



Aleksandra Wojda

## ELOKWENCJA CIAŁA. O MEDIACH RETORYCZNEJ *ACTIO* MIĘDZY FRANCUSKIM KLASYCYZMEM A OŚWIECENIEM

### Streszczenie

Artykuł poświęcony jest przemianom statusu retorycznej *actio* w XVII- i XVIII-wiecznych francuskich traktatach wymowy. Proponowana w nim prezentacja wybranych kierunków badań nad tym zagadnieniem, rozwijanych na gruncie francuskim w ciągu ostatnich kilku dekad, w centrum uwagi stawia problem wzajemnych współzależności między *elocucją ciała*, ewolucją obyczajowości oraz rozwojem teatru klasycznego w XVII-wiecznej Francji epoki Ludwika XIV. Tekst pozwala z jednej strony prześledzić proces bezprecedensowej waloryzacji głosu i gestu, jaki dokonał się we wczesnosiedemnastowiecznych pismach teoretycznych, z drugiej strony zaś naświetla przyczyny stopniowej emancypacji *actio* oraz perspektywy jej dalszego rozwoju na gruncie pokrewnych wymowie dziedzin: sztuki aktorskiej i wokalne.

**słowa kluczowe:** elokwencja, *actio*, retoryka w XVII i XVIII wieku, sztuka aktorska, śpiew.

### Eloquence of the body. On the media of the rhetorical *actio* between the french classicism and the enlightenment

#### Abstract

The article is devoted to the transformations of the status of the rhetorical *actio* in the seventeenth and eighteenth-century French treatises on elocution. The proposed presentation of the selected directions of the research on this issue, which were developed in France within the last decades, puts in the centre of attention the issue of mutual interdependencies between *the elocution of the body*, the evolution of customs and the development of classical theatre in the seventeenth-century France of Louis XIV. On the one hand, the text allows to follow the process of an unprecedented valorization of the voice and gesture which happened in the early seventeenth-century theoretical writings and, on the other hand, it highlights the reasons for the gradual emancipation of the *actio* and presents perspectives of its future development within two elocution-related fields of art: acting and the vocal work.

**keywords:** eloquence, *actio*, the seventeenth and eighteenth-century rhetoric, acting, vocal work

## Wprowadzenie

W swoim traktacie *La Rhétorique française* René Bary określił *actio* Demostenesa jako najlepszą część jego elokwencji (*La meilleure partie de son éloquence*; Bary 1653: 102; Chaouche 2001: 17). Choć definicję retorycznej *actio* jako *elocucji ciała* znał z traktatu Cycerona *De Oratore* (Cyceron 2010: ks. III, 55), w swoim ujęciu zdecydował się podążyć śladem Nicolasa Caussina (*Eloquentiae sacrae & humanae parallela libri XVI*, 1619) i znacznie poszerzyć jej zakres, traktując ją jako niewerbalny odpowiednik nie tylko *elocutio*, lecz elokwencji jako takiej. Wybór ten nie jest przypadkowy – odpowiada bowiem zasadniczej przemianie statusu *pronuntiatio*, ostatniej z pięciu części starożytnej retoryki, jaka dokonuje się na gruncie francuskich traktatów retorycznych w pierwszych dekadach XVII wieku. Wydana w roku 1653 z myślą o salonowej, żeńskiej publiczności retoryka Bary'ego odzwierciedlała nie tylko dokonujące się w kraju Kartezjusza przemiany społecznej wrażliwości, które z coraz większą mocą domagały się reewaluacji starożytnego dziedzictwa. W ujęciu XVII-wiecznych autorów *actio* stanowiła także tę część retoryki, która w szczególności uruchamiała *apetyt zmysłowy* i afekty odbiorców, posiadające niepokojącą władzę nad wolą i rozumieniem (Le Faucheur 2000: 2–3; Chaouche 2001: 21). Pytanie o jej status dotykało tym samym nieuchronnie zagadnienia statusu, społecznych reprezentacji i historycznych przemian wyobrażenia ciała w kulturze Zachodu (Conte 2008: 31).

Szczególony wzrost zainteresowania retoryką gestu i głosu, którego początki można zaobserwować w kręgu autorów zajmujących się wymową homiletyczną, zwrócił uwagę badaczy już u progu lat 80. ubiegłego stulecia. Szeroki nurt analiz tego zjawiska, zainicjowany przełomową pracą Marca Fumarolego *L'Age de l'éloquence* z 1980 roku (Fumaroli 2002), a także edycją pionierskiego numeru tematycznego czasopisma „Le XVIIe siècle” poświęconego retoryce gestu i głosu w epoce klasycyzmu („Le XVIIe siècle” 1981), zaowocował w ciągu ostatnich trzech dekad szeregiem francuskojęzycznych studiów rzucających nowe światło zarówno na przemiany statusu *actio* w obrębie teorii retorycznej rozwijanej w kręgu kościelnym, jak również na szereg obszarów jej oddziaływania, które dotąd pozostawały na uboczu badawczej uwagi. Dostrzeżono w szczególności ścisłe powiązania wypracowywanej w tym okresie teorii *elocwencji ciała* z francuską kulturą konwersacyjną i rozwijanym w jej obrębie ideałem *civilité* (Conte 2008: 32), z XVII-wieczną antropologią i socjologią głosu (Salazar 1995; Dandrey 1990; Laurens 1999), wreszcie z rozwojem francuskiego teatru klasycznego i właściwą mu retoryką (Chaouche 2001).

Niniejszy artykuł ma na celu prezentację głównych kierunków refleksji XVII-wiecznych teoretyków nad retoryczną *actio*, tak jak się one jawią w badaniach ostatnich dekad, a także zarysowanie wybranych obszarów oddziaływania owej refleksji na dziedziny retoryce pokrewne i pozostające z nią w ścisłej współzależności. Bowiern jednym z wniosków, jakie płyną z przeprowadzonych dotąd rozpoznań, jest pozornie tylko oczywiste stwierdzenie, iż ewolucje retorycznej kultury wieku XVII pozostają w integralnym związku z historią XVII-wiecznej obyczajowości, z przemianami XVII-wiecznych mediów, wreszcie z szeroko rozumianymi dziejami klasycznego teatru francuskiego – obejmującymi zarówno sztukę gry aktorskiej i stosowanych w jej obrębie wzorców posługiwania się głosem i gestem, jak również domenę teatru muzycznego kultywującego wokalne formy perswazji za pośrednictwem sztuki śpiewu.

## Odnowa retorycznej *actio* w francuskich traktatach retorycznych XVII w.: od Kwintyliana do Ojca de Cressolles

Przyglądając się miejscu refleksji nad *actio* w pismach starożytnych, jej badacze pozostają dość zgodni co do zasadniczego faktu, iż owa ostatnia część retoryki nie należała do centralnych obszarów uwagi patronów sztuki przekonywania. Choć pierwsze spostrzeżenia dotyczące *pronuntiatio* znaleźć już można w III księdze *Retoryki* Arystotelesa, a jej podział na dwa zasadnicze działy – gest i głos – pochodzi najpewniej z niezachowanego traktatu Teofrasta *Péri hypokriseôs*, *actio* zyskuje rangę przedmiotu wartego baczniejszej analizy dopiero w myśli Cycerona, by ostatecznie doczekać się pierwszego pełnowartościowego studium w IX księdze *Institutio oratoria* Kwintyliana (Laurens 1999; Kwintilian 2012). Specyfika refleksji obu jej rzymskich patronów jest przy tym odmienna i można powiedzieć, że inicjuje dwa krzyżujące się w późniejszych epokach nurty pojmowania retorycznej akcji. Autorowi *De Oratore* przypisuje się w pierwszym rzędzie zasługę sformułowania kilku kluczowych zagadnień, wokół których koncentrować się miała uwaga jego późnorenesansowych i barokowych kontynuatorów: należą do nich pytania o relacje między oratorem a aktorem, o charakter związku między głosem, gestem a językiem, wreszcie – szerzej – o współzależność duszy i ciała (Laurens 1999). Ujęcie Kwintyliana wyróżnia się spośród wszystkich dotychczasowych zarówno precyzją obserwacji, jak i zakresem wyprowadzonych z niej wniosków. Co więcej zaś, autor *Institutio oratoria* proponuje swoistą metodologię badania retorycznej *actio*,

która stanie się wzorcem zarówno dla teoretyków wieku XVII, jak również dla współczesnych analityków podejmujących się rekonstrukcji jej historycznych modeli. Kilkudziesięciostronicowe, metodyczne omówienie obu jej części: głosu i gestu obejmuje w szczególności dokładny opis wszystkich części ciała mówcy – od twarzy po stopy, dokonany z punktu widzenia ich udziału w perswazji. Stąd też, choć renesansowa, a w szczególności erasmiańska refleksja nad *actio* podda w wątpliwość szereg kwintylianowych tez – zgłaszając zastrzeżenia między innymi co do uniwersalnego wymiaru języka gestów, który Kwintylianiowi zdawał się oczywistością (Laurens 1999: 513) – *Institutio oratoria* pozostanie niewątpliwie najistotniejszym wzorcem dla jej wczesnonowożytnych teoretyzacji.

Dzięki pracom Fumarolego, a następnie badaniom przeprowadzonym w nawiązaniu do jego monografii przez Philippe'a-Josepha Salazara oraz – stonkownie niedawno – przez Sabine Chaouche, wiemy dzisiaj, iż swoisty punkt zwrotny, a zarazem najwyższe osiągnięcie wczesnosiedemnastowiecznej tendencji zmierzających ku dowartościowaniu *actio* stanowi traktat ojca Louisa de Cressolles z roku 1620, zatytułowany *Vacationes autumnales*. I choć trudno wyobrazić sobie jego powstanie w oderwaniu od rozlicznych współczesnych mu inspiracji, jakich dostarczać mu mogły traktaty Carla Reggia (*Orator Christianus*, 1612) czy przywołanego już Nicolasa Caussina, pozostaje faktem, że uczony jezuita nie tylko jako pierwszy dorównał Kwintylianiowi precyzją i metodycznością swojej teorii, lecz także przyznał retorycznej akcji taki status, jakiego nie posiadała ona nigdy dotąd (Chaouche 2001: 51). Świadczy o tym wymownie *dispositio* jego traktatu: oto bowiem dokonana przez niego kodyfikacja głosu i gestu oratorskiego (temu ostatniemu poświęcił de Cressolles ponad 350 stron tekstu) nie została usytuowana, zgodnie z tradycją, w ostatniej jego części, lecz znalazła się w samym jego centrum, czyli przed elokucją. Trudno było o bardziej wyrazistą formę dowartościowania perswazyjnej mocy retoryki ciała oraz jej technik, które szeroko i na niezliczonych przykładach omawiał w swoim traktacie Louis de Cressolles. W jego ujęciu stylistyka stanowiła konkretyzację intencjonalności, która wypowiedała się w sposób najbardziej bezpośredni za pośrednictwem *actio*; innymi słowy, elokucja była nie tyle werbalną podstawą czy źródłem poddawanych następnie przez mówcę głosowej i gestycznej interpretacji, ile jedną z form krystalizacji przekazu, którego siła przekonywania zależała w zasadniczym stopniu od *interpretacyjnych* zdolności i kompetencji mówcy.

Jeśli dzieło *Vacationes automnales* przyznaje się dzisiaj tak istotne miejsce w panoramie XVII-wiecznej elokwencji francuskiej, wynika to wszakże nie

tylko ze sposobu, w jaki odwraca ono hierarchię dotychczasowych relacji między poszczególnymi częściami retoryki. Wynika to również z doniosłości zapisanego w traktacie projektu społecznego, w którego realizacji wypracowywany przezeń model retoryczny miał odgrywać kluczową rolę. Jak zauważa Fumaroli (2002: 515), wybierając formę dialogu, w którym udział biorą student retoryki, adept filozofii i początkujący teolog, oraz sytuując ich spotkanie w domu adwokata, Cressolles kazał swoim interlokutorom wypracowywać tego rodzaju normy wymowy, które tworzyłyby między nimi platformę porozumienia i pozwalałyby im na osiągnięcie konsensusu niezależnie od różnicowań właściwych dla reprezentowanych przez nich odmian retoryki. O ile celem owego zabiegu miało być doprowadzenie do zbliżenia oraz stopniowej homogenizacji dwóch grup społecznych – arystokracji miecza i arystokracji sukni, od których porozumienia zależeć miała w istocie siła i skuteczność działania przyszłej monarchii, środkiem przydającym skuteczności jego realizacji było podporządkowanie zasad wymowy wzorcom, które interlokutorzy uczonego jezuita gotowi byli podzielać. Wzorców tych dostarczyć zaś miała krystalizująca się w tym okresie i propagowana zarówno w środowiskach kościelnych, jak i świeckich kultura *civilité* oraz kształtowany w jej obrębie etos *honnête-homme*.

## Odpowiedniość w służbie zgodności: głos i gest w epoce Ludwika XIV

Przyjrzyjmy się nieco bliżej temu, w jaki sposób XVII-wieczni teoretycy projektują kształt retorycznej *actio* oraz sposób jej oddziaływania na odbiorców. Tym, na co zwracają uwagę badacze zagadnienia, jest przede wszystkim ich dążenie do ścisłej kodyfikacji reguł użycia głosu i gestu. W owych dążeniach najdalej posuwają się ci autorzy, których teorie wpisują się w obszar oddziaływania myśli Pierre'a de la Ramée (Petrusa Ramusa). Jak wskazuje Salazar (Salazar 1995: 95), wyrazistej syntezy podobnego ujęcia, dedykowanej amatorom pragnącym kształcić się w dziedzinie *pronuntiatio*, dostarcza Alfonso Alvarado w swoich *Artium disserendi ac dicendi* opublikowanych w Bazylei w roku 1600, u progu interesującego nas okresu.

Na czym polega owa kodyfikacja w ujęciu Alvarada? Choć czynniki natury fizycznej determinujące specyfikę każdego głosu, nie zostały przez niego całkowicie pominięte – mówca jest bowiem obdarzony na wstępie określonym *rodzajem* głosu (a rodzajów tych wyróżnia Alvarado dziewięć), retoryczna *techne* pozwalająca na ich modulację według *gatunku* umożliwia znaczne poszerzenie

owego pierwotnego, *naturalnego* spektrum oddziaływania głosu na odbiorcę. Przez owo dostosowanie do *gatunku* rozumieć trzeba uzyskanie brzmienia odpowiedniego, po pierwsze, do przedmiotu mowy (*res*), i po drugie, do wyrażanych w niej namiętności. Odpowiedniość względem przedmiotu dotyczy nie tylko przystosowania głosu do „zawartości” dyskursu (jego przedmiotu w ścisłym sensie tego słowa), lecz także do poszczególnych części składających się na jego *dispositio*: skuteczność oddziaływania *actio* mówcy zależy bowiem w dużej mierze od jego umiejętności zbudowania tego rodzaju wokalne *kompozycji*, której punkty węzłowe wzmacniać będą dynamikę i efektywność rozwijanej przezeń argumentacji. Jeśli chodzi o zasadę dostosowywania głosu do wyrażanych w mowie namiętności, Alvarado opiera się jeszcze na progu wieku XVII na schemacie arystotelejsko-tomistycznym, rozróżniając w swoim traktacie pięć podstawowych *passiones* – gniew, litość i smutek, radość, lęk, oburzenie – oraz każdej z nich przyporządkowując kilka sposobów użycia głosu, zdolnych, w jego ujęciu, owe namiętności najbardziej przekonująco wyrażać (dla przykładu, gniew wyrażać ma głos podwyższony – *acuta*, przyspieszony – *incitata*, przerywany – *crebro incidens* oraz mroczny – *dira*; Salazar 1995: 210-211). Dalsza ewolucja refleksji nad *pronuntiatio* w wieku XVII odzwierciedla w dużym stopniu ówczesne przemiany paradygmatu pojmowania namiętności. W drugiej połowie stulecia oddziaływanie hipokratejskiej teorii temperamentów oraz przywołanego modelu arystotelejskiego krzyżować się będzie z coraz skuteczniej przyswajanym przez autorów retoryk modelem kartezjańskim, a traktat *Les Passions de l'âme* (1649), skądinąd prekursorski względem ujęć neurofizjologicznych, skutecznie zasili przekonanie retorów, iż *pasje duszy* mogą i powinny podlegać ściślejszej kontroli (Kartezjusz mówi dosłownie o ich *tresurze*) i świadomemu prowadzeniu.

Powyższy przykład pozwala poczynić dwie istotne uwagi dotyczące samych zasad kodyfikacji użycia głosu i gestu w obrębie XVII-wiecznych ujęć retorycznej *actio*. Po pierwsze, niezależnie od tego, do którego z aspektów dyskursu owe media akcji mają się *dostosować*, ich kształtowaniem rządzą nieodmiennie zasady *bienséances*, odnoszące się zarówno do samego etosu czy też *postawy* mówcy (łac. *status*, fr. *port*), jak również do relacji między *actio* a treścią, formą i ekspresywnością samej mowy. Charakteryzując (...) *ową elegancką harmonię wszystkich członków*, którą oznaczać się powinien doskonały orator, Ojciec de Cressolles podkreśla, że nie powinno być w jego postawie *nic nerwowego ani zgaszonego, nic niedbałego, nic zaniechanego i chwiejnego*, bowiem, jak czytamy nieco dalej, *osoby wyższe i obdarzone wyjątkową szlachetnością duszy „noszą” całe swoje ciało w sposób odpowiedni do tego, czym są* (Fumaroli 1996: 433).



Postawa taka określana jest w traktatach jako *contenance* (łac. *continentia*), a jej doskonalenie stanowi istotny komponent kształcenia wszystkich tych uczestników XVII-wiecznego życia społecznego, którzy ubiegają się o miano szlachetnych; słynne lekcje tańca Pana Jourdaina są wymownym dowodem na to, iż szczegółowe reguły jej realizacji były molierowskiej publiczności wystarczająco dobrze znane, by stać się przedmiotem satyry (Chaouche 2001: 51). Zasadę odpowiedniości między *actio* a inwencją, dyspozycją i elokucyjnym ukształtowaniem mowy wspiera z kolei skutecznie doktryna *mimesis* – pojmowana zresztą w sposób mniej lub bardziej dosłowny. Choć na przykład zasada wznoszenia oczu w górę, gdy o niebie mowa, bądź wskazywania dłonią na serce, gdy słowo to pojawi się w dyskursie, stanie się *a posteriori* przedmiotem drwin i krytyk wymierzonych w XVII-wieczne dziedzictwo retorycznej *actio* (Chaouche 2001: 59), już w słynnej *Chironomii* Bulwera mowa jest o tym, iż gest odpowiadać ma raczej intencjonalności myśli niż jej werbalnej konkretyzacji (Bulwer 1644: 133; Chaouche 2001: 52). Pozostaje faktem, że w rozumieniu retorów epoki francuskiego klasycyzmu zarówno gest, jak i głos mają z zasady *naśladować*, czy też *przekładać* mowę na język ciała, wpisując je tym samym w obręb złożonego semiotycznego systemu, którego znaki i znaczenia winny wzajemnie się potwierdzać, współtworząc tym samym spójną, a zatem skuteczną perswazyjnie całość.

Druga obserwacja, jaka nasuwa przy lekturze XVII-wiecznych teorii *actio*, dotyczy ścisłego związku *elokuwencji ciała* z ewolucją XVII-wiecznych koncepcji gospodarowania tą sferą ludzkiej natury, którą era przednowożytna określała mianem humorów i temperamentów, a którą kartezjańska teoria nazwała namiętnościami duszy i poddała nasilonej, zracjonalizowanej kontroli. Nic dziwnego: zarówno głos, jak i gest stanowiły media zasadniczo przynależne do porządku ciała, a jednocześnie sytuowały się w owym tajemnym i newralgicznym punkcie, w którym *res extensa* zdawała się dotykać porządku wymykającego się determinizmowi natury – by znaczyć, przekazywać, oddziaływać na akty rozumu i woli. Zapewne i z tego względu opinie dotyczące statusu *pronuntiatio* są w tym okresie tak podzielone: podczas gdy ojciec Cressolles, patron jezuickiej apologii głosu, drobniawo klasyfikuje najdrobniejsze poruszenia wokalno-gestycznej ekspresji retorycznej intencjonalności, spadkobiercy myśli Petera Ramusa i tradycji kartezjańskiej, jak choćby Cordemoy (*Discours physique de la parole*, 1668; Salazar 1995: 71–77), marzą o zredukowaniu mowy do takiego jej kształtu, w którym *phonè* nie posiadałaby już żadnej autonomii. Oba te pozornie skrajne stanowiska wobec *actio* zdają się w istocie podszyte analogiczną świadomością perswazyjnego potencjału *elokuwencji ciała*;

potencjału, który – jak każde narzędzie władzy – zarazem fascynuje i niepokoi tych, którzy świadomi są możliwych skutków jej niekontrolowanych użyc.

Nie jest zatem przypadkiem, że to właśnie w okresie rozbudowy i rozkwitu monarchii Ludwika XIV retoryczna kodyfikacja i *socjalizacja* ciała – a pośrednio: jego namiętności staje się jednym z kluczowych zagadnień omawianych w XVII-wiecznych traktatach *civilité*, w których klasyczne reguły *bienséances* i spokrewnionej z nimi *convenientii* przeistaczają się w wyznaczniki funkcjonowania doskonale harmonijnej społeczności złożonej z jednostek zgodnie kultywujących zasady umiaru i daleko idącej samokontroli. Jak przypomina Benedetta Craveri (Craveri 2010), wzorca dostarczały im spopularyzowane na gruncie francuskim za pośrednictwem przekładów, włoskie podręczniki grzeczności wyrażanej mową i gestem – w szczególności *Il Galateo* Giovanniego Della Casy (spopularyzowany na gruncie francuskim jako *Galatée, ou des manières*) oraz *Il Corteggiano* Baldassare Castiglione, same wyrastające z tradycji cycerońskiej. Krystalizujący się pod ich wpływem francuski etos *honnête-homme* miał być w efekcie realizowany za pośrednictwem kształtującej się w pierwszych dekadach XVII stulecia retoryki konwersacyjnej, której integralną część stanowiła zdolność umiejętnego kontrolowania mowy ciała. W jaki sposób owa „nieoficjalna” retoryka oraz wypracowany w jej obrębie wzorzec antropologiczny i obyczajowy oddziaływać mogły na normy retorycznej *actio* rozwijanej w przestrzeniach publicznych? Choć pytanie to pozostaje wciąż otwarte i domaga się bardziej zaawansowanych badań, wiemy z pewnością, iż powiązania obu nurtów elokucji były ściśle: bogate rozważania Franciszka Salezego poświęcone konwersacji, zawarte w wydanym przezeń w roku 1609 *Wprowadzeniu do życia pobożnego* (Sales 1609; Craveri 2010), miały wszakże kluczowy wpływ na kształtowanie się wymowy salonowej, zaś traktat Della Casy czytano i studiowano we francuskich kolegiach jezuickich na początku stulecia (Conte 2008: 32). Aby przekonać się o sile oddziaływania XVII-wiecznej francuskiej *civilité* na wzorce elokucji – także tej kształtującej się w kręgu kościelnym – dość przyrzeć się przykładom, do jakich odwołuje się Louis de Cressolles w swojej drobiazgowej analizie rozmaitych form angażowania poszczególnych członków ciała w retoryczną *actio*: przykłady te nie pochodzą z tradycji sztuki oratorskiej, lecz odwołują się do sytuacji społecznych wymagających od mówiącego działania zgodnego z obowiązującym kodem światowych manier. W powstałych w kręgu kościelnym traktatach Bernarda Lamy'ego *La Rhétorique ou l'Art de parler* (Lamy 1672; Brulin 1998: 285) i Valentina Conrarta *Traité de l'action de l'Orateur* (Conrart 1657; Brulin 1998: 292) kategorie klasycznego umiaru sprzymierzają się z wymogami *łagodności*



(fr. *douceur*), wdzięku (fr. *grâce*) i przyjemności (fr. *plaisir*), których dostarczać ma brzmienie głosu – płynącego z ambony, lecz kształtowanego w taki sposób, by móc skutecznie trafić do coraz bardziej *delikatnych* i *czułych* uszu XVII-wiecznego francuskiego audytorium.

Złożone powiązania między upowszechnianiem się na gruncie francuskim ideałów *civilité* i wynikającymi stąd przemianami XVII-wiecznej wrażliwości a formami kultuwowania i recepcji retorycznej *actio* uzyskują ostatnio nowe naświetlenie dzięki badaniom Anne-Madeleine Goulet oraz Sarah Nancy, poświęconym rozwojowi i społecznym funkcjom XVII- i XVIII-wiecznej kamestralnej muzyki wokalne (Goulet 2004; Nancy 2009). O tym, iż formy wokalne stanowiły w tym okresie jeden z istotnych przedmiotów refleksji nad *pronuntiatio*, a zarazem znaczące terytorium realizacji jej reguł, świadczy wymownie tytuł wydanego u progu Wieku Światła traktatu Grimaresta, *Le traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant* (1707). Głośne czytanie, chętnie praktykowane w kręgach salonowych i poddawane skądinąd osobnym teoretyzacji, publiczna *actio*, teatralna *deklamacja* (nazwana w ten sposób dopiero u progu XVIII stulecia) oraz *śpiew* potraktowane tu zostały jako cztery spokrewnione formy czy też odmiany *recytatywu*, czyli – w rozumieniu Grimaresta – realizacji tekstu głosem. Sarah Nancy zwraca w szczególności uwagę, że ówczesne formy wokalne, z natury swojej w szczególnie intensywny sposób eksplorujące jakości głosu rozumianego jako *phônè*, stają się uprzywilejowanym narzędziem wywoływania, kultuwowania, lecz także kontrolowania wytworzonych za jego pośrednictwem namiętności, bowiem obowiązujący wzorzec odbioru muzyki sprzyja im o tyle tylko, o ile mogą zostać zidentyfikowane i włączone w obręb obowiązującego, intersubiektywnego systemu społecznej wymiany afektywnych doświadczeń. Utrzymując kruchą równowagę między *poruszaniem* i dostarczaniem bezinteresownej, zmysłowej przyjemności a podporządkowywaniem swoich ukształtowań intencjonalności przekazywanej przez tekst wiążący go z *ratio*, śpiew sprzymierza się tym samym z retoryką konwersacyjną (Nancy 2009: 214), posługującą się analogicznymi zasadami ekonomii afektywnej. Dodajmy, iż obserwowana przez Goulet fascynacja formami wokalnymi, podobnie jak towarzyszące jej pochwały i *ilustracje* muzyki wokalne jako siostry i poplecniczki *artis oratoriae* w sposób znaczący zwiastują zbliżający się zmierzch paradygmatu oralności (Conde 2008: 150), konsolidując jego zwolenników we wspólnej obronie tych wymiarów doświadczania słowa, które rodząca się kultura obrazu i druku podda stopniowej marginalizacji.

## Orator w teatrze (głosu)

Szeroko rozwinięte dziś badania nad relacjami retorycznej *actio* i XVII-wiecznej praktyki teatralnej wyrastają z próby wyjaśnienia zjawiska, na które badacze historii teatru długo nie znajdowali odpowiedzi: był nim dotkliwy brak źródłowych tekstów teoretycznych poświęconych obowiązującym wówczas regułom, technikom czy wzorcom gry aktorskiej (Gasquet 2007: 502). Sytuacja ta, tym trudniej wytłumaczalna w świetle bujnego rozkwitu traktatów poświęconych tej tematyce w epoce Oświecenia, znalazła swoje wyjaśnienie dopiero z chwilą, gdy normy użycia głosu i gestu funkcjonujące w obrębie sztuki wymowy rozpoznane zostały jako właściwe źródło technik aktorskich, jakie dominowały na scenie francuskiej w epoce określanej jako *Grand Siècle*. Jak pokazują badania Chaouche, dowodów na płynność granic między retoryką *actio* a grą aktorską, która w latach 1640–1660 ze szczególną intensywnością czerpie inspirację z teorii oratorskiej, nie trzeba było wszakże daleko szukać. W wieku XVII słowo *actio* oznaczało zarówno grę aktorską (we współczesnym znaczeniu tego słowa), jak i sposób kształtowania głosu i gestu przez mówcę, zaś odbiorca dzieła teatralnego częściej określany bywa jako Słuchacz niż jako Widz (Chaouche 2001: 10–11, 65). Jeszcze w roku 1706 wspomniany wyżej Grimarest podkreśla, iż aktor *winien uważać się za Oratora, który wypowiada publicznie mowę stworzoną po to, by poruszyć Słuchacza* (Grimarest 1706: 35, Chaouche 2001: 60).

Aliansom sztuki retorycznej i aktorskiej niewątpliwie sprzyjała działalność jezuickich teatrów konwiktowych (Conde 2008: 55). Sprzyjał jej również fakt, iż teksty dramatyczne pisane w okresie XVII-wiecznego francuskiego klasycyzmu powstawały nie tylko z myślą o ich scenicznej reprezentacji, lecz także o ich salonowej lekturze – ta ostatnia miewała bowiem równie istotne znaczenie dla dalszych losów dzieła (i możliwości jego ewentualnego wystawiania) jak jego premiera sceniczna. Istotniejsze wszakże wydają się konsekwencje owych powiązań dla samego rozwoju XVII- i XVIII-wiecznej *actio* teatralnej.

Należy do nich w szczególności podporządkowanie szeroko rozumianego gestu aktorskiego tym samym zasadom stosowności, jakie obowiązywały w obrębie mowy. Fakt to o tyle kluczowy, iż zasady te wyznaczały w efekcie granice teatralnej iluzji. Jak wynika z szeroko analizowanej przez Chaouche dyskusji XVII-wiecznych teoretyków na temat *etosu*, który mówca winien realizować także głosem i gestem, by jego mowa mogła być przekonująca (Chaouche 2001: 41), do owych reguł należała w szczególności żelazna zasada,

zgodnie z którą retor zwracający się do publiczności winien nie tylko przyjmować szczegółowo opisywaną w traktatach pozycję w kontrapoście, lecz także – i przede wszystkim – winien zawsze znajdować się twarzą do publiczności. Reguła ta przetrwała w klasycznym XVII-wiecznym teatrze francuskim przez wiele dziesięcioleci, niewątpliwie umacniana w dużej mierze społecznie ugruntowanym obyczajem, na mocy którego najważniejsi członkowie teatralnego *auditorium* zasiadali w czasie spektaklu w tej samej przestrzeni, w której występowali aktorzy, a którą dziś nazwalibyśmy sceną. W kontekście oddziaływania retorycznej *actio* na grę aktorską szczególne znaczenie zyskuje podkreślany przez badaczy fakt, iż zarówno gestykulacja, jak i specyfika głosu retora należeć miały z zasady do porządku *techné* i niewiele winny mieć wspólnego z kryteriami *naturalności* czy też *prawdopodobieństwa* rozumianego jako podobieństwo do zachowań ludzkich znanych z sytuacji komunikacyjnych nieobjętych normami oficjalnej retoryki.

Z tych względów co najmniej do połowy wieku XVIII sztuka aktorska pozostaje w przeważającym stopniu sztuką przekonującej deklamacji tekstu; dopiero przekonanie o wyższości wymogów teatralnej *mimesis* nad zasadami *actio* sprawi, że wzorzec ten zacznie się kruszyć. Jedynie w tym kontekście w pełni zrozumiałe staje się znaczenie słynnych postulatów sformułowanych przez Denisa Diderota w odniesieniu do gry aktorskiej. Pisząc w *Rozmowie o „Synu naturalnym”*: *nous parlons, nous ne jouons pas assez* (mówimy, lecz nie dość gramy; Diderot 1994: 100; Chaouche 2001: 60), Diderot ogłasza w istocie zmierzch panowania retorycznego, a zatem i logocentrycznego paradygmatu nad francuskim teatrem oraz postuluje jego reformę w oparciu o rodzące się dopiero wówczas przekonanie o nadrzędnym znaczeniu teatralnego *efektu realności* dla gry aktorskiej. Dopiero emancypacja gestu i głosu od innych części retoryki oraz rządzących nimi norm, antycypowana z jednej strony XVIII-wieczną popularnością pantomimy, z drugiej zaś śpiewu włoskiego, sprawić mogła, iż ruch, płacz czy krzyk stały się w drugiej połowie XVIII stulecia znaczącymi, zautonomizowanymi komponentami spektaklu (Chaouche 2001: 93–94).

Nie tylko teatr mówiony pozostawał w interesującym nas okresie w polu długotrwałego i wielopłaszczyznowego oddziaływania retorycznego wzorca *actio*. Podlegał mu również w zasadniczym stopniu teatr operowy, który stał się z tego względu przedmiotem intensywnych analiz badaczy zainteresowanych już od lat 70. „historycznym” czy też „filologicznym” odtworzeniem technik wykonawczych właściwych dla scenicznej muzyki barokowej. Punktem zwrotnym okazały się w tej dziedzinie prace Dene’a Barnetta (Barnett 1977; Barnett 1987; Beaussant 1994; Gasquet 2007: 510–514), który jako

pierwszy sformułował kluczową i wciąż aktualną teorię genezy francuskiego śpiewu operowego. Jej podstawą jest stwierdzenie, iż w odróżnieniu od włoskiego wzorca operowego, model francuski zrodził się z reguł deklamacji obowiązujących na gruncie klasycznej tragedii. Oznaczało to w istocie, że zasad wykonania partii wokalnych ówczesnego repertuaru operowego trzeba szukać w traktatach retorycznej *actio*. Zdaniem Barnetta barokowi śpiewacy kierowali się w większym stopniu tymiż retorycznymi regułami niż oznaczeniami, jakie można dziś odczytać z zachowanych XVII-wiecznych zapisów nutowych. Nie należy stąd bynajmniej wnosić, iż opinie XVII-wiecznych teoretyków dotyczące charakteru relacji między mową a śpiewem są w tym okresie zgodne. Choć większość z nich podkreśla, że zadaniem muzyki – a w szczególności śpiewu – jest amplifikacja znaczeń i afektów przekazywanych przez tekst, i chociaż ich rozróżnienie próbował będzie unieważnić jeszcze Rousseau, odwołując się do XVIII-wiecznych już teorii ich wspólnej genezy, ojciec Cressolles wyraźnie odróżnia od siebie porządek „muzycznej”, czyli oddziałującej na namiętności, od śpiewu jako takiego (Salazar 1995: 117). Pozostaje faktem, że kiedy Bacilly zarysowuje w swoim traktacie *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668) nową koncepcję estetyki śpiewu francuskiego, punktami odniesienia dla kształtowanego wzorca pozostają dla niego z jednej strony melodyjny śpiew włoski, z drugiej zaś deklamacja operowa i teatralna: przypadłością pierwszego jest niedopuszczalny brak głębszego związku ze słowem, tej drugiej – nadmierny patos, zrodzony wszakże ze słusznych dążeń do eksponowania dźwiękiem afektywnego wymiaru dyskursu.

Choć XVIII-wieczny, rousseauistyczny ideał prostego śpiewu oddziałującego nie tylko na zmysły, lecz przede wszystkim na fakultety moralne odbiorcy powstanie więc w epoce stopniowego odchodzenia francuskiego śpiewu od jego retorycznych wzorców, historia oddziaływania owych wzorców jest w rzeczywistości znacznie trwalsza niż pamięć i świadomość ich retorycznych źródeł podzielana przez samych twórców. Śladem ich trwałości pozostanie zarówno późnoświeceniowe, a wkrótce i romantyczne przekonanie o *etycznym* działaniu muzyki na słuchacza, jak również przywiązanie francuskich kompozytorów muzyki wokalne do subtelnych reguł wymowy (Salazar 1995: 173–180) – rozumianej już wszakże nie jako część retoryki, lecz jako komponent gramatyki. Salazar przypomina, że już pod koniec wieku XVII gramatycy podejmują bowiem próby definicji reguł *pronuntiatio* w oparciu o wzrastającą wówczas świadomość istnienia specyficznych jakości brzmieniowych i wokalnych języka francuskiego, których uprzywilejowaną formą kultu staje się francuska sztuka konwersacji (Salazar 1995: 58). My przypomnijmy, nawią-

zując do ujęć Rolanda Barthesa (Barthes 2002), iż dwa stulecia później formą kulturowania tak rozumianej francuskiej wymowy stanie się salonowa pieśń francuska na głos i fortepian, której szczytowym punktem rozwojowym będzie twórczość Claude'a Debussy'ego.

\* \* \*

W tym samym okresie, w którym Ojciec de Cressolles głosił pochwałę retorycznej *actio*, Vossius jasno formułował swoją diagnozę dotyczącą jej stopniowego uwalniania się od pozostałych części retoryki: *Pronuntiare vero ornamentum est artis, non pars*. Jak zauważa Laurens, rewersem owego procesu autonomizacji stanie się stopniowa aneksja studiów nad gestem i głosem dokonana między innymi przez teoretyków i praktyków dykcji teatralnej oraz ruchu scenicznego, śpiewu, a także przez XVII-wiecznych teoretyków obrazu – antycypująca refleksję rozwijaną na gruncie współczesnej semiologii (Laurens 1999: 515). Społeczno-estetyczne implikacje owego retorycznego kryzysu – a w szczególności, związanej z nim emancypacji retorycznej *actio* w jej klasycznym ujęciu – skutecznie obnaża hoffmanowski Radca Krespel, który w pierwszych latach wieku XIX łamie harmonię salonowych spotkań, bowiem jego głos przeczy treści jego słów, a gesty nie przystają nijak do ich intencjonalności (Hoffmann 1960). To wyrazista figura krytyki modelu społecznego *ancien régime'u*, w którym o wartości jednostki oraz jej przynależności do wspólnoty decydować miały zdolności upubliczniania za pośrednictwem głosu i gestu tych tylko namiętności, które mieściły się w obrębie restrykcyjnej ekonomii ich wymiany panującej w niedemokratycznej jeszcze sferze publicznej (Habermas 2007). Nieprzypadkiem wszakże Krespel jest muzykiem, którego dziwaczne produkcje, rujnując normy stosowności i gustu, dopuszczają także do głosu te obszary ludzkiego doświadczenia, które nie podlegają intersubiektywnej próbie, kodyfikacji ani adekwatnej werbalizacji, a które podda wkrótce eksploracji rodząca się psychologia głębi.

Czy należy stąd wnioskować, iż zasady klasycznej *actio* ulec miały całkowitej erozji, a XIX-wieczna estetyka zdolna im była przeciwstawić jedynie ekscesy twórczego subiektywizmu? Podobna wizja wydaje się rażącym uproszczeniem. Zamiast tego postawmy tezę, iż od schyłku XVII wieku po wiek XIX w lustrze francuskiego teatru, muzyki operowej i wokalne, wreszcie: salonowej prestrzeni (i – jak dowodzi powyższy przykład – jej literackich transpozycji) odbija się nie tylko obserwowany przez Laurensa proces stopniowej autonomizacji *actio* w stosunku do innych części sztuki przekonywania. Daje się w nim obserwować także różnorodność formalnych, estetycznych i artystycznych efek-

tów, które wynikają z konfrontacji retorycznej tradycji *actio* ze specyficznymi wymogami, jakie stawiają mediom głosu i gestu sztuki pozornie tylko od niej niezależne.

## Bibliografia

- Alvarado A. 1600, *Artium disserendi ac dicendi*, Bazylea.
- Bacilly B. de 1668, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris.
- Bary R. 1653, *La Rhétorique française*, Paris.
- Barnett D. 1977, *The Performance Practice of Acting*, „Theatre Research International”, maj 1977, t. II, nr 3.
- Barnett D. 1987, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Heidelberg.
- Barthes R. 2002, *Le grain de la voix*, [w:] tegoż, *Oeuvres complètes*, t. II (1966–1973), Paris [1972], s. 1436–1442.
- Beaussant Ph. 1994, *Vous avez dit baroque*, Arles.
- Bruhin M. 1998, *Le Verbe et la Voix : La manifestation vocale dans le culte en France au XVIIe siècle*, Paris.
- Bulwer J. 1644, *Chironomia*, London.
- Caussin N. 1619, *Eloquentiae sacrae & humanae parallela libri XVI*, Paris.
- Chaouche S. 2001, *L'Art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629–1680)*, Paris.
- Cyceron 2010, *O mówcy*, przeł. i oprac. B. Awianowicz, Kęty.
- Conrart V. 1657, *Traité de l'action de l'Orateur*, Paris.
- Conte S. 2008, *La rhétorique au XVIIe siècle : un règne contesté*, „Modèles linguistiques”, 58, s. 111–130.
- Cordemoy 1668, *Discours physique de la parole*, Paris.
- Craveri B. 2010, *Złoty wiek konwersacji*, przeł. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, Warszawa.
- Dandrey P. (wyd.) 1990, *La voix au XVIIe siècle*, Paris.
- Descartes R. 1994, *Les Passions de l'âme*, red. G. Rodis-Lewis, Paris [1649].
- Diderot D. 1994, *Entretiens sur le Fils naturel, second entretien*, [w:] *Oeuvres esthétiques*, red. P. Vernière, Paris.
- Fumaroli M. 1996, *Le Corps éloquent : théorie de l'action du héros cornélien*, [w:] tegoż, *Héros et orateurs*, Genève.
- Fumaroli M. 2002, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris [1980]
- Fumaroli M. 1981, *Le Corps éloquent : une somme d'actio et pronuntiatio rhetorica au XVIIe siècle, les „Vacationes autumnales” du P. Louis de Cressolles, „XVIIe siècle”*, s. 237–264.
- Fumaroli M. (dir.) 1999, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450–1950)*, Paris.
- Gasquet J. 2007, *Rhétorique, théâtralité et corps actorial*, „XVIIe siècle”, 3(236), s. 501–519.



- Goulet M. 2004, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle: les „Livres d'airs de différents auteurs” publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris.
- Grimarest J.-L. 1706, *Addition à la Vie de Mr. de Molière contenant une réponse à la critique que l'on en a faite*, Paris.
- Grimarest J.-L. 1707, *Le Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclama-tion, et dans le chant*, Paris.
- Habermas J. 2007, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa.
- Hoffmann E.T.A. 1960, *Bracia Serafiońscy*, przeł. J. Kramsztyk, Warszawa.
- Kwintylian M.F. 2012, *Kształcenie mówcy, księgi VIII.6–XII*, przeł. S. Śnieżewski, Kraków.
- Laurens P. 1999, *Entre la poursuite du débat sur le style et le couronnement de la théorie de l'actio : Vossius et le réaménagement de l'édifice rhétorique (1600–1625)*, [w:] M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450–1950)*, Paris, s. 499–516.
- „Le XVIIe siècle” 1981: *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*.
- Le Faucheur M. 1657, *Traité de l'Action de l'Orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris
- Nancy S. 2009, *Émotions lyriques, émotions publiques*, „Littératures classiques”, 1(68), s. 211–224.
- Reggio C. 1612, *Orator Christianus*, Rome.
- Salazar Ph.-J. 1995, *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris.
- Sales F. de 1609, *Introduction à la vie dévote*, Lyon.

- Aleksandra Wojda  
Université de Lorraine  
Laboratoire CERCLE