

źródłowych ukaże redukcyjność tego określenia), wreszcie, racjonalne uzasadnienie przepisów sztuki zakłada wiarę w uniwersalizm rozumu. Równocześnie jednym z pierwszych tekstów klasycystycznej teorii literatury jest komentarz Chapelaina do Adonisa Giambattisty Marino, a więc dzieła po pierwsze włoskiego, po drugie uznawanego za szczyt barokowego ekscentryzmu. Asocjacji normatywnej estetyki opartej na prawidłach ze skłonnością do absolutyzmu przeciwstawiają się niektóre fakty: autor pierwszych „regularnych” sztuk francuskich, Jean Mairet, był protegowanym Montmorency’ego – jednego z wrogów kardynała²⁰. Sam Richelieu – promotor autorów o patriotycznym zacięciu, głoszących powrót do antyku w celu uczynienia z Francji nowego Rzymu²¹ – wykazywał szczególne rozmiłowanie w tragikomedii, a więc gatunku-bastardzie, obcym pisarzom starożytnym²², za to niezwykle popularnym w Hiszpanii i we Włoszech.

Intelektualne filiacje poetyki czasów Richelieu

W mnogości inspiracji dochodzących do głosu w zamieszczonych tu tekstach o dramacie i teatrze na szczególną uwagę zasługuje koegzystencja wspomnianego politycznego osadzenia estetycznej refleksji z pozostałościami szesnastowiecznego humanizmu. W tej podwójnej perspektywie dramatu przypada rola kluczowa. Stanowi on bowiem, z jednej strony, uprzywilejowany przedmiot wywodów Arystotelesa, z drugiej – najskuteczniejsze narzędzie politycznej perswazji (spektakl dostępny jest analfabetom, w przeciwieństwie do książek).

Pamięć o połączeniu najnowszych orientacji estetycznych i ideologicznych z elementami erudycyjnej tradycji pozwala uniknąć podstawowego błędu, jakim jest przyglądanie się

estetyce klasycyzmu przez pryzmat Kartezjańskiej waloryzacji intuicji zaznaczonej w Rozprawie o metodzie. Mimo wysunięcia na pierwszy plan racjonalnej argumentacji nic nie jest dalsze autorom klasycystycznych poetyk od ambicji dedukcyjnego wywodzenia reguł sztuki w sferze intelektualnego abstraktu. Wręcz przeciwnie: ich praca rozpięta jest między wysiłkiem dostarczenia racjonalnej formuły teatru a próbą jej udokumentowania na podstawie pism poprzedników.

Szczegóły bibliograficznych odwołań odnotowuję w przypisach do tłumaczenia; ukazują one bogactwo antycznych i nowołacińskich punktów odniesienia refleksji autorów klasycystycznych poetyk. Ważna dla Chapelaina i La Mensardièrè'a była publikacja teoretycznego dzieła Daniela Heinsiusa²³, a dla ostatecznej redakcji *Praktyki teatru* traktat Gerarda Vossiusa²⁴. Wśród bezwzględnie podstawowych inspiracji można wymienić *Poetykę* Arystotelesa i *List do Pizonów*, nazywany *Sztuką poetycką* Horacego, pomiędzy pisarzami szesnastowiecznymi pierwsze miejsce zajmują Ludovico Castelvetro i jego *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570) oraz Juliusz Cezar Scaliger, autor *Poetices libri septem* (1561).

Siedemnastowieczna lektura kreśli szczególne paralele pomiędzy tymi czterema autorami, wysuwając na pierwszy plan problem relacji między artystycznym dyskursem a użytecznością. Jasne postawienie tego zagadnienia otwiera *Siedem ksiąg poetyki* Scaligera:

Wszelkie nasze [ludzkie] rzeczy [res omnes nostrae] zawierają się albo w konieczności, albo w pożyteczności, albo w przyjemności²⁵. Jednak możliwość wyrażenia ich za pomocą języka wynika albo z ich własnej natury, ustalonej od zawsze, albo z postępu dokonanego wraz z czasem. [...] Trzeba

nam domagać się od innych tego, czego nam brakuje [patere ab aliis, quibus nos egeremus]; nakazywać to, czego nie ma [iubere infecta fieri]; zabraniać [prohibere], ogłaszać [proponere], rozporządzać [disponere], ustanawiać [statuere], zaniechiwać [abolere]. [...] Taka była mowa w pierwotnym stanie. Lecz wkrótce zwiększyło się jej użycie poprzez przydanie temu pierwszemu zespołowi (jeszcze prostackiemu i niepełnemu) rozgałęzionych wymiarów [dimensionibus], zasad [prescriptionibus] czy zarysów [delineamentis]. W końcu dodano doń odkrycie ozdoby [ornatus]. [...] Konieczność wytworzyła mowę pozwalającą filozofom wyruszyć na poszukiwanie prawdy; polityczna roztropność stosowała mowę z myślą o użyteczności, a w końcu, dla przyjemności, wprowadzono ją na scenę²⁶. [...] Ta trzecia mowa otrzymała nazwę poezji, gdyż nie odtwarza przez słowa wyłącznie istniejących rzeczy [reddet vocibus res ipsas quae essent], ale przedstawia też jako prawdziwe [verum etiam quae non essent] te, których nie ma, w taki sposób, jakby były [quo modo esse], mogły [vel posset], albo powinny być [vel deberet repraesentaret]. [...] To dlatego naśladowanie jest podstawą poezji [tota in imitatione sita fuit]. Jest ono pośrednikiem prowadzącym nas do ostatecznego celu, jakim jest pouczenie za sprawą przyjemności [docendi cum delectatio]²⁷.

Ta koncepcja stanowi wypadkową poglądów wyrażonych w Poetyce Arystotelesa, który nigdzie wprost nie mówi o moralnej intencji tragedii²⁸, a koncepcją *utile dulci* Horacego, który jako pierwszy tak silnie wysunął postulat moralnej funkcji poezji. W tym sensie Scaliger równoważy hedonistyczny obraz poezji zaproponowany przez Ludovica Castelveta. Ten ostatni stanowił swojego rodzaju *enfant terrible* europejskiego humanizmu: w komentarzu do Poetyki Arysto-