refleksji nad spektaklem w klasycystycznej teorii teatru we Francji

Michał Bajer
Uniwersytet Szczeciński

Abstract

A vast majority of contemporary interpretations of d'Aubignac's poetry stresses the author's lack of interest for the question of observable elements of a performance. D'Aubignac would be the creator of the concept of the theatre bereft of theatricality, incapable of grasping its reality in theoretical terms, as he postulates that all the elements of a performance should be described in the text of a drama. Taking a stance against this thesis, I propose an interpretation which stresses the demand of a positively valued redundancy, the demand put forth by the author. A dramatic discourse does not constitute the rendering of the plot (for the purpose of an increased communicativeness), nor does it correspond to it (which is pivotal in modern understanding of theatricality). A simultaneous expression of the same message by both the image and the picture is not a means, but rather the goal in itself. A theatrical performance understood in such a way, based on a purposeful redundancy, fits within the art of Baroque where the notion of *copia* has much significance. At the same time, however, messages equivalent on the level of their contents evoke different aesthetic sensations in recipients. Identicalness on the level of *docere* triggers specialization on the level of *delectare* (transl. Rafał Kozłowski).

Keywords: French classicism, poetics, rhetoric, drama, stage directions

Abstrakt

Większość współczesnych odczytań poetyki księdza d'Aubignac podkreśla brak zainteresowania autora dla kwestii widzialnych składników przedstawienia. D'Aubignac byłby twórcą koncepcji teatru wyczerpanego z teatralności, niezdolnym do teoretycznego ujęcia scenicznej materialności, gdyż postuluje, by wszystkie elementy spektaklu zostały opisane w tekście dramatu. Występując przeciwko tej tezie, proponuję interpretację kładącą nacisk na wysuwany przez francuskiego teoretyka postulat pozytywnie waloryzowanej redundancji. Dyskurs dramatyczny nie stanowi przekładu treści wyrażanych przez spektakl (w celu większej komunikatywności), nie wchodzi też w dialog z nim (na czym zasadza się współczesne rozumienie teatralności). Symultaniczne wyrażanie tej samej treści przez słowo i obraz nie jest środkiem ale celem samym w sobie. Tak rozumiane przedstawienie teatralne, oparte na świadomie stosowanej redundancji, wpisuje się w przestrzeń sztuki baroku, w której duże znaczenie ma pojęcie *copia*. Równocześnie jednak, ekwiwalentne w warstwie treści przekazy dostępne wzrokowi i umysłowi odbiorców wywołują odmienne wrażenia estetyczne. Identyczność na poziomie *docere* kryje specjalizację na poziomie *delectare*.

Słowa kluczowe: francuski klasycyzm, poetyka, retoryka, dramat, didaskalia.

Pisząc o tym, co Arystoteles określił jako właściwy teatrowi sposób przedstawiania (Arystoteles 2004), François Hedelin d'Aubignac zatrzymuje się nad myślą noszącą cechy paradoksu. Zgodnie z powszechnym i najbardziej intuicyjnym pojęciem – odzwierciedlającym się w etymologii słowa – teatr jest miejscem, gdzie się patrzy: „Ce poème est nommé Drama, c'est-à-dire, *Action* et non pas le *Récit*; ceux qui le représentent se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs*; Ceux là qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs* ou *Regardants*” (d'Aubignac 1996, 282). Wyjściowa refleksja zachowuje aktualność w odniesieniu do kolejnych komponentów spektaklu: „Enfin le Lieu qui sert à ces Représentations, est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire, un *Lieu où on regarde ce qui s'y fait*, et non pas où l'on écoute ce qui s'y dit” (d'Aubignac 1996, 282). Rozpoczęte w zgodzie z obiegowymi poglądami rozważania przyjmują jednak po chwili mniej oczekiwany kierunek. Mimo wszystkich stwierdzonych faktów – konkluduje teoretyk – wehikułem akcji dramatycznej pozostaje słowo: „(...) là Parler, c'est Agir (...) les décorations du Théâtre, (...) les mouvements des Personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être expliqués par les vers qu'il [le poète] fait réciter” (d'Aubignac 1996, 282–283). Zdumiewający w kontekście poprzednich uwag wniosek koresponduje jednak

z wywodami rozwiniętymi w jednym z pierwszych rozdziałów traktatu, zatytułowanym „De quelle maniere le poëte doit faire connoistre la decoration et les actions necessaires dans une piece de theatre”¹. Również i tam d’Aubignac silnie zaakcentował konieczność korespondencji między tekstem a wizualnymi elementami inscenizacji. Ruchy postaci w przestrzeni, ich gesty oraz mimika winne posiadać swoje językowe ekwiwalenty.

Jak więc widzimy, podana przez Hédelina seria etymologii słów dramat, akcja, aktor itp. zostaje niejako wzięta w nawias. Czy tak postrzegany teatr jest sztuką adresowaną do wzroku, czy tylko do wyobraźni widza? Jeśli do obu tych zmysłów równocześnie, zadać można pytanie, jaka jest zasada ich interakcji w procesie odbioru spektaklu? Próba odpowiedzi na to pytanie stanowić będzie przedmiot poniższego artykułu.

1. Stan badań: trzy hipotezy

Przywołane wyżej fragmenty *Praktyki teatru* zawierają bodaj najchętniej komentowane współcześnie tezy klasycystycznej poetyki dramatu. Doprowadziły też do powstania niezwykle wpływowej i cechującej się swoistym radykalizmem tradycji interpretacyjnej. U jej podstaw leżą trzy fundamentalne założenia.

a) Hipoteza retoryczno-literacka

Pierwsze elementy hipotezy, którą określić można jako retoryczno-literacką, wysunięte zostały w opublikowanym w 1977 roku artykule autorstwa Hugh’a M. Davidsona: „Dramaturg, przyjmujący rady d’Aubignaka ukaże na scenie bardzo mało działań.

¹ Jest to rozdział 8 części pierwszej. Jego tytuł daje się przełożyć: „W jaki sposób poeta powinien dać poznać dekorację i konieczne działania w sztuce teatralnej”. Odnajdujemy tam następujące stwierdzenia: „(...) dans le poëme dramatique, il faut que le poëte s’explique par la bouche des acteurs : il n’y peut employer d’autres moyens, et n’oseroit pas luy mesme se mesler avec eux pour achever l’explication des choses qu’il ne leur auroit pas fait dire ; si un temple ou un palais doit faire la decoration de son theatre, il faut que quelqu’un des acteurs nous l’apprenne. S’il se fait un naufrage sur la scene, il y faut quelques acteurs qui pour l’expliquer, parlent du malheur de ceux qui perissent, et des efforts de ceux qui se sauvent. S’il paroist quelque personnage dans un habillement et un estat extraordinaire, il en faut introduire d’autres qui le décrivent, si celuy-là ne le peut pas faire luy-mesme. Enfin toutes les choses que le poëte met sur son theatre, et toutes les actions qui s’y doivent faire, n’attendent point son secours pour estre connues, elles doivent estre expliquées par ceux qu’il y fait agir” (d’Aubignac1996, 53–54).

Najważniejszą rolę odgrywa język: spektakl ulega utożsamieniu z łańcuchem deklamowanych słów, przemieniając się w doświadczenie ze swojej istoty słuchowe (...) działania istnieją przede wszystkim w wyobraźni widza” (Davidson 1977, 171). Argumentem na rzecz podobnego odczytania ma być zaznaczająca się u Hédelina tendencja do wskazywania lektury tekstu, jako ważnego modelu odbioru dramatu. W często cytowanym, opublikowanym osiem lat później studium, Robert Morrissey idzie o wiele dalej, niż jego, w sumie umiarkowany jeszcze poprzednik. W ujęciu które proponuje nie ma miejsca na niuanse: „(...) prawda akcji nie rezyduje na scenie, ale w dyskursie, a język staje się prawdziwym miejscem reprezentacji” (1985, 22). W myśl tej pomysłowej i wyrazistej interpretacji, klasycystyczna sztuka teatru ukazuje się jako czysto retoryczna manipulacja mająca na celu wytworzenie w widzu przekonania, że widzi to, o czym w rzeczywistości tylko słucha. Teatralność sprowadzona zostaje do efektu hipotypozy.

Dokładając starań by zaznaczyć swoją oryginalność, autorka najnowszej edycji *Praktyki teatru*, Héléne Baby odwołuje się do analogicznych argumentów, wśród których naczelną rolę odgrywać ma przypisana autorowi *Praktyki teatru* waloryzacja lektury względem spektaklu. „W ten sposób wyjaśniają się sądy o aktorach formułowane przez d’Aubignaka na przestrzeni lat (...) Paradoksalne i implicytne życzenie d’Aubignaka by móc obyc się bez aktorów, stanowi jeden ze sposobów afirmacji skłonności do cichej, intymnej lektury”. Parafrazując pasaż z przedmowy do tragedii księdza pt. *La Pucelle d’Orléans* (1642), Baby konkluduje: „*naturalnym stanem* dramatu jest dla d’Aubignaka jego lektura” (2001, 669). W odróżnieniu od poprzednich badaczy, edytorka kładzie mniejszy nacisk na retoryczne korzenie tej koncepcji, lecz – i jest to bez wątpienia interesujący pomysł – widzi w niej konsekwencje usytuowania refleksji o teatrze na planie rozważań o literaturze w ogóle:

Ta promocja czytania kosztem patrzenia stanowi konsekwencję generalizującego spojrzenia na całość twórczości literackiej. Taka pozycja nie mogła nie doprowadzić do zagubienia teatralnej specyfiki. (...) Krytyczny system d’Aubignaka wywiedziony zostaje z koncepcji *inventio* wspólnej dla *diegesis* i *mimesis*. (...) Powieściowe zawłaszczenie teatralnej *inventio* doprowadza do zafałszowania teatralności (Baby 2001, 668–669).

Padając ofiarą przyjętej przez siebie ogólnoliterackiej perspektywy, d’Aubignac formułuje poglądy o teatrze, przechodząc mimo samej istoty tej sztuki. Podobne tezy wysunięte zostały w artykułach François Prodromidès (1997) oraz Chae-Kwang Lima (2006, 23–41).

b) Hipoteza empiryczna

Poza położeniem nacisku na retoryczno-literacki charakter systemu d'Aubignaka, drugą intelektualną podstawą aktualnie obowiązujących odczytań *Praktyki teatru* zdaje się być założenie, które proponuję określić jako hipotezę empiryczną. Wypływa ono ze, skądinąd słusznej obserwacji, iż Hédelin d'Aubignac niezwykle często wygłasza krytyczne uwagi dotyczące jakości współczesnych mu inscenizacji. Odnajdujemy je zarówno w *Praktyce teatru*, jak i w mniejszych dziełach, w tym, w przywołanej już przedmowie do tragedii *La Pucelle d'Orléans*:

Encore est-il certain que la *Pucelle d'Orléans* fût (...) défigurée en la représentation (...) les Comédiens ignorants l'art des machines et refusant par avarice d'en faire la dépense, s'en sont acquittés si mal qu'ils ont rendu ridicules les plus beaux et les plus ingénieux ornements de cette pièce (...) Au lieu de faire paraître un Ange dans un grand Ciel, dont l'ouverture eût fait celle du Théâtre, il l'ont fait venir quelquefois à pied et quelquefois dans une machine impertinemment faite et impertinemment conduite : Au lieu de faire voir dans le refondrement et en perspective, l'image de la Pucelle au milieu du feu allumé et environné d'un grand peuple, comme on leur avait enseigné le moyen, ils firent peindre un méchant tableau sans art, sans raison et tout contraire au sujet... (d'Aubignac, 1642).

Poprawie materialnych warunków spektakli poświęcony jest w większości *Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français [Plan odnowy teatru francuskiego]*, pomysły pierwotnie, jako obszerny traktat, ostatecznie opublikowany w formie streszczenia, jako aneks do pierwszego wydania *Praktyki* w 1657 roku. Przedmiotem krytyki staje się nie tylko niestaranne wykonanie scenografii, ale przede wszystkim słaba gra. Jakkolwiek nie jest prawdą, by d'Aubignac ograniczał się wyłącznie do ciskania gromów na scenicznych wykonawców – Mondory'emu i Bellerose'owi (d'Aubignac 1996, 38–49) przysługuje w traktacie status ikon – jego sąd o technicznych możliwościach współczesnych mu aktorów nie jest pochlebny. W ramach hipotezy empirycznej to nieufnością w stosunku do inscenizatorów tłumaczyć należy postulat wyposażenia dyskursu w zestaw informacji umożliwiających pełne odtworzenie najdrobniejszych szczegółów teatralnej akcji. W sytuacji, gdy owoce pracy rzemieślników i aktorów budzą tak często uzasadnione rozczarowanie, recytowane na scenie słowa stają się nie tylko podstawowym, ale i jedynym wehikułem sensu. Tylko one gwarantować mogą zrozumienie treści sztuki przez odbiorców.

c) Hipoteza hierarchiczna

Komplementarnie do przytoczonych wyżej ustaleń, wyjaśnienie prymatu słowa nad obrazem nie musi angażować uzasadnień natury empirycznej. W *Art de parler*, traktacie retorycznym autorstwa Bernarda Lamy, język naturalny uznany zostaje za najdoskonalszy spośród dostępnych człowiekowi systemów znaczeń:

Ils le peuvent faire avec les yeux, et les doigts comme font les muets, mais outre que cette manière d'exprimer ce que l'on pense est très-imparfaite, elle est encore incommode ; car l'on ne peut point, sans se fatiguer, faire connaître avec les yeux et les doigts toutes les différentes choses qui viennent dans l'esprit. Nous remuons la langue avec facilité, et nous pouvons diversifier le son de notre voix en différentes manières faciles et agréables ; c'est pourquoi la nature a porté les hommes à se servir des Organes de la Voix pour donner des signes sensibles de ce qu'ils pensent, et de ce qu'ils veulent (Lamy 1678, 1–2)².

Podobne założenie dostarczałoby prawdopodobnej, apriorycznej przesłanki teoriom sformułowanym w *Praktyce teatru*. Tak, jak działalność oratora, spektakl dramatyczny stanowi konglomerat elementów językowych i wizualnych. Jednak, zarówno w jednym, jak w drugim przypadku, dominantę przekazu stanowi artystycznie zorganizowany dyskurs, będący jednostkową emanacją logosu. Tym samym zaproponowana przez Hédéli- na poetyka dramatu nosiłaby w sobie pewne ślady mistyki Słowa, rozwiniętej w okresie renesansu przez mówców paryskiego parlamentu³.

W porównaniu z poprzednią, hipoteza ta posiada niewątpliwą zaletę: nie umieszcza koncepcji najważniejszego z klasycystycznych teoretyków dramatu w przestrze-

² Ta sama myśl powraca w 3. rozdziale *L'art de parler* Bernarda Lamy, gdzie autor pśługuje się fikcją w funkcji pedagogicznej, wysuwając przykład społeczeństwa zmuszonego wytworzyć nowy system komunikacji w warunkach skrajnie odmiennych od tych, znanych ludziom nowożytny cywilizacji europejskiej :: « (...) voyons comme les hommes formeraient leur langage, si la nature les ayant fait naître séparément, ils se rencontreraient ensuite dans un même lieu. (...) il y a plaisir de se les imaginer parlant entre eux avec les mains, avec les yeux, par des gestes ; et des contorsions de tout le corps ; mais apparemment ils se laisseraient bien tôt de toutes ces postures, et le hazard ou la prudence leur enseignerait en peu de temps l'usage de la parole » (1678, 7).

³ W *ancien régime*, termin 'parlament' odnosił się do jednostki władzy sędowniczej. O renesansowej mistyce Słowa patrz m. in.: Fumaroli 1980.

ni ersatzu. Legitymuje się bazą aprioryczną. Ponadto wyjaśnia istotną trudność, całkowicie pominiętą przez przywołane wyżej odczytanie. Uzasadniając niechęć wobec didaskaliów zewnętrznych, d'Aubignac nie ogranicza się do przywołania sytuacji spektaklu (co zgadzało się z kierunkiem interpretacji wskazanym przez hipotezę empiryczną), ale stara się też dowieść, że umieszczane poza kwestiami postaci wskazówki sceniczne stanowią przeszkodę w lekturze dramatu. Posługuje się przy tym trzema argumentami. Po pierwsze, didaskalia stanowią intruzję instancji dyskursywnej zewnętrznej w stosunku do świata przedstawionego w sztuce (d'Aubignac 1996, 56). Tym samym, stanowią niedopuszczalną wyrwę w tkance dramatu, który nieoczekiwanie i wbrew wszelkim systematyzacjom, przejmuje za ich sprawą elementy struktury właściwej *diegesis* (d'Aubignac 1996, 56). Po drugie, pisane prozą didaskalia źle wpisują się w ciąg wersów. Po trzecie, dezintegrują staranną kompozycję retoryczną dyskursu (d'Aubignac 1996, 56).

Wydaje się, że przywołana krytyka opiera się na fundamentalnym rozróżnieniu dwóch typów komunikatów językowych: dyskursu osadzonego w konkretnej sytuacji i przypisanego konkretnemu podmiotowi (charakteryzującemu się pewnymi cechami charakteru i myślenia – *ethos* i *dianoia* oraz pisma, którego żywy charakter zatracił się w procesie mediatyzacji przez znaki. Didaskalia zewnętrzne przypisane są do drugiego typu; tyrady i inne wypowiedzi dramatycznych postaci, do pierwszego. Fakt, że w edycji sztuki, tak jedno, jak i drugie zanotowane zostają z użyciem tych samych znaków typograficznych niczego tu nie zmienia. Charakteryzującą je opozycję między życiem a martwością, oddaje często wracająca w klasycystycznym dyskursie estetycznym para „ciepło-chłód”:

(...) c' est méler de la prose parmi des vers, et de la prose assez mauvaise, froide et incommode. Encore est-il vray que ces notes, interrompant la lecture, interrompent la suite des raisonnemens et des passions; et divisant l'application de l' esprit des lecteurs, dissipent les images qu' ils commençoient à former par l' intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir⁴.

Osadzone w kontekście jednostkowego życia podmiotu kwestie dramatyczne uczestniczą w żywym słowie w stopniu nieporównanie wyższym, niż lakoniczne wskazówki sceniczne. Tylko im przysługuje status dyskursu retorycznego w pełnym tego słowa znaczeniu. Tylko one uczestniczą w prestiżu najdoskonalszego narzędzia komunikacji, którego szlachetność każe Lamy'emu czcić twórcę języka w samym Bogu.

⁴ D'Aubignac, *op. cit.*, s. 51.

2. Dyskusja

Przywołane odczytania są bardzo wpływowe, posiadają jednak znaczące mankamenty. Hipoteza retoryczno-literacka niewątpliwie uwodzi swoją wyrazistością opartą na błyskotliwym paradoksie. Formułowana na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat, bardzo silnie współbrzmi z teoretycznymi modami późnego strukturalizmu. Posiada jednak naczelną wadę. Poza tym, że czyni ona z *Praktyki teatru* największe nieporozumienie w historii literatury europejskiej – książkę o teatrze bez... teatru – dość wyraźnie rozmijają się z tekstem, który w założeniu interpretuje. Trzeba bowiem pamiętać, że klasycystyczny teoretyk, w wielu miejscach swojego traktatu podkreślał wagę wizualnych elementów przedstawienia, stwierdzając m.in.: „Il est certain que les ornements de la Scène sont les plus sensibles charmes de cette Magie, qui rappelle au Monde les Héros des siècles passés (d’Aubignac 1996, 355). D’Aubignac wysoko ocenia też sztuki posługujące się najbardziej spektakularnymi rozwiązaniami oferowanymi przez ówczesną technikę teatralną, pochlebnie pisząc o tzw. *pièces à machines*, tragediach odgrywanych z użyciem skomplikowanej maszynery (1996, 56- 62).

Inna wada cechuje z kolei hipotezę empiryczną. W myśl tej interpretacji, czynnikiem determinującym teoretyczną myśl autora *Praktyki* byłby w całości aktualny – niezadawalający – stan teatralnej techniki. Wydaje się, że to zadłużenie teorii wobec empirii, a ściślej, wobec pewnych dręczących ją anomalii jest słabym punktem omawianej hipotezy. Wymaga to założenia, jakoby skonstruowany przez Hédelina, skomplikowany system relacji między obrazem a słowem stanowił wyłącznie doraźne rozwiązanie prowizoryczne. Językowy opis pełniłby tu funkcję ersatzu dobrze zorganizowanego spektaklu. W chwili gdy nawyki inscenizatorów ulegną poprawie, *Praktyka teatru* bezpowrotnie straci swoją aktualność. Czy podobne założenie nie kompromitowałoby wysiłków teoretyka?

Ostatnia z omawianych hipotez – ta, którą określiłem jako hierarchiczna – również nie jest w stanie przetrwać konfrontacji z tekstem traktatu. Aby ją odrzucić, przywołać można zdanie: „(...) w sztuce zgodnej z regułami wszystko winno być równie łatwo poznawalne umysłem, jak oczami” (d’Aubignac 1996, 54). Widzialne nie zostaje tu uznane za mniej istotne niż poznawalne umysłem; nie dzieje się też na odwrót. Oba umieszczone zostają dokładnie na tym samym planie.

Wszystkie te uwagi stanowią punkt wyjścia do poszukiwań innego odczytania traktatu. Poniżej proponuję hipotezę, pozwalającą na wysunięcie takiej interpretacji, polemiczną wobec już zastanych⁵.

⁵ Część wniosków poświęconych temu zagadnieniu przedstawiłem we francuskojęzycznym artykule *La théorie du spectacle chez Hédelin d’Aubignac* (w zbiorze *Théâtre et imaginaire. Images*

3. Hipoteza estetyczna

W ramach wszystkich przywołanych uprzednio poglądów, relacja ekwiwalencji między obecnymi w polu widzenia publiczności, niewerbalnymi elementami spektaklu a odnoszącym się do nich dyskursem postaci postrzegana jest w kategoriach konwersji. Koncepcje te opierają się na założeniu, w myśl którego d'Aubignac postuluje, by sceniczny obraz został przetłumaczony na inny system znaków – słowa. Przyjąć zasady interpretacji określonej wyżej jako retoryczno-literacka, to uznać, że wszystkie przekazywane przez klasycystyczny teatr sensy zamykają się na poziomie rezultatu tego tłumaczenia, to jest włożonej w usta aktora, opisowej wypowiedzi. Wydaje się, że aby odejść od tego sposobu lektury, konieczne jest nie tylko odrzucenie zaproponowanej przezeń konkluzji. Należy przede wszystkim zrezygnować ze sposobu myślenia, w ramach którego relacja słowa i obrazu postrzegana jest w ogóle jako forma przekładu.

Punktem wyjścia nowej hipotezy jest uznanie symultanicznej obecności słowa i obrazu nie jako środka dążącego do pewnego celu (którym jest wyrażenie pewnej treści w sposób możliwie komunikatywny) lecz jako celu samego w sobie. W rzeczy samej, według d'Aubignaka dramatyczne słowo ma, po pierwsze, mówić dokładnie to samo, co pokazuje obraz materialny, a po drugie, czynić to równocześnie. Zarówno ta symultaniczność, jak i ekwiwalencja nie są przy tym postrzegane jako niedogodność, czy stan przejściowy, ale wręcz przeciwnie, stanowią wyraźnie jądro postulatu.

Wynika z tego ciekawa koncepcja teatru, którą określić można nie tyle jako polifoniczną (do tego wymagane by było, aby słowo i obraz uzupełniały się wzajemnie⁶, zamiast spotykać się w identycznym przekazie), co chóralną. Sceniczne działanie osiąga swoją pełnię, zyskuje wymaganą konsystencję, swoiście teatralną fakturę wyłącznie jeśli przekazywane jest równocześnie za pośrednictwem dwóch kanałów. Podobne rozwiązanie interpretowane być może w kategoriach projekcji w strukturę spektaklu, retorycznego

scéniques et représentations mentales (XVe – XVIIe siècles), Lochet V., De Guardia J., Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2012). Niniejszy tekst jest tłumaczeniem tamtego studium i prezentuje tezy pod wieloma względami oryginalne. Ponieważ w ostatnich latach wypowiedzi siedemnastowiecznych teoretyków dramatu i teatru stały się, przynajmniej częściowo, dostępne polskiemu czytelnikowi, chciałbym uzupełnić teksty źródłowe o bardziej wnikliwą prezentację interpretacyjnych trudności, jakie sprawiają one współczesnym historykom literatury.

⁶ Uzupełnianie się czy dialog słów i obrazów leży u podstaw teatralności w jej dzisiejszym potocznym rozumieniu. Stosowanie jej wobec korpusu tekstów dawnych jest jednak anachronizmem. Wydaje się, że w ten anachronizm popadli historycy zarzucający d'Aubignakowi ignorowanie teatralności w tym rozumieniu.

ideału *copia verborum*. Naczelnym pojęciem tak rozumianego teatru byłaby redundancja. W tym wymiarze, koncepcja Hédelina, nie po raz pierwszy i nie ostatni zresztą, wydaje się bliska pewnym założeniom estetyki barokowej.

Mimo redundancji na poziomie zawartości komunikatów, nie można tu w żadnym razie mówić o niekontrolowanym nadmiarze. Dzieje się tak dlatego, że symbolizacja dokonywana na każdym z dwóch poziomów spektaklu dąży do wywołania u odbiorcy przyjemności odrębnego typu. W tym punkcie konieczne jest dokonanie całkowicie pomijanego przez badaczy, a fundamentalnego dla nowej hipotezy rozróżnienia. Dostrzec mianowicie należy, że w swoich rozważaniach o relacji między obrazem plastycznym i językowym, d'Aubignac rozdziela, z jednej strony zagadnienie przepływu informacji, z drugiej, problem produkcji przyjemności estetycznej.

Tylko na tym pierwszym planie to co wizualne i to co językowe odpowiadają sobie na zasadzie ekwiwalencji. Materialność sceny nie daje się sprowadzić do dyskursywnego opisu, jeśli tylko za kryterium przyjmie się wrażenie estetyczne obudzone w odbiorcy:

Ce n' est pas qu' il faille entrer dans le détail des choses ou des actions [dans les discours qui s'y rapportent], ni s' arrester à des minuties et à de legeres circonstances, qui ne donnent ni force ni grace au theatre ; parce que ce seroit contraindre les decorations qu' il faut tousjours faire conformément à la piece (...) il suffit de faire connoistre en general quelle en est la decoration, dont il faut laisser la disposition particuliere à l' adresse des ingenieurs (d'Aubignac 1996, 58–59).

W cytowanym fragmencie spotykają się obie omawiane perspektywy. Na poziomie przepływu informacji, nic nie sprzeciwia się temu, by bardzo dokładny opis językowy zdał sprawę z najdrobniejszego szczegółu rzeczywistości dostępnej wzrokowi. Jeśli podobny zabieg jest ostatecznie odradzany, dzieje się tak w wyniku przyjęcie przez d'Aubignaka drugiej z opisanych perspektyw. Drobiazgowy opis, adekwatny na poziomie *docere*, jest nieskuteczny na poziomie *delectare*. Rodzi niesmak, „nie przydaje teatrowi ani siły, ani czaru”. Informacja daje się przekonwertować z jednego systemu znaków na drugi; zachwyty wobec pięknych przedmiotów zawdzięczanych „zręczności inżynierów” nie podlega konwersji, jest swoiście przypisany do materii.

Pojawiająca się w cytowanym fragmencie wzmianka o twórcach przedstawienia odpowiedzialnych za jego wizualną oprawę sugeruje, że w oczach teoretyka, również ta sfera dostarczyć może estetycznej przyjemności, pod warunkiem, że jej przygotowanie jest

umiejętne, powiązane ze „zręcznością”. Przemawiałaby za tym obecność w *Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français* postulatów dotyczących poprawy jakości materialnej strony spektakli.

W przypadku spektaklu doskonałego – łączącego wdzięk słowa z wdziękiem scenicznego obrazu – dyskurs odnoszący się do elementów dekoracji stanowiącej autonomiczny przedmiot podziwu, może stać się ekfrazą w wąskim znaczeniu tego terminu, jako opisu dzieła sztuki. Przedstawienie teatralne wcielałoby wtedy w życie sytuację opisaną w *Obrazach* Filostratesa. Aktor występowałby tu w roli przewodnika, uzupełniającego doznania publiczności podziwiającej dzieła sztuki plastycznej o przyjemność wynikającą z kontaktu z wyszukany słowem. Zawarte w kwestiach postaci elementy opisowe przenosiłyby przyjemność estetyczną z dziedziny wzroku do wyobraźni. Ta paralela koresponduje z sytuacją odbiorcy dzieła teatralnego. Tak jak chłopiec, do którego w swojej książce zwraca się Filostrates, teatralny odbiorca scharakteryzowany jest w *Praktyce* podwójnie: jako widz i słuchacz równocześnie.

Konkluzja

Nie zacieśniając bynajmniej zasięgu swych koncepcji do żadnego z istniejących typów scenicznej praktyki, koncepcja d'Aubignaka aspiruje do uniwersalności. Ta wielowymiarowość wpisana jest w samo założenie *Praktyki teatru*: jej celem jest przecież dostarczenie poecie kompletnego zestawu maksym zapewniających powodzenie niezależnie od warunków, w których przyjdzie mu uprawiać swą sztukę. Gdyby zawarte w niej zasady sprawdzały się wyłącznie w odniesieniu do konkretnego materialnego kontekstu, ich niezawodność stanęłaby pod znakiem zapytania. Zachowując jedność, wyłożona w jego traktacie teoria odnosi się równocześnie do teatru „ubogiego”, opartego wyłącznie na sile retorycznego słowa jak i do teatru „bogatego” dysponującego szerokim spektrum wizualnych środków. W pierwszym z tych przypadków, relacja między spektaklem a słowem opisywana jest na mocy hipotezy empirycznej. Jeśli wizualna strona przedstawienia cechuje się z jakichś względów wyraźną niedoskonałością, zasada tłumaczenia scenicznych obrazów na język dyskursu zapewnia zachowanie minimalnych warunków komunikowalności. Umożliwi to dramatowi wywołanie wrażenia na widzach, niezależnie od nieprofesjonalnych warunków jego inscenizacji. Wyłożone w *Praktyce* reguły nie przestają obowiązywać również w sytuacji, gdy sceniczna warstwa przedstawienia

została rozwinięta z wielką troską. Akcent przesuwa się wówczas z idei konwersji znaczeń między dwoma systemami znaków, ku współwystępowaniu w ramach jednej struktury artystycznej elementów wywołujących dwa odrębne typy estetycznej przyjemności.

Bibliografia

- Arystoteles. 2004. *Retoryka. Poetyka*. przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Warszawa: PWN.
- d'Aubignac, François Hédelin. 1996/1927. *La Pratique du Théâtre*, wyd. Pierre Martino, Genève: Slatkine.
- d'Aubignac, François Hédelin. 1642. *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose. Selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du Théâtre*, Paris : François Targa.
- Baby Hélène. 2001. *Observations sur La Pratique du Théâtre : Hédelin d'Aubignac François, La Pratique du Théâtre*, wyd. Hélène Baby, Paris: Champion.
- 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 siècle », Actes du Colloque international du CNRS, 4–6 juin 1974, Paris: Editions du CNRS.
- Fumaroli, Marc. 1980. *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria», de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz.
- Lamy Bernard. 1678. *L'art de parler*, Paris: André Palard.
- 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*, n° 106 (1).
- Morrissey Robert. 1985. « La Pratique du Théâtre et le langage de l'illusion », XVII siècle, 146 (1985).
- Prodromides, François. 1997. « Le théâtre et la lecture. Texte et spectacle dans La Pratique du Théâtre », *Poétique*, n° spécial 112 (1997).