



JĘZYKOWE OBRAZOWANIE W KLASYCYSTYCZNEJ POETYCE DRAMATU WE FRANCJI NA PRZYKŁADZIE *PRAKTYKI TEATRU* FRANÇOIS HÉDELINA D'AUBIGNAC (1657)

MICHAŁ BAJER

Uniwersytet Szczeciński

Abstract

The Linguistic Imaging in the Classical Poetics of Drama in France Illustrated with an Example of *La Pratique du Théâtre* by François Hédelin d'Aubignac (1657)

Linguistic imaging in old literature is the subject of many studies, among which we list books recently released in Poland by Barbara Niebelska-Rajca (*“Energeia” i “energeia” w teoriach literackich renesansu i baroku*, Warszawa 2012) or by Roman Krzywý (*Wędrowki z Mnemosyne: stadium o topice dawnego podróżopisarstwa*, Warszawa 2013). These studies, however, either gloss over the problem of linguistic imaging in drama, or treat drama as a marginal province of this phenomenon. Among texts devoted to drama and theatre (e.g. Françoise Siguret, *L’Oeil surpris*, Paris 1993; Emmanuelle Hélin, *Ut pictura theatrum*, Genève 2003), relatively little space is dedicated to the question of how drama theoreticians look upon linguistic imaging. The aim of this paper is, therefore, to fill this gap in the research to date. It presents an analysis of those parts of *La Pratique du Théâtre* (Paris 1657), a treatise by François Hédelin d’Aubignac (1604–1676), that concern description and imaging.

The first part of the paper focuses on showing the tension intrinsic to d’Aubignac’s reflection on the place of descriptions in drama. While this 17th-century theoretician calls for permeating the text of a drama with utterances of a descriptive character, he also warns against excessive elaboration of such parts, as they could harm the dramatic action. The aim of further parts of the study is to reconstruct the basic ways of relieving this tension as proposed in *La Pratique du Théâtre*.

In the second part of the paper, the author distinguishes three fundamental forms of imaging words discussed in d’Aubignac’s treatise: narration, description and pathetic

speech. They appear to be three paradigmatic structures that focus on a broader spectrum of issues related to linguistic imaging in classical drama. At the same time, the theoretician's reflection contains a distinct valorization of conciseness, thanks to which a limited number of short utterances perform as many functions as possible (namely, they are a description of a thing or event, and convey an expression of emotions at the same time).

Further in the paper, the author concentrates on how to put together dramatic descriptions and a character's mental life. Embedded both in a situation as well as in a character's mind state, and expressed using appropriate linguistic figures, images have several functions: not only does their pictorial dimension allow the audience to reconstruct certain elements of the narrative world, but they also express the characters' emotions and thoughts, thus facilitating understanding of the dramatis personae and plot. In this, d'Aubignac combines his reflection on dramatic description with some aspects of the rhetorical theory of figures, also elaborated on in *La Pratique du Théâtre*. Following Cicero and Quintilian, d'Aubignac says that figures have an expressive function too. Their presence in the descriptive parts of drama is, therefore, inscribed in the strategy of creating a character.

Regardless of its specific function, the illustrative ability of dramatic language comes from the rhetorical theory of *evidentia*. To support this hypothesis the author analyses analogies between part of *La Pratique du Théâtre* containing a description of a ransacked city, and a fragment of *Institutio oratoria*, where a similar image illustrates Quintilian's deliberations on *evidentia*.

Dramatic texts must simultaneously comply with rhetorical criteria (they must convey enough information about various circumstances of the action) as well as dramatic criteria (they must be concise and embedded in the characters' mental lives). Hence achieving a technically spotless merger of descriptive parts into the tissue of a drama seems to be nearly impossible. This proves that, despite its normative character, one of the fundamental assumptions of classical theory of drama is the acceptance of tiny compositional imperfections, given that they appear in a structure whose general silhouette remains in keeping with the requirement of rational poetics.

Key words: poetics, Classical drama in France, Classical literary criticism, d'Aubignac

Problem językowego obrazowania i związane z nim pojęcia – „phantasia”, „imaginatio”, „ekphrasis”, „hypotyposis”, „enargeia”, „evidentia” – stanowią aktualnie przedmiot wzmózonych badań historyków dawnej literatury. Spośród poświęconych temu zagadnieniu rozpraw wymienić warto nowsze polskie opracowania Romana Krzywego i Barbary Niebelskiej-Rajcy¹.

¹ B. Niebelska-Rajca, „Enargeia” i „energeia” w teoriach literackich renesansu i baroku, Warszawa 2012; R. Krzywy, *Wędrówki z Mnemozynie. Studium o topice dawnego*

Pierwsza z tych prac dotyczy liryki, druga natomiast – marginalnie – podejmuje kwestię obecności wspomnianych zjawisk w dramacie. O językowym obrazowaniu w gatunkach teatralnych wspominają rzecz jasna teksty opisujące związki retoryki i dramaturgii². Jest o nim mowa w niektórych rozdziałach książek *Oeil surpris* Françoise Siguret³ i *Ut pictura theatrum* Emmanuelle Hénin⁴; tutaj jednak większy nacisk kładzie się na problematykę ogólnych założeń klasycystycznej teorii teatru oraz ich przykładowych realizacji. Rzadsze są natomiast prace podejmujące szczegółowe rozważania dotyczące miejsca opisów i narracji w budowie dramatycznego tekstu⁵. Niżejartykuł stawia sobie za cel próbę uzupełnienia wspomnianych badań, przyjmując właśnie taką – do pewnego stopnia pomijaną wcześniej – perspektywę opisu techniki dramatopisarskiej. Podstawą rozważań będzie *Praktyka teatru* François Hédeline d'Aubignac (1604–1676), tekst zajmujący ważne miejsce w kontekście francuskiej poetyki klasycystycznej⁶.

1. Czyny i obrazy: komplementarność i napięcie

Autor traktatu zdaje się wyciągać istotne wnioski z horacjańskiego naku „multa tolles ex oculis” – „usuwasz wiele [przedmiotów] sprzed oczu [widza]”⁷. W pouczenie to wpisany jest obraz dramatopisarza jako mistrza

podróżopisarstwa, Warszawa 2013; Por.: H.F. Platt, *Rhetoric and Renaissance Culture*, New York 2004, s. 98–99.

² Por. M. Fumaroli, *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève 1996.

³ F. Siguret, *L'œil surpris*, Paris 1993.

⁴ E. Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.

⁵ Wśród cieszących się najszerzym odbiorem wymienić można: N.C. Ekstein, *Dramatic Narrative: Racine's récits*, New York 1986; G. Declercq, *A l'Ecole de Quintilien. L'hypotypose dans les tragédies de Racine*, „op.cit.” 5 (1995), 73–88. Oprócz tego: E. Marpeau, *Narrations dramatiques et focalisations: l'exemple de la comédie au XVIIe siècle*, „Online Magazine of the Visual Narrative”, 2004.

⁶ Teoretyk należał do kręgu pisarzy działających pod opieką kardynała de Richelieu – por. *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, oprac. M. Bajer, Gdańsk 2010.

⁷ „[...] jak obraz jest poezja: ów, gdy staniesz bliżej, / bardziej ci się podoba, inny z oddalenia; / ten półmrok lubi, tamten potrzebuje światła” – Horacy, *List do Pizonów*, ww. 183–184 [w:] i d e m, *Dzieła wszystkie*, t. II, *Ody i epody*, Wrocław 1986. Ten i następne

ceremonii, który dokonuje swego rodzaju kadrowania świata przedstawionego. Ta koncepcja jest mocno osadzona w kontekście ogólnej, retorycznej orientacji wizji naszkicowanych w *Liście do Pizonów*. Wyrasta ona z obcej współczesnemu myśleniu o języku i jego wytworach, a właściwej dla klasycznej sztuki wymowy dychotomii *res* i *verba*: składające się na fabułę, uporządkowane w przyczynowo-skutkowym ciągu wydarzenia pojmowane są jako, pod pewnymi względami, autonomiczne wobec ich konkretnego ujęcia na planie form wyrazu. Opracowawszy intrygę (układ zdarzeń połączonych związkami przyczynowo-skutkowymi – ta część pracy to *inventio*), poeta poszukuje takiego planu dramatu (układu scen – ta część pracy to *dispositio*), który w najprostszy i najbardziej efektowny sposób uczyni akcję czytelną dla widza⁸. Posługuje się on przy tym dwoma sposobami (w sensie, jaki Arystoteles nadaje pojęciu sposobu naśladowania⁹): ukazaniem pewnego segmentu akcji bezpośrednio na scenie bądź zakomunikowaniem pożądanej treści za pomocą narracji włożonej w usta działających postaci¹⁰. Do tej właśnie alternatywy odnosi się przywołany fragment z Horacego. To, co nie jest pokazane na scenie, powrócić może w formie dyskursu (narracji, opisu) – usunięte sprzed oczu ciała, ukaże się oczom wyobraźni. Teatr

akapity rozwijają tezy oraz wykorzystują pewne sformułowania z artykułu: M. Bajer, *Okiem ciała i okiem wyobraźni: słowo i obraz w Pratique du Théâtre księdza d'Aubignac*, [w:] *Zagubić się i odnaleźć Choroba ciała, ducha i umysłu. Ikoniczność w dawnych literaturach romańskich*, red. M. Surma - Gawłowska, Łask, 2007, s. 305–310.

⁸ F. Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Genève 1996, s. 225–228.

⁹ Arystoteles, *Poetyka*, 1443 a 19–24, [w:] idem, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, PWN, Warszawa 2004.

¹⁰ Ta opozycja zostaje rozwinięta w *Poetyce* przy okazji refleksji nad miejscem zajmowanym w poezji przez elementy niedorzeczne. Arystoteles posługuje się tu porównaniem dramatu i epepej – nonsens zawarty w niektórych epickich opisach pozostaje niezauważony przez czytelników lub słuchaczy (jest on nawet pożądany, gdyż wywołuje zdumienie); pokazany na teatralnej scenie wzbudziłby sprzeciw ze strony widzów (za przykład służy tu homerycki opis pościgu za Hektorem – poruszająca w epepej scena odegrana w teatrze byłaby komiczna, Arystoteles, *op. cit.*, 1460 a 11). We fragmencie 1454 b 1 filozof przestrzega dramaturgów przed wprowadzaniem tego typu, sprzecznych z rozsądkiem elementów, chyba że zostaną one usytuowane „poza dramatem”. Jeśli czasownik *dran* znaczy „naśladowanie za pomocą działania na scenie”, umieszczenie wycinka akcji „poza dramatem” oznacza wprowadzenie go poprzez narrację lub opis wygłaszany przez jedną z postaci. Jak widać, niechęć do pewnych wizualnych przedstawień nie wpływa z moralnego potępienia zmysłowości lub np. przemocy i okrucieństwa, ale związana jest z ograniczoną zdolnością do osiągnięcia realistycznego efektu, jaką cechują się przedstawienia dramatyczne.

jest więc zarówno miejscem, gdzie się „pokazuje” rzeczywistość, jak i gdzie – przez narrację i opis – o rzeczywistości się „opowiada”.

Ten ostatni gest jest zresztą bardzo istotny w teorii teatru rozwiniętej przez autora *Praktyki teatru*. Jego wagę podkreślono nie tylko w odniesieniu do wydarzeń rozgrywających się poza polem widzenia publiczności, ale również w sytuacji, kiedy ilustrujące słowo odpowiada przedmiotom i czynom przedstawionym na scenie: „Zarówno ruchy postaci, jak ich kostiumy i gesty konieczne do zrozumienia tematu [przedstawienia] muszą zostać wyjaśnione poprzez wersy, które poeta umieszcza w ustach bohaterów”; i dalej: „Jeśli dokładniej zbadamy ten rodzaj poezji, spostrzemy, że wszelkie działania istnieją wyłącznie w wyobraźni widza, który, za sprawą zręczności poety, postrzega je, jako widzialne. W rzeczywistości jednak nie ma tam nic podpadającego pod zmysły, poza dyskursem”¹¹. Waga, jaką teoretyk przypisuje mówieniu o czynach, stanowi bodaj najczęściej komentowany element *Praktyki teatru*¹². Choć, moim zdaniem, w interpretowaniu przytoczonych sformułowań zachować należy daleką idącą ostrożność¹³, nie ulega wątpliwości, że słowo opisowe odgrywa ważną rolę w systemie klasycystycznej poetyki, jaki wyłania się z omawianego traktatu.

Na tle opisywanego zjawiska ciekawe wydają się zwłaszcza uwagi dotyczące różnorakich ograniczeń swobodnego kształtowania partii opisowych. Jedna z nich przedstawiona została w rozdziale 3 księgi IV traktatu:

Czas dla poczynienia prawdopodobnej narracji nie jest mniej koniecznym, gdyż są chwile niemogące znieść długich mów. [...] I spojrzcie w *Scypionie*, czy jest prawdopodobnym, by – podczas złupienia miasta, w otoczeniu zwycięskiej armii i pośród nieporządków ludu przerażonego tym najwyższym nieszczęściem – dziewczyna w przebraniu dawała się poznać poprzez długie opowiadanie. Ten zbieg spraw państwowej wagi nie pozwalałby na wymówienie więcej niż czterech wersów¹⁴.

¹¹ *Ibidem*, s. 282–283.

¹² R. Morrissey, *La Pratique du théâtre et le langage de l'illusion*, „XVII^e siècle” XXXVII, 1985, s. 17–27; C. Lim, *L'idéal de l'autonomie esthétique de l'écriture dramatique à l'époque classique*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 106, 2006, s. 23–41.

¹³ Nie w pełni uprawnione jest traktowanie przywołanych formuł jako dowodu na ograniczenie roli spektaklu w koncepcji księdza d'Aubignac. Por. M. Bajer, *La théorie du spectacle chez Hédélin d'Aubignac*, [w:] *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XV^e–XVII^e siècles)*, sous la dir. V. Lochet, J. De Guardía, Dijon 2012.

¹⁴ F. Hédélin d'Aubignac, *op. cit.*, s. 303.

Powyższy tekst ujawnia napięcie fundamentalne dla rozwiniętej przez klasycyzm teorii językowego obrazowania w dramacie. Z jednej strony – jak pouczają o tym wspomniane już pierwsze rozdziały traktatu – w poprawnie skonstruowanym tekście dramatycznym wszystkie wiadomości dotyczące przedstawionego świata winny znaleźć odzwierciedlenie w nasyconym elementami wizualnymi słowie. Z drugiej strony, co wynika z kolei z samej istoty tego rodzaju sztuki, gatunek dramatyczny ukazuje działających bohaterów. Próba zestawienia tych dwóch postulatów rodzi pytanie, do jakiego stopnia możliwe jest przypisanie postaciom zanurzonym w działaniu (a więc skoncentrowanym na realizacji własnych celów, a nie na mówieniu o nich) wypowiedzi wystarczająco rozbudowanych, by niosły w sobie potencjał informacyjny wystarczający do rekonstrukcji przez widza fikcyjnej rzeczywistości. Jak pokazuje zacytowany fragment *Praktyki teatru*, narracja i opis, będące podstawowym nośnikiem treści projektowanych w wyobraźnię widza, stanowią zarazem czynnik zagrażający iluzji obecności. Bohater, który w nieodpowiednim czasie i miejscu zaczyna coś szczegółowo opowiadać, kompromituje się w oczach publiczności jako aktant. Zawarte w strukturze każdego dramatu wysepki *diegesis* zamiast ją wzmacniać, korodują mimetyczną ramę całości. Wspomniana prawidłowość dotyczy nie tylko narracji – przestroga sformułowana w odniesieniu do wspomnianego zjawiska stanowi prawdziwy *leitmotiv* IV części traktatu, poświęconej badaniu dramatycznego zastosowania różnych form dyskursu. Tak jak opowiadanie, również deliberacje, pouczenia itp. stanowią czynnik potencjalnie niebezpieczny dla dramatu.

Przedmiotem poniższej analizy będzie rekonstrukcja wypracowanych przez autora *Praktyki teatru* sposobów rozładowania sygnalizowanego powyżej napięcia.

2. Identyfikacje i redukcje: funkcjonalna poliwalencja obrazu

Lektura *Praktyki teatru* pozwala na odtworzenie podstawowego leksykonu pojęć służących teoretykowi do określania zjawisk związanych z językowym obrazowaniem w dramacie. W tym zakresie na pierwszy plan wysuwa się terminologiczne *trivium* złożone z narracji, opisu oraz inkrustowanych figurami dyskursu mów patetycznych. W toku pracy nad sztuką, po opra-

cowaniu ogólnego zarysu intrygi poeta powinien „wprowadzić do niego epizody, to jest patetyczne rozmowy [entretiens pathétiques], narracje [narrations], opisy [descriptions] oraz inne przemowy winne złożyć się na tragedię”¹⁵. Skomentować należy pojawiające się tutaj pojęcie „entretien”, odniesione do form teatralnego dyskursu. Mimo że samo słowo oznacza „rozmowę”, „konwersację” lub staropolską „rozprawę”¹⁶, ważne, by zrozumieć, iż jego wystąpienie w traktacie nie oznacza wcale wprowadzenia tych form komunikacyjnych w obręb opisywanej przez teoretyka normy idealnego dramatu. Dowodzi tego następujący fragment z 5 rozdziału III księgi (*O aktach*), dotyczący deliberacji, gdzie pada sformułowanie „[e]ncore faut-il que les entretiens en soient faits à diverses reprises”, dające się przełożyć w następujący sposób: „ponadto, trzeba też, by jej wypowiedzenie poczynione zostało w wielu częściach, a nie aby każdy wyraził tylko swoje zdanie w ciągłej przemowie, nie będącej przerywaną sporami i różnorakimi odczuciami mówiących”¹⁷. Rozmowa, „entretien”, przedstawiona jest więc jako sposób prezentacji większej retorycznej formy (w tym przypadku deliberacji)¹⁸ polegający na jej rozczłonkowaniu.

¹⁵ *Ibidem*, s. 228.

¹⁶ Por. A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français* [...], La Haye–Rotterdam 1694.

¹⁷ „Encore faut-il que les entretiens en soient faits à diverses reprises, et non pas que chacun dise seulement son avis par un discours suivi, et sans estre coupé par les contestations et les divers sentimens de ceux qui parlent” – F. Hédelin d’Aubignac, *op. cit.*, s. 309.

¹⁸ Refleksja nad użyciem pojęcia „entretien” pozwala mimochodem przypomnieć pewną cechę badanej poetyki, bardzo silnie odbiegającą od właściwego współczesnym czytelnikom intuicyjnego pojmowania teatru. Nie należy mianowicie tracić z oczu faktu, iż dla teoretyków XVII-wieku podstawowym budulcem tkanki językowej dramatu była „przemowa” (*discours*), w żadnym natomiast razie „dialog” (*dialogue*). Pojęcie dialogu w funkcji formy dramatycznej komunikacji nie pada ani razu w *Praktyce teatru*, jak dzieje się to w antologii zawierającej wybór spolszczonych fragmentów *Praktyki teatru* ([w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, oprac. E. Udalska, Warszawa 1989). Trudno więc zgodzić się z tą decyzją translatorską. Stwierdzenie to pozwala na uchwycenie istoty i bogactwa historycznych sensów klasycystycznego myślenia o dramacie. Jego zignorowanie uniemożliwia bowiem zrozumienie specyficznej formy realizmu powołanego do życia na XVII-wiecznej scenie, na której zabiera się głos wyłącznie w hieratycznych, ściśle skonwencjonalizowanych ramach. Jest to wciąż pewna forma realizmu, gdyż ukazane w tragediach, poddane precyzyjnej retorycznej organizacji, przestrzenie komunikacyjne mają swoje analogie w życiu XVII-wiecznych Europejczyków. Takie modelowe wydarzenia to, dla przykładu, poselstwa, pertraktacje między dowódcami i publiczne wystąpienia na

O randze narracji, opisów i mów patetycznych w zaproponowanej przez d'Aubignaka koncepcji teatru świadczy ponadto kolejny *passus*, poświęcony przestrodze przed zbędnymi powtórzeniami:

To przez naturalną znajomość tego prawidła potępiano niekiedy na naszych scenach narracje, które nie były niezbędne, niepotrzebne opisy, źle wprowadzone skargi i inne przemowy, bez których historia mogłaby doskonale się obejść, nie przydające nic innego poza długością i przesytem¹⁹.

Chociaż w obu fragmentach mowa jest o „innych przemowach”, nie są one nazwane *expressis verbis*, podczas gdy narracja, opis i mowa patetyczna („rozmowa patetyczna” bądź „skarga”) są z sobą kojarzone wielokrotnie. Częstość wystąpień, a także konteksty, w których pojęcia te zostają użyte, pozwalają chyba mówić o przypisanej im przez autora traktatu swego rodzaju funkcji metonimicznej. W konsekwencji tego zabiegu stają się one czymś więcej niż trzema spośród wielu typów dyskursu. Jak pokazał cytat z rozdziału 5 księgi III, identyfikują się z epizodem, służąc do oznaczania wszelkich dramaturgicznych struktur językowych rozpatrywanych pod kątem komunikowania publiczności elementów świata przedstawionego w sztuce. Zyskują status form podstawowych wszelkiego scenicznego mówienia, które ma na celu pobudzenie wyobraźni widza. Więcej: stanowią nawet rodzaj modułów, z których dramaturg złożyć może dowolną strukturę. Ta zasada staje się jasna w przypadku refleksji nad innymi teatralnymi konstrukcjami językowymi. W rozdziale poświęconym deliberacji d'Aubignac stwierdza, że najdoskonalszy z jej rodzajów to ten, w którym wypowiedzi poszczególnych doradców zblizają się maksymalnie do formy mowy patetycznej²⁰.

Jeśli narrację, opis i mowę patetyczną uznać można za trzy paradygmatyczne struktury ogniskujące szersze spektrum problemów językowego obrazowania w klasycystycznym dramacie, podkreślić należy fakt, że ich rozróżnienie nie stanowi przedmiotu natężonej uwagi teoretyka. D'Aubignac poświęca odrębne rozdziały narracji i mowom patetycznym, natomiast sam opis pomija w *dispositio* swojego traktatu. Wspomina zara-

najwyższym szczeblu. Stanowią one ramę stosowną raczej do przemawiania z użyciem bardziej rozbudowanych całości retorycznych niż swobodnej rozmowy.

¹⁹ F. Hédelin d'Aubignac, *op. cit.*, s. 182.

²⁰ *Ibidem*, s. 306.

zem o opisie bardzo często, sprawiając, że trudno niekiedy wytyczyć granicę między nim a innymi strukturami dyskursu omawianymi w tekście. Podobna płynność w zakresie precyzyjnej identyfikacji sposobów językowego obrazowania wpisuje się w pragmatyczną orientację *Praktyki teatru*, w której centrum sytuują się przecież nie formalne rozróżnienia, a zagadnienie funkcji poszczególnych elementów w strukturze dramatycznej. Rozdzielone na poziomie formy narrację i opis łączy identyczna dramaturgiczna rola: stanowią podstawowy językowy nośnik treści przesyłanych ze sceny ku wyobraźni widza. Dlatego bezzasadne jest ich skrupulatne rozdzielanie.

Ta swoista terminologiczna konfuzja zapowiada w pewnym sensie kierunek dalszych rozważań nad sposobami językowego obrazowania w dramacie. Jej najważniejszym punktem jest sformułowanie przez Hédelina postulatu, zgodnie z którym, w swym idealnym kształcie, narracje (tak jak wcześniej deliberacja) winny zostać utożsamione z mowami patetycznymi:

dobrze jest wiedzieć ponadto, że narracje mogą być uczynione na dwa sposoby; bądź ciągle, jeśli w sposób nieprzerwany każe się wygłosić jakąś historię, aby służyła za podstawę tematu, albo za rozwiązanie intrygi, co nie posiada samo w sobie ani szczególnego wdzięku, ani uchybienia. Poetom zdarza się często używać ich w taki sposób, jako rzeczy obojętnej, pod warunkiem jednak, że wprowadzą w nie różne sprawne przerwy, bądź to patetyczne w tragediach [...], bądź błazeńskie w komediach²¹.

Wyszędłszy od formalnego rozróżnienia trzech typów obrazowania językowego, d'Aubignac postuluje nałożenie ich na siebie w kontekście praktyki dramaturgicznej.

Równocześnie, autor traktatu nawołuje do tego, by wszystkie formy językowego obrazowania w dramacie poddać daleko idącej redukcji – tak w zakresie długości, jak i informacyjnej zawartości: „Byłoby nieakuratnym, gdyby poeta czynił dokładny opis kolumn, portyków, ozdób i całej architektury świątyni, którą umieszczałby na scenie. Wystarczy oznajmić ogólnie, jaka jest jej dekoracja”²². Obok rozbudowanych narracji i opisów cechujących się wysokim stopniem retorycznej organizacji (niezależnie od tego, czy skontaminowane zostały z mowami patetycznymi, czy też nie) traktat dopuszcza też struktury dużo niższego rzędu, zachowujące jednak

²¹ *Ibidem*, s. 295–296.

²² *Ibidem*, s. 59.

funkcję ewokowania w wyobraźni odbiorcy elementów świata przedstawionego. To swego rodzaju okruchy ilustracyjnego słowa, najbardziej podstawowe elementy narracyjnego i opisowego dyskursu. Zawierają one konstrukcje nazywane w językoznawstwie deskrypcjami określonymi, których celem jest kwalifikowanie elementów realnego bądź fikcyjnego świata: „i należy baczyć, aby jedno słowo, zręcznie wypowiedziane dla przygotowania zdarzenia albo wyjaśnienia miejsca, czasu, czy innej okoliczności, nie uszło za niepotrzebne, albo pozbawione zamysłu”²³. Redukcja do „jednego słowa” nie musi oznaczać wyzbycia się tego obrazującego waloru²⁴.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że zaproponowaną w *Praktyce teatru* refleksję nad ilustracyjnym słowem cechuje wyrażna skłonność do waloryzacji uproszczenia. Dramatopisarz w większym stopniu niż mówca sytuje kreowany przez siebie dyskurs pomiędzy zróżnicowanymi kategoriami retorycznymi, kumulując ich istotne elementy w obrębie mniejszych porcji tekstu²⁵. W przeciwieństwie do mowy retorycznej, rozwijającej się w czasie, którym często nie dysponuje zanurzona w działaniu teatralna postać, dramatyczny dyskurs stanowi migotliwy amalgamat różnych form językowego obrazowania zredukowanych do wiązki nałożonych na siebie esencjonalnych cech.

²³ *Ibidem*, s. 33.

²⁴ Moc wywoływania mentalnej projekcji przez izolowany element tekstowy widoczna jest zwłaszcza w przypadku nazw własnych i może zostać opisana przez odniesienie do tego, co Anne Ubersfeld nazywa „encyklopedią”. Widz przybywa do teatru wyposażony w pewien zestaw kulturowo determinowanych reprezentacji narosłych wokół imion bohaterów, wydarzeń historycznych i legendarnych miejsc. Każda z nich może zostać wywołana przez wypowiedzenie nazwy.

²⁵ Ta opozycja nie może być traktowana zbyt ostro: nie ulega wątpliwości, że również w działalności oratorskiej bardzo sztywne podziały należą bardziej do sfery teorii niż praktyki. Słuszne wydaje się jednakże twierdzenie, że mowa retoryczna opiera się na kunstownym następstwie (lub przeplataniu się) części, w których dominują funkcje. *Proemium* wskazywane jest tradycyjnie jako częśćka z przewagą elementu etycznego (wytworzenie przez mówcę pozytywnego obrazu siebie i swojego charakteru), w *narratio* najważniejsza jest funkcja informacyjna, w *peroratio* – ekspresja emocji.

3. Poliwalencja językowego obrazu i podwójne wypowiedzenie

Waloryzacji uproszczenia na poziomie struktury językowej odpowiada równocześnie swoiste kumulowanie funkcji komunikacyjnych. Sprawdzone do najbardziej podstawowych elementów dyskursywnych obrazy mają cechować się poliwalencją – ich zadaniem jest równoczesne opisywanie, opowiadanie i wyrażanie, co francuska historyk literatury Elsa Marpeau ujmując następująco: „psychologiczny cel tej intruzji w spojrzenie jest podwójny: dostarcza ona informacji zarazem o tym, o kim się mówi [a także o tym, o czym się mówi – M.B.], jak i o tym, kto mówi, tj. o tym, kto, przez chwilę, widzi zamiast publiczności”²⁶. Sformułowanie podobnej koncepcji doprowadza do wstępnego rozładowania zasygnalizowanego wyżej napięcia pomiędzy informacyjną zawartością teatralnego słowa a wymogami akcji dramatycznej.

Zjawisko akumulacji funkcji przypisanych językowym obrazom pozostaje w bezpośrednim związku z podstawowym dla wszelkiej teorii dramatu zagadnieniem podwójnego wypowiedzenia. Świadczą o tym dobitnie uwagi sformułowane w cytowanym już 8 rozdziale I księgi traktatu, zatytułowanym *De quelle maniere le poëte doit faire connoître la decoration et les actions necessaires dans une piece de theatre* [*W jaki sposób poeta winien dać poznać dekoracje i konieczne w sztuce teatralnej działania*]. Po wyluszczeniu centralnej dla tej sekcji tezy (wymogu, w myśl którego wszelkie elementy spektaklu powinny znaleźć odzwierciedlenie w dyskursie postaci) d’Aubignac rozważa dostępne dramatopisarzowi metody praktycznego zastosowania tej zasady. Problem koordynacji ilustracyjnych elementów językowych z biegiem akcji dramatycznej sformułowany jest z użyciem retyorycznego pojęcia „koloru”:

Trzeba mu szukać w akcji [teatralnej] uzasadnienia albo widocznej przyczyny, które nazywamy kolorem, dla sprawienia, by te opowiadania i widowiska dokonały się zgodnie z prawdopodobieństwem w ten sposób. [...] Jednak aby się to udało, nie można zadowolić się tylko powiedzeniem tego, co winno zostać poznane. Trzeba to uczynić zręcznie i umieścić w ustach aktora pretekst wyjaśniający to tak rozsądnie, jak mogłaby – zgodnie z prawdopodobieństwem – wyrazić się osoba, którą przedstawia²⁷.

²⁶ E. Marpeau, *op. cit.*, s. 2.

²⁷ F. Hédelin d’Aubignac, *op. cit.*, s. 57.

Odpowiedź na trudności związane z umieszczeniem ilustracyjnych fragmentów w tkance dramatu stanowi zakorzenienie ich w fikcji życia psychicznego bohaterów:

- Niekiedy, z a s k o c z e n i e aktora stanowi wielce przyjemny środek [...]
- Innymi razy, używa się w s p ó ł c z u c i a , jakie winno się okazać nieszczęsnemu stanowi innego aktora, jak Elektra u Eurypidesa daje poznać, że jej brat znajduje się pod bramą pałacu, leżąc na łożu, owinięty płaszczem i miotając się niespokojnie
 - można to uczynić również za sprawą d o w c i p u , jak w *Potrójnym* Plauta, gdy Charmides, dla wskazania wielkiego kapelusza oszusta przebranego za żołnierza, stwierdza: „ten pochodzi chyba z rodu grzybów, gdyż cały skrywa się pod własną głową”;
 - można sprawić, że aktorzy wskazują jeden drugiemu jakąś rzecz nadzwyczajną, jak w pierwszym akcie *Rudens* Plauta, gdzie za sprawą tego zręcznego rozwiązania poznaje się, że zatonął statek [...]
 - Czasem nawet, wpadając w złość, aktor daje poznać to, co czyni drugi, jak w *Pannie młodej*, gdzie zagniewana Kleostrata daje do zrozumienia, że mąż głaska ją, aby przywrócić jej dobry humor.
 - Niekiedy radość służy za motyw, by zmusić aktora do wyjaśnienia tego, co się dzieje;
 - niekiedy podziw [...] ²⁸.

Konieczny z punktu widzenia komunikacji teatralnej opis elementu świata przedstawionego w sztuce uzasadniony zostaje na poziomie fikcji jako spontaniczny wyraz emocji budzącej się w postaci pod wpływem kontaktu z tym właśnie obiektem (współczucie, radość, podziw) bądź jako inna, silna subiektywna reakcja (zaskoczenie, wesołość). Charakter dramatyczny rezyduje w specyficznej relacji między podmiotem a przedmiotem słowa. Odnajdujemy tu po raz kolejny charakterystyczny dla teorii Hédelina splot pomiędzy problematyką dramatycznych form językowych a zagadnieniem iluzji obecności. To, co na wstępie tego szkicu jawiło się jako problem, teraz ukazane jest jako budulec dramatu: poprawnie skonstruowany dyskurs ilustracyjny, zamiast mu szkodzić, sprzyja wywołaniu efektu obecności postaci.

Podobnie umotywowany dyskurs staje się aktem w całym tego słowa znaczeniu, a wypowiadająca go postać może z kolei zostać słusznie określona jako podmiot działania. Tym samym językowe obrazy, przedstawiane

²⁸ *Ibidem*, s. 57–58.

w formie opisu lub narracji, są w klasycystycznym teatrze pełnoprawną akcją. Dzieje się tak dlatego, że w momencie ich wygłaszania prezentujący je publiczności bohater pozostaje w pewnej relacji do innych uczestników danego pola działania (łącznie z tymi, których gesty relacjonuje) i do całości intrygi. Przyjmując na siebie, najczęściej tymczasowo, rolę narratora lub autora opisu, realizuje w istocie to, co w *Praktyce teatru* określane jest konsekwentnie jako „zamyśl” („un dessein”). Termin ten – w którym odbijają się echa retorycznego *consilium*²⁹ – oznacza w języku Hédelina przypisaną aktorowi dramatu psychiczną energię umożliwiającą reagowanie na bodźce i planowanie swoich posunięć oraz posunięć innych osób. Wcielając w życie „zamyśl”, bohater wyraża swoją subiektywność, realizuje dążenie do celu, który ze względu na wybór takiej albo innej strategii postępowania staje się bliższy lub odleglejszy. Opowiedzenie bądź opisanie jakiegoś konkretnego zdarzenia za pomocą starannie wybranych środków – w konkretnym momencie akcji, w obliczu tych, a nie innych świadków – stanowi równie dobitne narzędzie realizacji zamysłu co inne gesty dostępne bohaterom klasycystycznych dramatów.

4. Obrazowanie i figury

Przyglądając się bliżej podanym przez Hédelina przykładom dramaturgicznej inercji pasaży ilustracyjnych, zauważymy, że w wielu przypadkach osadzenie wypowiedzi w fikcji życia psychicznego postaci wiąże się z użyciem figur. Jak pisze d'Aubignac: „To one przydają wdzięku narracjom, prawdopodobieństwu najmniejszym rozumowaniom, siły namiętnościom, uwypuklają wszystko, co pragnie się wydobyć”³⁰. Zgodnie z tą formułą figura funkcjonuje równocześnie na dwóch płaszczyznach. Służy objawieniu wewnętrznego, psychicznego wymiaru dramatycznej postaci („dodaje siły namiętnościom”) oraz opisowi świata zewnętrznego („przydaje wdzięku narracjom” nastawionym na zdanie sprawy z wydarzeń rozgrywających się niezależnie od postaci). Ścisłej rzecz ujmując, to właśnie w niej spotykają się te dwa wymiary, gdyż w patetycznej narracji to, co obiektywne

²⁹ F. Goyet, *Le sublime du lieu commun: l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris 1996, s. 40.

³⁰ F. Hédelin d'Aubignac, *op. cit.*, s. 346.

i przeszłe, opracowywane jest językowo przez postać mówiącą tu i teraz, okazującą emocjonalny stosunek do relacjonowanych wydarzeń. Tym samym, figury uznać można za czynnik integrujący opisywaną, funkcjonalną poliwalencję językowego obrazu.

D'Aubignac cytuje ekspozycję *Orestesa* Eurypidesa jako przykład „przyjemnego” [agréable], to jest zarazem pięknego i mocnego, rozpoczęcia sztuki:

Orestes Eurypidesa rozpoczyna się bardzo przyjemnie, w tym, że ukazuje wrozkowi, nieszczęśnika leżącego na łożu, jak – owinięty płaszczem – śpi niespokojnie; zasępną siostrę u jego stóp i chór tych, które przyszły mu towarzyszyć, niemal nie śmiejąc odezwać się, ani przemieszczać, z obawy przed obudzeniem gwałtowności jego szaleństwa³¹.

Porównanie zacytowanej wzmianki z fragmentem dzieła Eurypidesa pokazuje, że Hédelin nie tylko opisuje sytuację, ale niemal dosłownie parafrazuje tekst tragedii. Oto jak w dramacie Elektra opisuje stan Orestesa: „Stąd przyszła straszna choroba, na którą / Cierpi Orestes nieszczęsny, tu właśnie / Leżący – matki krew go prześladuje / Szałem – Życzliwych bowiem bogiń nazwać / Nie chcę, co jego poraziły szałem”³². Językowym środkiem, za pomocą którego w tym – chwalonym przez Hédelina – fragmencie grecki tragik sugeruje widzom ważne elementy wyjściowej sytuacji dramatu, jest personifikacja skombinowana z metaforą: matczyna krew „prześladuje” Orestesa „szałem”. Figura nie jest tu wyłącznie ozdobnikiem, gdyż wybór tego, a nie innego sposobu obrazowania stanowi realizację precyzyjnego „zamysłu” postaci: Elektra lęka się nazwać po imieniu Erynie. Kwestia Eurypidesowej Elektry stanowi więc zarazem adekwatny opis działań przedstawionych na scenie, jak i wyraz pewnego stanu ducha.

Podane w 8 rozdziale I księgi *Praktyki teatru* przykłady udatnej dramaturgicznej insercji opisu zostały zaczerpnięte w większości z komedii Plautusa. Również tutaj można mówić o integrującej funkcji figury na poziomie poliwalencji językowego obrazu. Odnoszące się do żołnierza w wielkim kapeluszu pytanie: „Czy człowiek ten należy do rodu grzybów?” w tym samym stopniu, co umieszczona w ustach Elektry personifikacja „krwi mat-

³¹ *Ibidem*, s. 233.

³² Eurypides, *Orestes*, w. 34–37, [w:] *idem*, *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1972, s. 382.

czynej”, stanowi wyraz pewnej psychicznej dyspozycji przypisanej postaci przez dramaturga. O ile w tragedii tę duchową treść stanowią wzniosłe namiętności, o tyle tutaj mówić można o pewnym, ze swojej istoty komicznym, krotkochwilnym nastroju. D’Aubignac ma świadomość, że dowcip jest w komedii tym, czym wielkie pasje w tragedii³³. W innym z zacytowanych w *Praktyce teatru* tekstów Plauta, *Rudensie*, modelowy, zdaniem Hédelina, opis zatonięcia statku obleczony został w serię groteskowych obrazów opartych na komicznych skojarzeniach:

DAEMONES: Co to za ludzie przy brzegu, Sceparnionie?

SCEPARNION: O ile się nie myślę, zostali zaproszeni na pożegnalną ucztę.

DAEMONES: Jak to?

SCEPARNION: Bo wyglądają, jakby wczoraj po kolacji wzięli kąpiel [tłum. M.B.]³⁴.

W dalszych częściach sztuki Plaut kojarzy katastrofę statku z rytualną kąpielą, z alkoholową libacją, z wyrzuceniem (do morza) bezwartościowego towaru, z soleniem niesmacznej potrawy, z grą słów wokół czasownika „płukać” (zamoczyć ubrania w morzu, być „splukanym”, to jest ograbionym i w konsekwencji pozbawionym pieniędzy). Te wszystkie obrazy nadają sztuce rytm, ich następstwo tworzy zwartą poetycką strukturę. Równocześnie, łączą wszystkie opisywane dotąd funkcje: nieustannie przypominają o pewnym szczególe świata przedstawionego w dramacie (to jest o tym, że jego bohaterowie dość długo spacerują w przemoczonych odzieży), a równocześnie – zgodnie z postulatem Hédelina – stanowią przyczynek do charakterystyki bohaterów żartownisiów potrafiących zdobyć się na dystans wobec własnego, a częściej cudzego nieszczęścia. Pojawiając się w miejscu spotkania subiektywności ze światem, zyskują prawdziwie dramatyczny wymiar.

³³ D’Aubignac podkreśla, że figury słów, niepożądane w tragedii, bo nieliczące z jej dostojnością, są mile widziane w komedii, „dlatego że wszystkie te rzeczy przyczyniają się do błazeństwa (*la bouffonnerie*), które powinno ożywiać ją wszędzie i które stanowi jej najwysmienitszą i najistotniejszą ozdobę” (F. Hédeline d’Aubignac, *op. cit.*, s. 348).

³⁴ Plaut, *Pseudolus, Rudens, Stichus*, tłum. i oprac. A. Ernout, Paris 1972, s. 150.

5. Narracyjna *evidentia* i teatralny efekt obecności

Ostateczne świadectwo głębokiej relacji między usystematyzowanymi przez retorykę formami językowego obrazowania a teatralnym działaniem się zakodowane zostało, dość nieoczekiwanie, w zacytowanym na początku tego szkicu fragmencie *Praktyki teatru* – tym samym, który umieścił narrację i akcję dramatyczną w relacji konfliktu. Mowa jest w nim o złupieniu miasta „w otoczeniu zwycięskiej armii i pośród nieporządków ludu przerażonego tym [...] nieszczęściem”³⁵. Podanym przez Hédelina przykładem dramatycznego kontekstu wrogiego rozbudowanym przemowom jest „złupienie miasta”. Choć może to zakrawać na paradoks, właśnie „złupienie miasta” stanowi emblematyczny przykład hipotykozy w *Institutio oratoria*. Pojawia się on w sławnym paragrafie, poświęconym *evidentia*. Kwintyliian porównuje nadanie tej cechy dyskursowi do gestu fizycznego otwarcia słowa i rozwinięcia jego zawartości przed audytorium:

To za sprawą tego samego zabiegu budzi się litość dla podbitych miast, gdyż – bez wątpienia – gdy stwierdza się, że miasto zostało wzięte siłą, ogarnia się wszystko, co niesie ze sobą podobny los, a jednak taki sposób oznajmienia przenika serca mniej dogłębnie. Jeśli rozwija się to, co było zawarte w jednym słowie, ukazą się wówczas [...] rozmaite krzyki stapiające się w jeden zgiełk, ucieczka jednych w pomieszaniu, ostatnie uściski innych, obejmujących bliskich [...] Wówczas [ukaze się – M.B.] znane dobrze łupienie dóbr świeckich i świątynnych, agresorzy biegający we wszystkie strony, by unieść łup, albo wracający po jego większą ilość; i obywatel w łańcuchach, poganiany przez porywacza, i matka, siłąca się, by utrzymać swoje niemowlę, i wszędzie – gdzie zysk jest największy – b i t w a m i ę d z y z w y c i ę z c a m i ³⁶.

Zbieżność między tekstami nie musi być oczywiście owocem świadomego zabiegu autora *Praktyki teatru*. Nie oznacza to jednak, że stanowiła dzieło przypadku. Za uznaniem jej za wysoce znaczącą przemawia tendencja ponadindywidualnej pamięci klasycznej kultury, w ramach której przywołany fragment z *Institutio oratoria* stanowił tekst-źródło, miejsce wspólne wielu późniejszych, europejskich tradycji. Jak pisze Perrine Galand-Hallyn w pracy o hipotycozie od starożytności do renesansu, złupienie miasta sta-

³⁵ F. Hédelin d'Aubignac, *op. cit.*, s. 303.

³⁶ Quintilien, *Institutio oratoria*, Paris 1978–1986, VIII, 3, s. 67–69.

nowiło „*euersio*, [...] jeden z ulubionych *topoi* antycznego opisu”³⁷. Niezależnie od świadomości tego faktu, d’Aubignac wpisuje się w kierunek wyznaczany przez mechanizmy owej ponadindywidualnej pamięci. Pozwala to ujawnić w zacytowanym pasażu *Praktyki teatru* ostatnią wewnętrzną sprzeczność: zarysowując opozycję między narracją a wymogami akcji dramatycznej, teoretyk pozostawia zarazem ślad swego przywiązania do antycznej tradycji *evidentia*, będącej w klasycznej retoryce – o czym nie należy zapominać – zarówno figurą myśli, jak i jedną z pożądanych właściwości... narracji właśnie. W zgodnej opinii autorów podręczników sztuki oratorskiej i poetyckiej, winna ona cechować opowiadanie we wszystkich jego formalnych i społecznych przejawach³⁸. Jej obecność jest probierzem umiejętności mówcy odtwarzającego przebieg sprawy przed sędzią (w gatunku sądowym), proponującego pewien *modus* działania (w gatunku doradczym) bądź opisującego chwalebne lub godne nagany czyny (w gatunku epidyktycznym). *Evidentia* stanowi najwyższy tytuł do chwały poety epickiego, a nawet każdego profesjonalnego lub przygodnego opowiadacza historii. Wydobycie podskórnego nawiązania do Kwintyliana niesie jednak jeszcze jedną konsekwencję, zasadniczą dla poruszanego tutaj problemu. Pozwala mianowicie uwypuklić fakt, że – mimo wszelkich sposobów rozładowania napięcia występującego między językowym obrazowaniem a jego dramatycznym kontekstem – dwa poziomy teatralnego słowa pozostaną na zawsze w relacji potencjalnie eksplozywnej.

Dzięki wykładom Cyserona i Kwintyliana wiemy, że każda wypowiedź zawierająca elementy narracji powinna w sposób możliwie kompletny relacjonować akcje, które są jej przedmiotem; konieczne jest zatem, by przynosiła informacje odpowiadające najistotniejszym z tradycyjnie wymienianych okoliczności bądź *atrybutów*³⁹ relacjonowanego działania. W przeciwień-

³⁷ P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d’Homère à la Renaissance*, Genève 1994, s. 13–14.

³⁸ Zaznacza się to w teoriach od Kwintyliana do Hugh’a Blaira (H. Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres traduites de l’anglais*, trad. par J.P. Quénot, Paris 1844) przez Jean-Francois Marmontela (J.F. Marmontel, *Eléments de littérature*, Paris 1828).

³⁹ Okolicznościom działania odpowiada seria pytań (kto?, co?, kiedy?, gdzie?, dlaczego?, po co?, czym?). Cyseron określa jako *adtributa* (Cicéron, *De inventione*, Paris 1994, I. XXIV, s. 34–38). W średniowieczu konceptualizowano układano je w serie, jak ta, zaczerpnięta z Boecjusza: *Reliquas uero circumstantias, quae sunt quid, cur, quomodo, quibus auxiliis, ubi, quando, in attributis negotio ponit, De Differentiis Topicis IV*, Paris 1543, f.19r. cyt. za: Ch. Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth century*

stwie do sytuacji narratora poematu epickiego, mówcy opisującego historię sprawy albo jakiegokolwiek innego profesjonalnego opowiadacza dyskurs dramatycznej postaci musi się wpisać bezkolizyjnie w strukturę wyższego rzędu – aktualne, sceniczne dzianie się, w ramach którego mówiąca postać realizuje swój „zamyśl” tu i teraz⁴⁰. Także i ta nadrzędna akcja musi się dać „wyczytać” ze słów wypowiedzianych przez aktora; także i ona pozostanie niejasna tak długo, jak długo w słowach tych widz nie odnajdzie wskazówek pozwalających na odtworzenie okoliczności wspomnianego nadrzędnego działania. Widać tym samym, że dramatyczna wypowiedź zawierając musi nie jeden, a dwa komplety informacji odpowiadających czternastu wyodrębnionym przez tradycję retoryczną okolicznościom działania. Jeśli dodamy do tego stwierdzenie d’Aubignaka z rozdziału o prawdopodobieństwie, zgodnie z którym „nie istnieje działanie tak proste, by nie składało się z wielu innych działań”⁴¹, należy przyznać, że trudności przypisane komponowaniu dramatu piętrzą się w postępie geometrycznym.

6. Norma i niedoskonałość

Z jednej strony cała analizowana w tym tekście teoria insercji językowego obrazowania w tkankę dramatu dąży do sprawnego poradzenia sobie z napięciem między opisem a wymogami dramatycznej konstrukcji. Z drugiej jednak strony, wyrażenie w sposób najbardziej kategoryczny leżącego

Castile, s. 131–132). Bez znajomości okoliczności niemożliwe jest zrozumienie sensu działania.

⁴⁰ Problem ten bardzo wyraziście został ukazany w pierwszej części traktatu, przy okazji sławnego rozróżnienia „prawdy akcji teatralnej” i „akcji teatralnej jako prawdziwej”. Twórczość dramatyczna jest pomyślana jako sztuka racjonalnego uzasadniania aktów mowy przypisanych postaciom. Również i ten problem poruszony został pierwotnie na polu teorii retoryki. Uczy ona, że zabierając głos, mówca winien wyłożyć pokrótce powody swojej interwencji, a także – w przypadku obrony – wyjaśnić naturę relacji łączących go z klientem. Oba te elementy usytuowane zostają w *exordium*. A jednak, w przypadku profesjonalnych mówców wpisujących swą działalność w uregulowany społecznie instytucjonalny kontekst (procesy, udzielanie publicznych pochwał, nagan etc.), gestowi temu przysługuje czysto konwencjonalna funkcja. Inaczej dzieje się w sytuacji dramaturga, który winien wykazać się w tej dziedzinie niemal nieograniczoną inwencją. Do tej umiejętności sprowadza się właśnie prawdziwa retoryczna wirtuozeria poety, niedająca się ograniczyć do krasomówstwa.

⁴¹ F. Hédelin d’Aubignac, *op. cit.*, s. 87.

u podstaw tego problemu równania budzi wątpliwość co do możliwości pełnego pokonania trudności. Czy ten problem – jak zadania postawione przez Minosa Dedalowi – daje się rozwiązać dzięki namysłowi i odpowiedniej technice, czy raczej – jak w karę Syzyfa i Tantalą – wpisany jest weń daremny trud? Czy nie stanowi artystycznego odpowiednika filozoficznych i matematycznych ćwiczeń pułapek formułowanych w sposób uniemożliwiający ich rozwiązanie?

Przyjęcie drugiej z tych możliwości pozwala na uchwycenie głębi normatywnego wymiaru klasycystycznej poetyki, której istota sprowadza się do tyleż prostego, co brzemiennego w konsekwencje faktu, że – w ramach kryteriów przez tę teorię ustalonych – dramat doskonały nie może zostać napisany. Stanowiłby on bowiem idealną stawkę retorycznego zakładu sformułowanego w ten sposób, że jego wygranie (to jest wzorcowe, niebudzące najmniejszych zastrzeżeń i równomierne we wszystkich partiach tekstu rozładowanie napięcia między dwoma poziomami teatralnego słowa) pozostaje w sferze tego, co praktycznie niemożliwe. Wyjaśnia to poniekąd, tak gorszące wiele pokoleń badaczy, krytyczne uwagi siedemnastowiecznych teoretyków formułowane niekiedy pod adresem Corneille'a i Racine'a.

Ten maksymalistyczny rys tłumaczy równocześnie, nie tak częste, ale jednak pojawiające się tu i ówdzie stwierdzenia tych samych autorów świadczące o pewnym permisywizmie wobec odchyień od idealnego wzorca. Sądzę, że nie należy kłaść ich na karb niekonsekwencji. Świadczą one jedynie o uświadomieniu sobie rozżewu między bytującym w sferze teorii, nieposzlakowane czystym rozwiązaniu właściwych sztuce dramatycznej dysonansów a rzeczywistymi próbami rozładowania tych napięć przez dramatopisarzy z krwi i kości. Stwierdzenie o utopijności dramatu doskonałego nie przekreśla bowiem prób osiągnięcia tego ideału, a wręcz przeciwnie – bez podobnego postulatu poetyka klasycyzmu straciłaby swoją tożsamość.

Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka, Retoryka dla Aleksandra, Poetyka*, przekł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 2004.
- Bajer M., *La théorie du spectacle chez Hédelin d'Aubignac*, [w:] *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XV^e – XVII^e siècles)*, sous la dir. V. Lochet, J. De Guardia, Dijon 2012.

- Bajer M., *Okiem ciała i okiem wyobraźni: słowo i obraz w Pratique du Théâtre księdza d'Aubignac*, [w:] *Zagubić się i odnaleźć Choroba ciała, ducha i umysłu. Ikoniczność w dawnych literaturach romańskich*, red. M. Surma-Gawłowska, Łask 2007.
- Blair H., *Leçons de rhétorique et de belles-lettres traduites de l'anglais*, trad. par J.P. Quénot, Paris 1844.
- Cicéron, *De inventione*, I. XXIV, Paris 1994.
- Declercq G., *Al'Ecole de Quintilien. L'hypotypose dans les tragédies de Racine*, „(op.cit.”, 5 (1995), 73–88.
- D'Aubignac F.H., *La Pratique du Théâtre*, Genève 1996.
- D'Aubignac F.H., *Praktyka teatru*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, oprac. E. Udalska, Warszawa 1989.
- Ekstein N.C., *Dramatic Narrative: Racine's récits*, New York 1986.
- Eurypides, *Orestes*, [w:] *Tragedie*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1972.
- Faulhaber Ch., *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth century Castile*.
- Fumaroli M., *Héros orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève 1996.
- Furetière A., *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois (...)*, La Haye–Rotterdam 1694.
- Galand-Hallyn P., *Le reflet des fleurs: description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève 1994.
- Goyet F., *Le sublime du lieu commun: l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris 1996.
- Hénin E., *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.
- Horacy, *List do Pizonów*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, tom II, *Ody i epody*, Wrocław 1986.
- Krzywy R., *Wędrówki z Mnemozyne. Studium o topice dawnego podróżopisarstwa*, Warszawa 2013.
- Lim Cha-Kwan, *L'idéal de l'autonomie esthétique de l'écriture dramatique à l'époque classique*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 106, 2006.
- Marpeau E., *Narrations dramatiques et focalisations: l'exemple de la comédie au XVIIe siècle*, „Online Magazine of the Visual Narrative”, 2004.
- Morrissey R., *La Pratique du théâtre et le langage de l'illusion*, „XVIIe siècle”, XXXVII, 1985.
- Niebelska-Rajca B., *„Energeia” i „energeia” w teoriach literackich renesansu i baroku*, Warszawa 2012.
- Plaute, *Pseudolus, Rudens, Stichus*, tłum. i oprac. A. Ernout, Paris 1972.
- Plett H.F., *Rhetoric and Renaissance Culture*, New York 2004.
- Signuret F., *L'œil surpris*, Paris 1993.
- Trzy poetyki z czasów Richelieu*, tłum. i oprac. M. Bajer, Gdańsk 2010.
- Quintilien, *Institutio oratoria*, Paris 1978–1986, VIII, 3, s. 67–69.