

Marek Dębowski

Wstęp

Denis Diderot (1713–1784), jeden z najwybitniejszych filozofów oświecenia, część swej twórczości poświęcił sprawom teatru. Na tle całości dorobku redaktora naczelnego *Encyklopedii* jest to część znacząca, choć ilościowo niezbyt duża: zaledwie trzy dramaty¹, spośród których tylko jeden osiągnął sukces sceniczny we Francji (*Le père de famille*)², trzy teksty teoretyczne oraz kilka listów z korespondencji filozofa z aktorką Jodin. Można by jeszcze do tego dodać rozproszone uwagi na temat teatru, które znajdujemy w jego powieściach: *Niedyskretne klejnoty* (1748) i *Kuzynek mistrza Rameau* (1765), oraz nawiązania teatralne w innych tekstach, na przykład w *Salonach malarskich* (1759–1781).

Refleksja teoretyczna Diderota poświęcona dramatowi i spektaklom stanowi jednak niezwykle istotną kartę historii teatru europejskiego. Po pierwsze, z uwagi na moment swego powstania, czyli początkowy okres odrzucania paradygmatu estetyki klasycznej w Europie, i po drugie, ze względu na próbę wyznaczenia nowych dróg poszukiwań artystycznych i teoretycznych, którymi dopiero wiele dziesięcioleci później pójda następne pokolenia twórców: romantycy, naturaliści, symboliści, a także liczni dwudziestowieczni reformatorzy teatru.

Okres intensywnego zainteresowania Diderota dramatosarstwem i sceną jest dość krótki. Głównie lata 1757–1758. Później jeszcze wraca do spraw teatru, redagując w 1770

roku pierwszą wersję słynnego *Paradoksu o aktorze*, a u schyłku życia pisze swój trzeci i ostatni dramat.

Fascynacja sztuką teatru zaczyna się u Diderota w latach młodości. Pod koniec studiów na Sorbonie³, w latach trzydziestych, uczęszcza regularnie na przedstawienia, godzinami przesiaduje za kulisami, a nawet sam próbuje sił w zawodzie aktorskim, co, być może – jako jego *porte-parole* – wspomina Dorval, główny bohater *Rozmów o „Synu naturalnym”*: „Trudno o słowa, by oddać moje poważanie dla wielkich aktorów i aktorek. Jakże byłbym dumny z ich talentu, gdybym go posiadał. Widziałem w tym zawodzie powiew niezależności, odrzucanie przesądów, potwierdzanie własnego ja. Kiedyś pragnąłem zostać aktorem i cieszyć się sukcesami niczym Quinault-Dufresne. Ale przeciętność jest nieznośna w teatrze, degraduje niczym złe obyczaje⁴. Choć nie znamy przyczyn rezygnacji Diderota z uprawiania zawodu scenicznego (może uświadomił sobie po prostu brak talentu?), jego fascynacja fenomenem teatru nie minęła, owocując w latach późniejszych na dwu głównych polach: teorii tekstu dramatycznego oraz teorii widowiska (przestrzeń sceniczna, inscenizacja i reżyseria, gra aktorska).

Patrząc z pewnego dystansu na formę refleksji estetyczno-teatralnych Diderota, przede wszystkim uderza nas równoczesność epickiego i dramatycznego charakteru jego wypowiedzi. We wszystkich wypowiedziach filozofa, nawet epizodycznych⁵, opowiadanie bez przerwy przeplata się z dialogiem. Tradycja takiej formy sięga – jak wiadomo – bardzo daleko w przeszłość. Można by tu przywołać *Dialogi* Platona, mające postać jakby potocznej, pełnej dygresji rozmowy na poważne tematy, albo renesansowy *Dialogo delle lingue* Sperone Speroniego, otwierający w Europie dyskusję o językach narodowych, czy wreszcie niezwykle cenne dla teatrologa *Dialogi o spra-*

wach sceny Leone di Somi z około 1565 roku, w których po raz pierwszy w erze nowożytnej odnajdujemy pogłębione komentarze dotyczące metod pisania tekstu scenicznego oraz technik aktorskich stosowanych we Włoszech doby cinquecento⁶. Diderotowi z pewnością mogło zależeć na nawiązaniu do owych tradycji, nawet jeśli czynił to nieświadomie, ale istotniejsze wydają się tu inne względy. Mianowicie podkreślenie, że w filozofowaniu na temat teatru, dialog jako modelowa forma językowa dramatu, powinien stać się uprzywilejowaną formą wypowiedzi ze względu na to, iż – podobnie jak słuchanie dialogu postaci działających na scenie – daje on większe niż monolog (opowiadanie) poczucie realności. Diderot osiąga je dzięki wciągnięciu czytelnika do uczestnictwa w rozmowach fikcyjnych interlokutorów o imionach: Dorval, Ja albo: Pierwszy rozmówca, Drugi rozmówca, z których jeden ma poglądy tożsame z jego własnymi (tak jak na przykład Sokrates w *Dialogach* Platona wyrażający opinie autora), drugi im się sprzeciwia bądź je uzupełnia, zaś obaj bez przerwy biorą nas, czytelników, na świadków swych rozważań, prowokując do intelektualnej reakcji.

Pierwsza praca Diderota poświęcona teatrowi, czyli dramat *Syn naturalny*, wydany równocześnie z *Rozmowami o „Synu naturalnym”* (1757)⁷, to bodaj najlepszy przykład takiego właśnie eksperymentowania z tekstem. *Syn naturalny* (nazwany w podtytule *comédie*), został bowiem obudowany – by tak powiedzieć – z przodu i z tyłu, narracjami. Przed rozpoczęciem dramatu narrator „Ja” opowiada o spotkaniu z niejakim Dorvałem⁸, właścicielem pobliskiego dworu, który napisał sztukę „rodzinną” graną przez jego domowników i przyjaciół, i na obejrzenie której właśnie dał się zaprosić. „Ja” obejrzał przedstawienie zatytułowane *Le fils naturel ou les Épreuves de la vertu* z ukrycia, nie będąc widziany przez

występujących w nim aktorów-amatorów (w tym Dorvala), a następnie wypożycza od autora rękopis sztuki w okolicznościach, o których znów nam opowiada. Studiuje go i zaczyna z Dorvałem trwającą przez trzy dni rozmowę o poetyce dramatu i estetyce teatru, którą Diderot-autor zatytułował *Entretiens avec Dorval sur le Fils naturel*.

„Oto nasze rozmowy – relacjonuje czytelnikowi «Ja» – Diderot. – Istnieje wszakże różnica pomiędzy tym, co mi mówił, a tym co spisałem!... Myśli są te same, ale brakuje w nich ducha owego człowieka. Na próżno szukam w pamięci wrażenia, jakie podczas spotkań wywarła na mnie przyroda, otaczająca mnie i jego. Przepadła. Nie widuję już Dorvala. Nie słyszę ani jego, ani o nim. Pracuję sam, w zacienionym gabinecie, wśród zakurzonych książek... i piszę linijki smutne i zimne”⁹.

Po tych słowach narrator „Ja” może być tym bardziej utożsamiany z Diderotem, że aluzja do „zakurzonych książek i smutnych i zimnych linijek” odsyła nas do historycznie ustalonych faktów związanych z redagowaniem *Encyklopedii*. Wiemy, że tuż po zakończeniu *Rozmów* Diderot przygotowywał wielkim nakładem sił jej siódmy tom, który ukazał się drukiem w listopadzie 1757 roku. „Ja” sugeruje nam w ten sposób, że coś, co porusza go naprawdę, coś prawdziwego i żywego, nie dzieje się wśród książek, lecz w zetknięciu człowieka z człowiekiem w rzeczywistości i że teatralizacja wypowiedzi poprzez użycie konwencji dialogu i monologu zapewnia przynajmniej chwilową ucieczkę od zimnego dyskursu filozoficznego w stronę tętniącego życia. Ciekawe, że dwieście lat później Albert Camus w *Medytacji o teatrze i życiu*, zapytany dlaczego zajmuje się teatrem, odpowiedział: „Najważniejszy i, przynajmniej, najmniej banalny powód polega na tym, że w teatrze mogę skryć się przed tym, co dręczy

mnie w zawodzie pisarza. [...] Wiadomo, że pisarz pracuje samotnie, oceniany jest w samotności i w samotności sam siebie ocenia. To ani dobrze, ani zdrowo. Przychodzi taki dzień, że dla zachowania zdrowia psychicznego pisarz odczuwa potrzebę ludzkiej twarzy, ciepła zbiorowości”¹⁰.

Z perspektywy historycznoliterackiej owo połączenie w jeden twór tekstu sztuki teatralnej z krytyczną dyskusją o niej musi się wydać aktem bardzo odważnym. W pierwszej połowie XVIII wieku klasyczny podział gatunkowy był jeszcze bardzo sztywny. Od czasu powstania Akademii Francuskiej (1634) luminarze życia intelektualnego Kartezjusz, Corneille, Boileau, Racine, a nawet w pewnym stopniu Molière, wypracowali określone zasady, zgodnie z którymi należało tworzyć. Inne dla tragedii, inne dla komedii, a jeszcze inne dla liryki bądź dyskursu filozoficznego¹¹. Wybitne, tworzone przez nich w duchu racjonalizmu¹² dzieła sprawiły, iż nikt z potomnych nie śmiał poddawać w wątpliwość osiągnięć nazwanych później fundamentem francuskiego klasycyzmu.

Diderot nie był pierwszym autorem, który w XVIII wieku ośmielał się napisać utwór, niebędący w sensie klasycznym ani tragedią, ani komedią. Wcześniej, w latach trzydziestych i czterdziestych, powstawały już teksty teatralne w rodzaju komedii „płaczliwych” Nivelle’a de la Chaussée, komedii „czułych” Woltera (np. słynny *Syn marnotrawny* z roku 1736¹³) czy „sztuki” (*pièce*¹⁴) Madame de Graffigny, ale – jak zauważa dramaturg – „nowy gatunek miał wprawdzie wcześniej swych poetów, ale brakowało mu poetyki”¹⁵. Otóż, pojawienie się *Rozmów o „Synu naturalnym”* obok tekstu *Syna naturalnego* zostało przyjęte przez paryską krytykę jako kapitalne wydarzenie w życiu teatralnym, przede wszystkim dlatego, iż uznano je za udaną próbę zdefiniowania poetyki „gatunku poważnego” (*genre sérieux*). „Correspondance littéraire”,

najbardziej prestiżowe czasopismo europejskie, prenumerowane przez wszystkie koronowane głowy Europy (w tym, oczywiście, przez Stanisława Augusta Poniatowskiego), podniosło w dniu 1 marca 1757 roku, piórem redaktora naczelnego barona Frédériccka-Melchiora Grimma, zasługi Diderota jako „absolutnego mistrza teatru”. Jednak zwolennicy klasycznego ładu walczący z „filozofami” (czyli głównie ze współpracownikami Diderota z redakcji *Encyklopedii*) ironizowali¹⁶, twierdząc, że *Syn naturalny* to „dramatyczne monstrum”, które publiczności trudno byłoby ścierpieć, zaś *Rozmowy* pomijali.

Syn naturalny faktycznie nie wszedł wówczas na żadną ze scen paryskich¹⁷, ale Diderot dość skutecznie odpowiedział adwersarzom rok później. Napisał dramat *Ojciec rodziny*¹⁸, a dodając do niego rozprawkę dedykowaną Grimmowi, pod tytułem *O poezji dramatycznej*, postawił milowy krok na drodze łączącej teoretyczne założenia z ich praktyczną realizacją sceniczną. W roku 1761 *Ojciec rodziny* odniósł bowiem sukces na najważniejszej scenie Francji, Comédie Française, zaś osiem lat później, podczas wznowienia przedstawień, można było już mówić o triumfie dramatu. Diderot, powołując się na relację swego przyjaciela Charlesa Duclosa, napisał à propos w sierpniu 1769 roku do Zofii Volland, że: „na widowni było tyleż mokrych chusteczek do nosa, co widzów; jeszcze trzy takie sztuki jak ta, a tragedia zostanie zamordowana”¹⁹.

Rozprawka *O poezji dramatycznej* ma formę solilokwium, udawanego dialogu. Wprawdzie Diderot zaczyna go słowami „Czy wiesz Przyjacielu”, zachęcającymi do odpowiedzi, ale dalsze kilkadziesiąt stron tekstu to jego rozmowa z samym z sobą. Choć rozwija w niej wiele kwestii proponowanych w *Rozmowach*, łągodzi niektóre sądy, to w gruncie rzeczy

broni się przed zarzutami, które klasycy stawiali mu rok wcześniej, po opublikowaniu dialogu z Dorvalem. Elementem tłumaczącym stonowany, mniej ofensywny niż w *Rozmowach* ton wypowiedzi jest z pewnością fakt, że nad *Encyklopedią* zbierały się coraz czarniejsze chmury, a na początku 1759 roku Parlament znów wydał zakaz jej publikacji²⁰.

Istotną różnicą dzielącą oba teksty teoretyczne jest również materiał egzemplifikacyjny. O ile w *Rozmowach* punktem wyjścia analiz jest oryginalny, własny tekst dramatyczny Diderota, o tyle w solilokwium *O poezji dramatycznej* filozof odwołuje się do całej historii dramatu i teatru światowego. Od antyku po czasy współczesne. Widać wyraźnie, że cel drugiej refleksji jest ogólniejszy i bardziej pragmatyczny: zbudowanie nowego teatru, a nie, jak we wcześniejszej wypowiedzi, rewolucyjny, polegający na burzeniu starych fundamentów.

Refleksja Diderota nad dramatem i teatrem, czytana w całości, może się niekiedy wydawać wewnątrznie sprzeczna, dlatego należy ją studiować uważnie, właśnie z punktu widzenia celu, który w poszczególnych pracach filozof sobie wyznaczył. Dotyczy to zarówno dwu wyżej przedstawionych tekstów, jak i *Paradoksu o aktorze* oraz listów do aktorki Jodin.

Teoria tekstu dramatycznego

Rozmowy o „Synu naturalnym” podnoszą – mówiąc najkrócej – trzy kwestie. W pierwszej rozmowie chodzi głównie o wyrażenie stosunku do reguły trzech jedności. W drugiej Diderot omawia kwestię związku naturalnej wymowy z dyskursem dramatycznym oraz z pantomimą i grą aktorską. W trzeciej podnosi sprawy genologiczne, relacje pomiędzy tematyką i formą, a oddziaływaniem dramatu na widza, w tym – to