

Absolutyzm i akademia

• PIOTR OLKUSZ •

W 1616 roku francuski ksiądz Louys-Pascal de La Court włącza się do europejskiej dyskusji o trawiącej kontynent chorobie melancholii. „Niemcy, Flamanowie i inni mieszkańcy Północy – pisze – mówią swoje kazania z taką Retoryką, że Grecy i Rzymianie, gdyby tylko żyli, wstydziłiby się bardzo; miejsce w tych Retorykach znajdują jedynie spostrzeżenia i koncepcje doprawdy niezbyt głębokie. Hiszpanie mówią kazania z tak małą dozą Retoryki, że jak trafią na coś pięknego, to powtarzają to trzy albo cztery razy w jednym kazaniu; niemniej mówią rzeczy piękne, których Melancholia każe im szukać, a złość powstrzymywać. [...] Tymczasem Francuzi łączą dobrą elokwencję z solidną doktryną.” Louys-Pascal de La Court nie formułuje na progu siedemnastego stulecia myśli szczególnie zaskakującej – odwołuje się do nowej mody w myśleniu dużej grupy Francuzów na swój temat. Jego rodacy – jak

uważa – są jedynym narodem, któremu właściwa proporcja między duszą i ciałem pozwala na tworzenie właściwych słów, dokładnie odpowiadających naturze oznaczanych rzeczy, niczego niedoformujących swoją melodyką. W 1636, odpowiadając na zamówienie kardynała Richelieu, François de La Mothe Le Vayer opublikuje *Discours de la contrariété d'humeur qui se trouve entre certaines nations, et singulièrement entre, la française et l'espagnole*: Rozprawę o niezgodności usposobień między niektórymi narodami, zwłaszcza między Francuzami a Hiszpanami. To jeden z wielu tekstów-kluczy do zrozumienia kardynalskiej polityki. Rodzaj manifestu narodu, który zna melancholię, ale nie jest nią przygnieciony. Narodu, który jako jedyny dysponuje językiem odpowiadającym naturze. Narodu lepszego, mówiącego lepszym językiem.¹

Trudno wyrokować, co dla klasycyzmu w wydaniu Richelieu (1585-1642) było bardziej wstrętne – melancholia

Badania na podstawie których powstał ten artykuł zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HSZ/00161.

¹ Por. Marc Fumaroli *La mélancolie et ses remèdes. Classicisme français et maladie de l'âme*, w teoz: *La diplomatie de l'esprit*, Gallimard, Paryż 1998, s. 403-439.

czy nieprzejrzystość tego pojęcia, które w spadku po poprzednim stuleciu określić mogło bardzo szeroki wachlarz stanów człowieka – od niezrozumiałego smutku, przez gorączkowe zakochanie, po koszmar świadomości umierania. Melancholii (tej, która przychodzi wraz ze starością, ale i melancholii własnej epoki) bał się Montaigne (1522-1592) i przeciwko niej pisał *Eseje*. Mierności czasów, w których żył (a jak uznałby później Boileau, także mierności nadchodzącego klasycyzmu Richelieu) przeciwstawiał potęgę wieków antycznych i dawne dzieła sztuki. I choć jego słynne „ja” pierwszoosobowej narracji tryumfuje nad współczesną mu dekadencją, to przecież nie jest dla niego argumentem w debacie o ciągłym doskonaleniu się świata. Że dziś jest lepsze niż wczoraj? Że przerosliśmy antyk? Montaigne jest więcej niż sceptyczny.² Mimo walki, nie wygrywa z melancholią, zarażając swoim niepokojem rozczytujących się w *Esejach* najwybitniejszych myślicieli drugiej połowy siedemnastego stulecia, zgromadzonych pod sztandarami starożytników.

Zadekretowane przez Richelieu zwycięstwo nad melancholią było tryumfem retorycznym, co wcale nie oznacza – wiedział to kardynał i Akademia Francuska – że nie odmieniało rzeczywistości. Czy Montaigne i starożytnicy (wśród nich najwięksi Racine, Fontaine, Molière, Boileau) nie umieli zmieniać świata słowem?

Pytanie o melancholię i nowe zdefiniowanie narodowego charakteru (rozprawa La Mothe Le Vayera i szereg jej podobnych) musiało wywrzeć realny wpływ na Francuzów. Dynamika tej sytuacji, gdy raz górą jest Akademia, raz siły kontestacyjne, tworzy

heterogeniczność siedemnastego stulecia, każe wciąż na nowo definiować swoje postawy (i swój charakter) właściwie wszystkim. Dwa różne płótna Nicolasa Poussina z końca lat trzydziestych i czterdziestych dzielące ten sam tytuł *Et in Arcadia ego* są jednym ze świadectw tamtych przemian. Świadectwem tym ciekawszym, że pokazują również moc rozważań o retoryce w tym okresie. Słynna łacińska inskrypcja na grobie z obrazu, temat wielu rozpraw z legendarnym artykułem Erwina Panofsky'ego na czele³, mimo niezmienności namalowanych liter zmienia znaczenia wpisana w nowe konstelacje kontekstów. Czy to późniejsze płótno Poussina, z klasyczną kompozycją, jest tryumfem nad melancholią, jakiego by chciał kardynał, czy może inną wersją eseju Montaigne'a?



Stworzona w 1635 roku przez Richelieu Akademia Francuska była w pierwszych dekadach narzędziem politycznym. Instytucja miała pomóc Francji w rozwijaniu potęgi kraju poprzez budowanie potęgi języka. Francuski miał stać się nową łaciną, wspólnym językiem, osłabiając przede wszystkim wpływy hiszpańskiego (to było ważne wobec rywalizacji z Habsburgami) i włoskiego (ważne dla emancypacji francuskiej sztuki). Choć pierwszy okres jej działalności wiążemy często z kwestiami literackimi (może koncentrując się na kłótni o *Cyda* z 1636), to jednak w dużej mierze centrum zainteresowania akademików były kwestie, które nazwalibyśmy dziś gramatycznymi. Takie nakierowanie działań Akademii pozwoliło Richelieu między innymi

² Por. Marc Fumaroli *Les abeilles et les araignées* w tegoż: *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallimard, Paryż 2001, s. 9-11.

³ Erwin Panofsky *Et in Arcadia Ego. Poussin i tradycja elegijna*, przełożyła Agnieszka Morawińska, *Studia z historii sztuki* pod redakcją Jana Białostockiego, PIW, Warszawa 1971, s. 324-342.

na uniknięcie konfliktu z Kościołem i środowiskami prawniczymi, roszczącymi sobie prawo do rozważań o charakterze etyczno-filozoficznym. Ten „językocentryzm” Akademii wiązał się także z pracami myślicieli związanych z kardynałem już wcześniej: François de Malherbe, a następnie Jean Chapelain i Valentin Conrart chcieli nie tylko badać, ale i ustalać reguły logiczne i estetyczne języka. Dopiero z tą nową mową z nowymi regułami miało być możliwe stworzenie nowego obywatela. Prace, jeszcze przed powstaniem Akademii, szły szybko. Pierwsze koncepcje nowej retoryki i francuszczyzny pojawiają się w kardynalskim kręgu w 1624, a już w 1630 Nicolas Faret ma gotowy szkic rozprawy *l'Honnête homme ou l'Art de plaire à la Cour* (Uczciwy człowiek, czyli sztuka podobać się na dworze). Oto rodzi się specyficzny podręcznik społecznego awansu, w którym narażanie życia dla kraju jest mniej ważne niż odpowiednie władanie językiem⁴.

Przywoływany wcześniej François de La Mothe Le Vayer, przekonany o zgodności francuszczyzny i natury, mógł być cennym nabytkiem dla kardynalskiej instytucji, choć jednocześnie jego libertyniska przeszłość nie czyniła z niego oczywistego nabytku dla kardynalskiej tajni filozofów. Otoczony opieką Richelieu, przeszedł jednak niebagatelną metamorfozę. Niewątpliwie „ten zwrot wymaga przypomnienia o przechodzeniu w tej epoce od baroku do klasycyzmu”⁵, ale zmiana poglądów estetycznych nie musi być wcale niezależna od zmiany sytuacji

materialnej. W wypadku La Mothe Le Vayera nie była, co każe pamiętać o jednej z kluczowych funkcji instytucji państwowego mecenatu...

W roku, w którym Nicolas Faret opublikował elementarz podobać się na dworze, La Mothe Le Vayer wydał bez pozwolenia i pod pseudonimem Orasius Tubero *Dialogues faits à l'imitation des anciens* (Dialogi napisane w starożytnym stylu). Krążący w drugim obiegu zbiór tekstów był zaprzeczeniem postulatów grupy pracującej nad nowym modelem francuszczyzny. La Mothe Le Vayer pisał o prawie do wolności sposobu formułowania myśli i prawie do podobać się wyłącznie Muzom. Mistrzami retoryki byli twórcy antyczni. A jednak, mimo tego krytycyzmu, przyjął zamówienie Richelieu i napisał *Discours de la contrariété d'humeur...* (1636) i *Considérations sur l'éloquence française de ce temps* (Rozważania o francuskiej elokwencji w dzisiejszych czasach, 1638). Ten tekst wyznacza „przełom w karierze tego coraz mniej niezależnego libertyna, który został publicystą na usługi Richelieu”⁶. Ale jest to także przełom w rozważaniach Akademii o retoryce. *Considérations...* napisane przez nie-akademika (Richelieu da akademicki fotel La Mothe Le Vayerowi dopiero rok później) są próbą rzetelnej oceny koncepcji stworzenia idealnego języka. Niczym niezmaczona czystość językowa i wszechmoc reguł zubożyłyby język. Co więcej La Mothe Le Vayer zauważył, że korzystanie z języka ma niewiele wspólnego z rozumem, a wiele wspólnego z wiarą, która „zmusza nas do wierzenia, tak po prostu i ślepo, bez potrzeby naturalnego światła, które przynosi rozum”. Opowiedział się wreszcie za intuicją, zasadą analogii i – nie po raz pierwszy – za potrzebą szukania inspiracji w antyku.

4 Por. Isabelle Moreau *Polémique libertine et querelle du purisme: La Mothe Le Vayer ou le refus d'un «art de plaire» au service du vulgaire*, „Revue d'histoire littéraire de la France”, 2/2002, s. 377-396.

5 Michel Meyer, Manuel Maria Carrilho, Benoît Timmermans *Historia retoryki od Greków do dziś*, przeł. Zuzanna Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 165.

6 Tamże.

La Mothe Le Vayer – oto prawdziwy przełom – nie formułował tych myśli tylko w trosce o język sam w sobie, ale chciał, by efektywnie służył on celom politycznym i świeckim. Efektywny język, postulował autor *Considérations...*, musi pozwalać na ciekawe, czyli nieoczywiste, niezdefiniowane konstrukcje.

Oczywiście ewolucja myśli La Mothe Le Vayera zbiega się z ewolucją poglądów kardynała, tyleż w zakresie retoryki, ile w kwestii języków uniwersalnych. Dekadę wcześniej interesował się Richelieu „językiem-matrycą” niejakiego des Valléesa pozwalającą ponoć zrozumieć wszystkie języki; tą samą matrycą, która przekonała Kartezjusza, iż taki rodzaj języka uniwersalnego byłby wsteczny wobec języków nowożytnych⁷. Z końcem lat trzydziestych

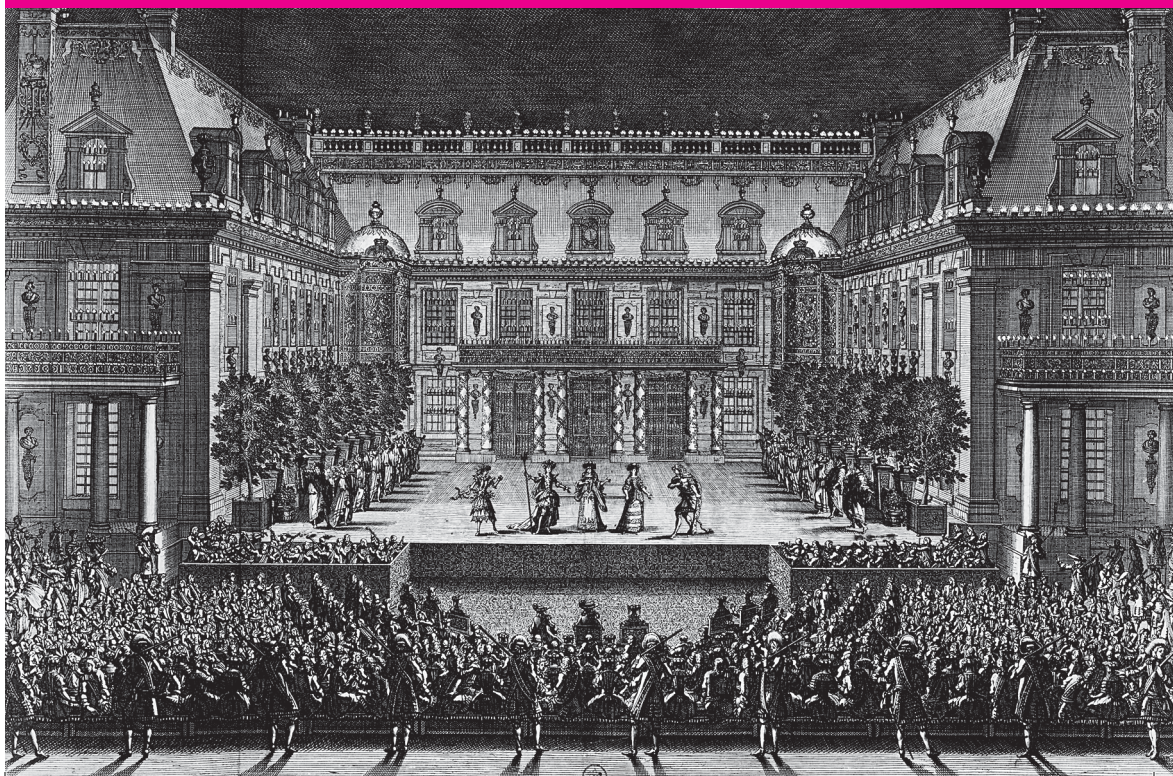
siedemnastego stulecia Richelieu był bardziej niż kiedykolwiek przekonany o potrzebie językowej inwencji pozwalającej na wywarcie efektu na odbiorcy. Zdążył jeszcze przed śmiercią wskazać autora *Considérations...* jako ewentualnego nauczyciela następcy tronu. La Mothe le Vayer w 1640 przygotowuje więc rozprawę o wychowaniu delfina (*Traité de l'instruction de Mgr le Dauphin*) – już bardzo odległą od libertynizmu. Konformizm filozofa na państwowej posadzie stawiał kroki giganta.



Kreśląc teorię filozoficznej historii retoryki, Michel Meyer opiera się na jej trzyskładnikowej relacji wziętej z Arystotelesa. Retoryka musi być studiowana zgodnie z podziałem *ethos-pathos-logos*. „Jeśli kolejne i czasem sprzeczne definicje retoryki mogły

⁷ Por. Umberto Eco *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, Marabut/Wolumen, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 229-230.

ALCESTE, MUZYKA JEAN-BAPTISTE LULLY, LIBRETTO PHILIPPE QUINAUT,
SPEKTAKL PREZENTOWANY W RAMACH FÊTE DE VERSAILLES, 4 LIPCA 1674



tracić z oczu tę relację, to działo się tak dlatego, że wielcy mistrzowie tej dyscypliny faworyzowali zawsze jeden z jej składników, sprowadzając do niego dwa pozostałe” – pisze belgijski filozof. Pathos to ta część retoryczności, która związana jest z odbiorcą, z audytorium. Pathos pozwala zawładnąć emocjami słuchającego (czytającego). Ethos jest domeną mówcy, ma wymiar moralny i bliski jest problemowi wiarygodności nadawcy, związany jest z siłą moralną i cnotą. Logos obejmuje język – jest w nim miejsce na styl, rozum, argumenty, figury. To właśnie do samego logos sprowadza się w powszechnym przekonaniu retorykę, tymczasem w praktyce nie istnieje ona w oderwaniu od pozostałych dwóch składników (choć w różnych konstelacjach wartości).⁸

Considérations sur l'éloquence française de ce temps François de La Mothe Le Vayera przywracają skoncentrowanej na logos retoryce świadomość pathos. Uczciwy człowiek, chcąc podobać się na dworze – by powrócić do tytułu Nicolasa Faret'a – nie może zapominać o potrzebie owładnięcia emocjami audytorium.

Relacja między pathos a logos nie opiera się jednak w obozie „honnêtes hommes” na stałych proporcjach. Pathos słabnie na rzecz logos, gdy element propagandowy nie jest już taki ważny – gdy forsowana wizja ładu staje się rzeczywistością i wymaga odzwierciedlenia w języku. Gdy nowa świetność króla ma być oddawana w świetności języka.⁹ W siedemnastym stuleciu, a nawet za życia Richelieu, takich zmian było wiele, bo i państwo, i spory stronnictw ciągle ewoluowały. Zmarginalizowanie w retorycznej

triadzie kwestii ethos było tyleż koniecznością, ile naturalną kolejną rzeczy, gdyż świadomość natury dworskich karier – dziejących się nie tylko bez przelewu krwi za ojczyznę, ale często i niezależnie od erudycji „uczciwego człowieka” – uniemożliwiała oparcie retoryki na kwestii wiarygodności mówcy. A La Mothe Le Vayer, z całą swoją chwiejnością ideałów, bynajmniej nie był – dla przeciwników absolutystycznego ładu – postacią najgodniejszą pogardy. Absolutyzm miał wierniejszych wyznawców.

Jeden z najbardziej zaufanych współpracowników Richelieu, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, był prawdziwym mistrzem odnajdywania się w różnych sytuacjach i czerpania korzyści z zaufania możliwych protektorów. Podobnie jak La Mothe Le Vayer, Desmarets był kiedyś libertynem, ale potrafił odejść od tych przekonań jeszcze dalej niż autor *Considérations...*, bo przemieniał się w poetę stronnictwa dewotów. Marc Fumaroli zauważa, że w licznych mutacjach (był też tancerzem, librecistą, powieściopisarzem, dramatopisarzem, laickim mówcą...) Desmarets wierzył przede wszystkim w absolutystyczne państwo (od którego otrzymywał regularną pensję)¹⁰. W tej wierze trwał niezmiennie, wskazując nawet swojego następcę w krucjacie w „obronie poezji i języka francuskiego”: Charles'a Perrault („uzbrój wraz ze mną twój styl / Złącz twój głos z moim / [...] Chwalmy przewagi okresu Ludwika” – pisał w 1675, desygnując swojego następcę¹¹).

Perrault, dziś pamiętany głównie jako autor *Baśni*, był nietuzinkową postacią doby Ludwika XIV. Był literatem, ale

⁸ Por. Michel Meyer, Manuel Maria Carrilho, Benoît Timmermans *Historia retoryki od Greków do dziś...*, s. 6.
⁹ Por. tamże, s. 170.

¹⁰ Por. Marc Fumaroli *La Querelle des Anciens et des Modernes...*, s. 109-110.

¹¹ Desmarets de Saint-Sorlin *La Défense de la poésie et de la langue française, adressée à Monsieur Perrault*.

także pracownikiem monarszej biurokracji, sprawującym kontrolę między innymi nad budynkami królewskimi, co oznaczało – dzięki meandrom uregulowań prawnych – także kontrolę nad samą Akademią Francuską (której – swoją drogą – był też członkiem): oto jak urzędnik bierze górę nad artystami.

Akademia, trzy dekady po śmierci Richelieu, kocha absolutystycznego władcę w sposób niezachwiany. „Nasz Książę [mowa o Ludwiku] jest zbyt wielki, aby móc ukazać go w całości przyszłym pokoleniom. Jego wyobrażenie, stworzone w ułomnych opisach, które wyjdą nawet spod najbardziej renomowanych piór Akademii, zawsze będzie niedoskonałe i poniżej prawdy”¹² – deklarował Pierre-Daniel Huet, gdy przyjmowano go do Akademii (1674), wpisując się w osobliwą poetykę, która zaczęła dominować w tej instytucji: Ludwik był tu powszechnie wielbiony. Za wszystko, ale głównie jako bóg wojny. „Czyż to nie pan świata przechadza się po Cesarstwie i karze zuchwalstwa?” – pisał Tallemant le Jeune o królewskich podbojach. „Powszechna i publiczna radość z powrotu Waszej Wysokości z podbojów nie może nigdzie wybuchnąć ani żywiej, ani celniej niż w Akademii Francuskiej” – pisał Pellisson. Zaś Rose zapewniał, że dzięki królowi (który zlecił budowę Hôtel des Invalides) bohaterowie wojenni „Zdają się odzyskiwać nogi i ręce / I na nowo wkraczać na pola chwały” (Ils semblent retrouver des jambes et des bras, / Rentrer tout de nouveau dans les champs de la gloire).¹³

Retoryka tych laudacji grała na strunach logos i pathos, podobnie zresztą jak cała symbolika upodabniająca

Ludwika do boga wojny (choć przecież wiadomo, że Ludwik XIV nie pojawiał się na polach bitew – wojskami dowodzili marszałkowie)¹⁴. I o ile hołdy składane monarchom przez literatów nie były wymysłem klasycyzmu, to ich nasilenie w tym okresie robi wrażenie. La Mothe Le Vayer we wstępie do *Considérations...* pisał, że przyjmujący te pochwały można są „jak ocean przyjmujący wody ze strumyków” – zupełnie jakby rezygnował z własnej podmiotowości i dążył do zespolenia jej z „ja” protektora. Fumaroli – analizując twórczość Jeana Desmarets (utwory pisane z myślą o Richelieu, później o Mazarinie) – zauważa jak bardzo zmienia się w nich kategoria „ja”: „ja” autorskie i osobiste ustępuje miejsca temu „Ja” monarszemu, niemal mitologizowanemu („czuję, że sam z siebie nie mogę zrobić niczego, co byłoby godne jego eminencji, i muszę iść aż do źródła ducha waszej wysokości” – pisał Desmarets w dedykacji *Roxane*)¹⁵. Ta rezygnacja z autorskiej podmiotowości uderza tym bardziej, że dzieje się kilka dekad po powstaniu *Esejów* Montaigne’a, które przecież właśnie zdobyczą prawa do odautorskiego zwrotu rewolucjonizowały literaturę.

Najszerzej dyskutowany przykład tego typu retoryki przedstawił Akademii w 1687 Charles Perrault. Jego poemat *Le Siècle de Louis le Grand* (Wiek Ludwika Wielkiego) jest dziś uważany z jeden z najważniejszych tekstów dla siedemnastowiecznej kultury Francji, choć jednocześnie jest utworem

¹² Cyt. za: Nicole Ferrier-Caverivière *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, Presses Universitaires de France, Paris 1981, s. 104.

¹³ Por. Nicole Ferrier-Caverivière *L'image de Louis XIV...*, s. 102-104.

¹⁴ Norbert Elias zauważa zresztą, że wojna (jej faktyczne wypowiedzenie i prowadzenie) była doskonałym sposobem budowania reputacji króla. Kontynuując myśl Eliasa, można by uznać, że była wojna figurą retoryczną w obrębie logos tworzącą pathos. Por. Norbert Elias *La société de cour*, przeł. Pierre Manitzier i Jeanne Etoré, Flammarion, Paryż 1985, s. 141.

¹⁵ Por. Marc Fumaroli *La Querelle des Anciens...*, s. 113-114.



LES PALLADINS, MUZYKA JEAN-PHILIPPE RAMEAU, LIBRETTO NA PODSTAWIE JEANA DE LA FONTAINE,
 REŻ. JOSÉ MONTALVO, DOMINIQUE HERVIEU, LES ARTS FLORISSANTS, COMPAGNIE MONTALVO-HERVIEU, 2004
 (MULTIMEDIALNY ROZMACH SPEKTAKLU MIAŁ BYĆ, ZDANIEM TWÓRCÓW, ALUZJĄ DO WYSZUKANYCH
 INSCENIZACJI BAROKOWYCH OPER)



ubogim w wartości artystyczne, nie różniącym się tak bardzo od opowieści Rose'a o tym, że dzięki majestatowi króla i jego dzieł, inwalidom wojennym (niemal) odrastają ręce i nogi. *Le Siècle de Louis le Grand* zaczyna się niewinnie, od ukłonu w stronę antyku i znanego już od dekad przyrównania wieku Ludwika do pięknego wieku Augusta („beau siècle d'Auguste”). Ale później zapął do starożytności stygnie. Perrault rozwija argument o doskonaleniu się czasów („Le Temps de tous les arts découvre des secrets” – Czas odkrywa sekrety wszystkich sztuk), chwali dokonania współczesnych artystów (nie może zabraknąć – oczywiście, pamiętajmy, do kogo adresowany jest poemat – Lully'ego), a dopuszczając istnienie lepszych i gorszych okresów w historii świata, uzależnia ich wielkość od talentu monarchy. Geniusz Ludwika realizuje się – według Perraulta – najbardziej w jego osiągnięciach wojennych. Pisze między innymi: „Atakuje naraz i na czterech frontach, / Przesuwając granice tak daleko, jak sam chce, / W dzień dni poddaje sobie całe prowincje, / A jego armia pod jego okiem przepływa się przez głęboką rzekę / Którą Cezar przekroczyłby jedynie, gdyby miał do tego most”¹⁶.

Nie warto rozpatrywać tego mającego ponad pół tysiąca wersów poematu dydaktycznego jedynie w kategoriach konformizmu autora. Perrault służy bowiem sprawie, w którą wierzy – wciąż żywy jest mechanizm z czasów Richelieu, mechanizm cursus honorum: Akademia i jej członkowie służą określonej filozofii i ideologii, są twórcami politycznymi, walczą o ustrój kraju. To jest wartość nadrzędna, która spaja ich szeregi i pozwala przymknąć oko

na to, co artystyczne (albo nie) w ich utworach.

Le Siècle de Louis le Grand jest laurką złożoną Ludwikowi, ale – jednocześnie – służy interesom absolutystycznego kraju, który – marzenie Richelieu – miał stać się czymś na wzór nowego Rzymu nowoczesnej Europy, dominującym nie tylko militarnie, ale i kulturalnie. Perrault, chwając osiągnięcia artystów francuskich, prezentuje nie tylko Akademii, ale całej Europie nowy kanon mistrzów, których należy naśladować. A niemal cała Europa przekonuje się do tego panteonu artysty. Ludwik słyszy pochwały skierowane pod jego adresem, ale ten król – bardziej pracowity niż uzdolniony, bardziej rzemieślnik niż osoba pełna natchnienia – zna propagandową moc tego tekstu i faktyczną pozycję istniejącej już od ponad pół wieku Akademii. Akademia nie jest tylko francuska – jest najważniejszą akademią Europy. Jej propagandowe oddziaływanie na arenie międzynarodowej jest nie do przecenienia. Erudycyjnym zachwytem nad sztuką służą małe akademie, służy Wersal – Akademia służy polityce Francji.



Tekst Perraulta, podobnie jak laudacje monarchii pióra bliskich mu nowożytników, konstruowany był na podstawie retoryki logos i – bardziej jeszcze – pathos, a kwestie prawdy i cnoty autora zupełnie się nie liczyły. Na poziomie ideologicznym jest to swoiste zaprzeczenie ideałom Montaigne'a. Przewijająca się w tekście kategoria „postępu”, kluczowa dla osiemnastowiecznej wiary w rozum (ale i całego oświeceniowego świata) nie tylko pozwala Perraultowi zwyciężać nad melancholią, ale i – dzięki retorycznej mocy samego słowa

¹⁶ Charles Perrault *Le Siècle de Louis le Grand* w: Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens...*, s. 272.

– wskazywać przegranych w kłótni starożytników i nowożytników. Postęp jest nieunikniony, więc stronnictwo „des Anciens” stoi na z gruntu straconych pozycjach. Retoryczną moc takiego chwytu widać już w samej nazwie sporu starożytników z nowożytnikami, sugerującej, iż z jednej strony stoją słabi i schorowani starcy z długimi posiwiałymi brodami petryfikujący stary ład, a z drugiej – młodzi poszukiwacze przygód, przyjaciele nieznanego. Nic bardziej nieprawdziwego – gdy po pierwszych sukcesach pokolenia Richelieu do głosu dochodzą pierwsi wybitni krytycy kardynalskiego modelu państwa i kultury, są co najmniej o pokolenie młodszy od nowożytników. Madame de Montespan urodziła się w 1640, Markiza de Maintenon – w 1635 (obie w pewnym okresie hołubiły starożytników), starożytnicy Racine i Boileau – urodzili się, kolejno, w 1639 i 1636. Nowożytnicy są starsi: Perrault urodził się w 1628, zaś pokolenie Richelieu należało do innej epoki (Scudéry – w 1567, Chapelain w 1574, Desmarts i D'Aubignac w 1576). Starożytnicy, walcząc z nowożytnikami, walczyli z wcześniejszą generacją – nie widać tego w nazwie sporu, która retoryczną siłą fałszuje rzeczywistość. Oczywiście spór stronnictw trwał kilkanaście dekad i włączali się do niego artyści wielu pokoleń, ale najsilniejszy opór wobec pokardynalskiego ładu zrodził się w złotym okresie rządów Ludwika XIV, gdy król miał trzydzieści kilka lat (a – pamiętajmy – Racine i Boileau byli niemal jego rówieśnikami). Datą przełomową był rok 1674.

W styczniu tego roku w teatrze w Palais Royal (po licznych próbach i pokazach w grudniu, również przed królem) Jean-Baptiste Lully zaprezentował *Alceste* do słów Philippe’a Quinault. Claude Perrault (architekt, brat Charles’a)

opisując premierę – zachwycając się muzyką i słowami, a nade wszystko wystawieniem (szczegółowo prezentuje pracę maszynierii) – donosi o tym specyficznym zachowaniu publiczności, która najwyraźniej „chciała wszystko uznać za niedobre”. Piszze nawet o kabale¹⁷. Ważną grupę wśród tych, którzy mrozili salę powściągliwością reakcji i z założenia „chcieli wszystko uznać za niedobre”, stanowili starożytnicy. Zależało im na porażce *Alceste*, szczególnie od chwili, w której wysiłki narzucenia Lully’emu La Fontaine’a jako librecisty (w próbach pomagała Madame de Montespan – i jej siostra Madame de Thianges) nie przyniosły zamierzonych owoców.

Alceste nie był zwyczajną, kolejną operą tego czasu – Quinault i Lully rozwijali bowiem tym razem najpoważniejszy z gatunków muzycznych, tragédie en musique: nie komedio-balety czy śpiewane historie o pasterzach, ale ten rodzaj twórczości, który wpisywał się w dyskusję na temat estetyki starożytnych tragedii (i – poruszanego od dawna – miejsca muzyki w ich prezentowaniu). Temat *Alceste* został zaczerpnięty z dzieła Eurypidesa, choć traktował starą fabułę z dużą swobodą, bo dodano między innymi nowe sceny, które były przydatne z widowiskowego punktu widzenia, choćby ciekawą teatralnie i muzycznie rozmowę chóru Cieni i Charona, gdy ten nie godzi się na przeprawę bez obola i odpowiada jednemu z Cieni efektowną, choć może niezbyt wyszukaną myślą: „Nie dość, że płaci się za życia / Trzeba zapłacić jeszcze po śmierci”. „Niestety, Charonie, niestety” – śpiewa kobiecy głos i jest to jedna z najpiękniejszych i najbardziej wzruszających – głównie

¹⁷ Por. William Brook, Buford Norman, Jean Morgan Zarucchi *Introduction*, w: Philippe Quinault *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste...*, s. x-xi.

za sprawą prostoty (!), oparta ledwie na kilku nutach melodia opery¹⁸.

Oczywiście intymna skromność tej frazy zyskuje na sile oddziaływania między innymi dzięki skontrastowaniu jej z pełną pompą oprawą wielu scen *Alceste*: oprawą muzyczną, ale i sceniczną (oto logos i pathos w wersji muzycznej). „Wysłiśmy bardzo usatysfakcjonowani, głównie dekoracjami i zmianami na scenie, które są – naszym zdaniem – najpiękniejsze, najcudowniejsze, najlepiej oświetlone wśród wszystkich, jakie kiedykolwiek stworzono” – pisał Claude Perrault i trzeba zaznaczyć, że oglądał spektakl nie tylko z bratem, ale także z malarzem Charlesem Le Brun. Nie należy wszelako zapominać, że jest to okres Fêtes de Versailles – czas rozmiłowania w wystawnych teatralizacjach i Quinault z Lullym wiedzą o tym najlepiej, więc dbają o „potencjał efektowności” dzieła. Jest to kolejny powód, bardzo praktyczny, dla którego odchodzą od wersji historii podanej przez Eurypidesa. Charles Perrault, w *Critique de l'Opéra ou examen de la tragedie intitulée Aceste ou le Triomphe d'Alcide*, biorąc stronnika w obronę, wyjaśnia motywy tego postępowania, nie kwestionując wcale geniuszu Eurypidesa: Quinault nie był wierny w przenoszeniu starej fabuły, bo „nie wystarczy, aby były dobre same w sobie: muszą być dostosowane do miejsc, do czasów”, muszą być „zgodnie z obyczajami naszego wieku”¹⁹. I pisał dalej Perrault: „Pragnę wyznaczyć, jeśli tego chcecie, że autorzy dawni nie mieli więcej geniuszu niż autorzy naszych

czasów, również gdy mowa o naturze, uczuciach serca i człowieka, a także o sposobie wyrażania się”. Starożytnicy byli oburzeni.

Już kilka miesięcy po *Alceste* spór wchodzi w nowy etap: w Wersalu comédiens du roi prezentują *Ifigenię* Racine’a (sierpień 1674). Splendor i rozmach odbywających się wówczas „Divertissements de Versailles” jest kontrastowym tłem dla purystycznie inscenizowanej Racine’owskiej tragedii opartej na tematach z Eurypidesa, zamykającej cykl wielkich teatralnych pokazów. I to właśnie *Ifigenia* przykuwa największą uwagę: zachwyca króla i dwór, a kilka miesięcy później również publiczność paryskiego Hôtel de Bourgogne.²⁰ Nie jest to może całkowite zaskoczenie, bo Racine był w tych latach – również za sprawą wsparcia ze strony Madame de Montespan – u szczytu kariery. Rok wcześniej – dzięki „propozycji króla” – został przyjęty do Akademii Francuskiej, ale nie był szczególnie aktywnym członkiem i brak zaangażowania można tłumaczyć również poczuciem wyobcowania w środowisku, które choć było bardziej demokratyczne niż w czasach Richelieu (choćby na skutek działań Fénélon) i choć przyjęto już do swojego grona jego przyjaciela Boileau (który jednak – ze wzajemnością – nienawidził Akademii, co doprowadziło do ingerencji Ludwika), to nie było mu bliskie.²¹

To, że król umożliwił mu pokazanie tragedii w Wersalu (wcześniej dwór oglądał często opery i komedio-balety, ale sztuki bez muzyki tylko dwa razy i to dekadę wcześniej – *Tartuffe’a* Molière’a i *Othon* Corneille’a) mówiło wiele o stosunku dworu do starożytników. Mimo długiego romansu

¹⁸ Philippe Quinault *Alceste* (sc. 1, akt IV) w tegoż: *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste, anciens et modernes avant 1680*, s. 58.

¹⁹ Charles Perrault *Critique de l'Opéra ou examen de la tragedie intitulée Aceste ou le Triomphe d'Alcide*, w: Philippe Quinault *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste...*, s. 97, następny cytat s. 98.

²⁰ Losy tej premiery i premiery *Alceste*, Por. Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens...*, s. 164-166.

²¹ Por. André Blanc *Racine*, Fayard, Paris 2003, s. 205-209.



CADMUS ET HERMIONE, MUZYKA JEAN-BAPTISTE LULLY, LIBRETTO PHILIPPE QUINAULT, REŻ. BENJAMIN LAZAR, OPÉRA COMIQUE DE PARIS, 2008. FOT. ELISABETH CARECCHIO (PRÓBA REKONSTRUKCJI ESTETYKI DOBY LUDWIKA XIV)

nowożytników z władzą, mimo ich nieustannych laudacji pod adresem króla, miłośnicy antyku wcale nie stali na straconych pozycjach. Wręcz przeciwnie. Fumaroli opisuje dziecięcy teatrzyk, zabawkę zwaną „la chambre sublime”, którą Madame de Thianges ofiarowała swojemu siostrzeńcowi, Diukowi de Maine (najstarszemu z synów Ludwika i Madame de Montespan). Wymownie prezentuje on całą hierarchię gustów tego okresu: obok małego diuka (przedstawionego jako mały Apollon) jest miejsce dla jego ciotki Madame de Lafayette, diuka de La Rochefoucauld i jego syna Marsillaca, dla Bossueta (nauczyciela delfina) oraz Madame Scarron, przyszłej markizy Maintenon i późniejszej żony Ludwika. Niedaleko, za balustradą, jest miejsce dla Racine’a i Boileau, zapraszających do grona wybranych La Fontaine’a, ale zakazujących wstępu

innym poetom – wśród nich Charles’owi Perrault i Philippe’owi Quinault.²²

Stosunek do starożytników mówi wreszcie wiele także o inteligencji i wrażliwości trzydziestokilkuletniego Ludwika (był bardziej niezależny, niż się często wydaje), ale i zapowiada – już wówczas – zmianę paradygmatu państwa, w którym jedność osobistego charakteru monarchy i jego społeczna rola wcale nie były takie oczywiste, jak zakładali architekci absolutyzmu. Administracja doby wielkiego kardynała i tryskającego młodością Ludwika była ta sama, ale stery władzy trzymał już ktoś inny. Choć król słońce skorzystał z osiągnięć Richelieu, choć wiele jego planów kontynuował, to koniec końców bardziej różnił się od kardynała, niż Desmarets różnił się od Perraulta.

²² Por. Marc Fumaroli *La Querelle des Anciens...*, s. 175-176



Nie była to może zmiana diametralna, ale dawała nadzieję starożytnikom. Zwłaszcza że byli świadkami, jak już wcześniej, w 1664, przy okazji afery wokół *Tartuffe'a*, król okazał się zdolny do wzięcia w obronę artysty, którego mierzyły nowożytnicze laurki.



„Chcę się złościć, nie słuchać” – mówi Molièreowski Mizantrop, jakby domagając się prawa do innych emocji niż te, które deklarowała absolutystyczna retoryka. Bo w sporze nowożytników ze starożytnikami nie chodziło o subiektywny zachwyt nad antykiem, ale o świadomość, iż starożytne bogactwo metafor i symboli stwarzało szansę

wolności wypowiedzi, na którą nie było miejsca w doskonałym języku nowożytników. Racine, Boileau, Fontaine, ale i Molière domagali się retoryki, która nie opierałaby się na sojuszu logos i pathos, ale logos i ethos (często zresztą faworyzując w tej relacji ethos i rozumiejąc ethos jako poszukiwanie prawdy). Nie znaczy to, że negowali kwestię wpływu dzieł na publiczność (nic z tych rzeczy), ale opierali ten wpływ na innych podstawach niż emocje słuchacza. Nie była im obca melancholia Montaigne'a a niedefiniowalność tej emocji ożywiała ich dzieła. Nie musieli – jak Quinault i Lully – zmieniać Eurypidesa, wierząc, że napiszą lepiej, rozwijając funkcję retorycznego pathos tych fabuł.