Marek Dębowski

Teoria i praktyka gry aktorskiej w XVIII wieku

Naukowa refleksja nad aktorstwem oświeceniowym, ściślej nad grą aktorską tego okresu, ma w Polsce niezbyt długą tradycję. W roku 1967, kiedy jeden z historyków teatru starszego pokolenia, Tadeusz Sivert, podsumowywał wielką sesję naukową zorganizowaną z okazji dwusetlecia Teatru Narodowego, z jego ust padło stwierdzenie, iż „badania prowadzone nad grą aktorską w teatrze stanisławowskim stanowią zupełnie nową dziedzinę zainteresowań polskiej teatrologii"[1]. Sivert miał na myśli przede wszystkim wygłoszony na tej sesji referat Jacka Lipińskiego *O grze aktorów polskich w XVIII wieku*[2], który faktycznie można uznać za pionierską prezentację tej problematyki, a także przygotowaną przez Lipińskiego w roku 1965 edycję *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego, tzn. jednej z trzech części zagubionego rękopisu pt. *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej.*

Nie oznaczało to, iż wcześniej nikt takich tematów w Polsce nie podejmował. Ślady zainteresowania aktorstwem osiemnastowiecznym odnajdujemy już w przedwojennych badaniach Bohdana Korzeniewskiego, których rezultaty opublikował w artykule *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta.* W pracy tej, co skromnie przyznaje, „przebiegł pokrótce tytuły tych książek, z których korzystają nauczyciele i opiekunowie Bogusławskiego, aby nabrać pewności, że ma się prawo odtworzyć ich pogląd na grę aktora i na styl przedstawienia, według bogatej francuskiej estetyki teatru"[3]. Skrótowe przedstawienie przez Korzeniewskiego książek osiemnastowiecznych teoretyków, wśród których znajdujemy większość badanych do dzisiaj tekstów o aktorstwie, od Luigiego i François Riccobonich, poprzez Pierre'a Rémonda de Sainte-Albine'a, Nicolasa D'Hannetaire-

---

[1] *Teatr Narodowy w dobie oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświeconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. nauk. E. Heise, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 256.

[2] *Ibidem*, s. 237-246.

[3] B. Korzeniewski, *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, „Sprawozdania z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 1939, t. 32, s. 14. Reedycja tej pracy ukazała się w 1993 roku.

-Servandoniego, aż po Diderota (Korzeniewski nie znał jednak pracy Emanuela Murraya), uświadamia nam do pewnego stopnia, jakie postulaty stawiano w XVIII w. grze aktorskiej, ale nie to, jak faktycznie grali konkretni aktorzy. Badań naukowych nad grą dawnych, nawet tych najsłynniejszych, aktorów w konkretnych rolach właściwie nie prowadzi się ani za granicą, ani w Polsce, co wynika z dość oczywistego dla wszystkich badaczy teatru przeświadczenia, iż nie da się zrobić takiego opisu gry aktorskiej, który sprostałby wymaganiom, jakie stawiamy nauce.

Bada się jednak – mówiąc najogólniej – estetykę aktorstwa, a ściślej styl konkretnych technik aktorskich. W tych badaniach dawne teorie gry scenicznej, zawarte w nich postulaty i normy są bardzo przydatne, gdyż ich analizowanie, wspomagane tekstami dramatów oraz rzadką niestety ikonografią, doprowadza niejednokrotnie do ciekawych naukowo rezultatów.

Przypomnijmy, że oświecenie odziedziczyło już po siedemnastowiecznych znawcach spory dorobek teoretyczny na temat sztuki scenicznej, w tym aktorstwa. Argumentacja siedemnastowiecznych klasyków w odniesieniu do teatru miała – mówiąc najogólniej – dwojakie nachylenie: racjonalno-pragmatyczne bądź teologiczne. Pierwszy typ argumentacji zapoczątkowuje rozprawa *La Pratique du théâtre* François Hédelina d'Aubignaca z 1657 roku. Jego metodyczne i logiczne rozważania, świadczące o przywiązaniu do zataczającego coraz szersze kręgi kartezjanizmu, są pionierską próbą stworzenia nowej płaszczyzny dyskusji o teatrze, w której drogie klerowi argumenty moralne i religijne tracą na znaczeniu. Aubignac przekonuje, że teatr jest przyjemnością intelektualną, umysłową, a nie zmysłową, słowem, że jest wykwintną zabawą, która, do niczego nie zobowiązując, przyczynia się do kształtowania niezbędnych na dworze konwenansów oraz dobrego gustu. Autor ma zatem rozwijać swą sprawność warsztatową, tworząc i udoskonalając klasyczny styl.

W czasach, gdy młody Ludwik XIV poszukiwał nowych możliwości budowania prestiżu dworu królewskiego, taki punkt widzenia trafiał na podatny grunt. Wkrótce ten typ argumentacji pragmatycznej rozwiną Pierre Corneille (1660) i Nicolas Boileau (1674), a Molier będzie go po wielekroć wykorzystywać, broniąc swych komedii.

Argumentacja teologiczna pozostaje do ostatniego dziesięciolecia XVII w. w defensywie, czekając na umysł godny wyżej wymienionych mistrzów. Ofensywa teologów następuje w roku 1694 za sprawą biskupa Jacques'a-Bénigne'a Bossueta. Słynny kaznodzieja wykorzystał jako pretekst do antyteatralnych wypowiedzi tekst *Apologie du théâtre* ojca Franciszka Caffaro, zamieszczony jako wstęp do komedii Edmégo Boursault wydanych właśnie wtedy. Bossuet w *Maximes et réflexions sur la comédie* oskarża autorów i aktorów teatralnych, zwłaszcza Moliera, o niemoralność: „Cnota i pobożność są tam zawsze wyśmiewane, korupcja zabawna, więc niegroźna i usprawiedliwiana, skromność atakowana". Występuje przeciwko samej zasadzie teatralizacji, jako bardziej niebezpiecznej od lektury, albowiem omamia ona zmysły: „Dzięki iluzji [...] [teatr] przedstawia namiętności

w sposób pociągający, wiodąc naturalnie do grzechu"[4]. Za przykład szczególnie oburzający podaje *Cyda*, w którym Szimena prezentowana jest w aureoli bożyszcza, a Roderyk oddaje się jej bałwochwalczemu uwielbieniu. Wreszcie Bossuet twierdzi, iż teatr odciąga wiernych od jedynego zajęcia godnego chrześcijanina, czyli „modlitwy i praktykowania cnotliwości".

Teologiczna argumentacja Bossueta, angażująca bez reszty autorytet i potrydencką doktrynę Kościoła w krucjatę przeciw teatrowi, doprowadza między innymi do wypędzenia z Paryża, w roku 1697, komediantów włoskich. Do śmierci Ludwika XIV dyskutowanie z argumentami teologów było raczej niemożliwe. Ale już w 1719 r. spór wybucha na nowo za sprawą najważniejszego dzieła, jakie w pierwszej połowie XVIII w. poświęcono twórczości artystycznej, to znaczy dzięki *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Ich autor, ks. Jan Baptysta Du Bos, dyplomata, historyk i literat, nie wdaje się w polemiki religijne czy moralne, w czym trochę jest podobny do Aubignaca. W swych poglądach na teatr za sprawę kluczową uważa opisanie mechanizmu wpływania przedstawienia równocześnie na intelekt i uczuciowość widza. Od tego właśnie subtelnego związku zależy bowiem, jak twierdzi, nasza przyjemność obcowania z teatrem. Tezę tę wygłasza jeszcze dobitniej w nowym wydaniu książki, z 1733 r., w rozdziale 43, noszącym znaczący podtytuł: *Przyjemność odczuwana w teatrze nie jest wcale wywoływana przez iluzję*. Du Bos traktuje iluzję teatralną inaczej niż jego poprzednicy, tzn. jako zjawisko pobudzające intelekt, a nie wzrok czy słuch, jak uważał choćby Bossuet. „Jest prawdą, że to, co widzimy w teatrze, powoduje wzruszenie – pisze Du Bos – ale nie ma w tym nic z omamienia zmysłów, bo wszystko jest ukazane jako imitacja. Wszystko jest – krótko mówiąc – kopią. [...] Widz zachowuje zdrowy rozsądek pomimo najżywszej nawet emocji". Spektakl teatralny jest zdaniem Du Bos jedynie grą, nie czyni nikomu zła, wręcz przeciwnie, cieszy i zachwyca widzów, jednoczy towarzysko, wyrabia dobry smak, jest źródłem czystej przyjemności estetycznej: „Le plaisir qu'on sent à voir les imitations [...] est un plaisir pur". Ten estetyczny hedonizm Du Bos jest nie tylko rezultatem obserwowania twórczości artystycznej w pierwszej połowie XVIII w., ale przede wszystkim punktem wyjścia do postulowania nowych zadań sztuki, do realizowania przez twórców „czystych form przyjemności": „Czy sztuka nie mogłaby stworzyć, że tak powiem, jestestw nowego rodzaju? – pyta Du Bos – Czy nie mogłaby wytwarzać przedmiotów, które wzbudzałyby w nas sztuczne namiętności zdolne pochłaniać nas w chwili, gdy je odczuwamy, a niezdolne przynosić rzeczywistych cierpień i prawdziwych smutków?"[5].

Dzieło Du Bos, które jawi się dzisiejszym badaczom jako jedno z najciekawszych uzasadnień teoretycznych estetyki rokoka, wkracza na rynek idei niedługo po ponownym otwarciu w Paryżu Comédie Italienne (1716), w czasie, gdy dużym

[4] Cyt. za: A. Lagarde, L. Michard, *Collection littéraire XVIIème sc.*, Paris–Montréal 1970, p. 281-282. Tłumaczenia z języka francuskiego – prócz tych, przy których zaznaczam nazwisko tłumacza – są mojego autorstwa – M. D.

[5] *Esthétique théatrale*, éd. M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer, Paris 1982, p. 83, 87.

sukcesem zaczynają się cieszyć na tej scenie sztuki Pierre'a de Marivaux, a Jean-Antoine Watteau maluje pełne rokokowego wdzięku postaci z komedii *dell'arte* oraz tancerki z baletów André Campry i Jeana-Philippe'a Rameau. Tworzenie owych sztucznych namiętności, o których Du Bos pisze, mogło być w związku z tym rozumiane jako dość oczywisty postulat pod adresem aktorów i tak to z pewnością zostało przyjęte, co może potwierdzać admiracja, z jaką w 1750 r. powołuje się na *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* aktor Komedii Włoskiej Antoine-François Riccoboni, kiedy tłumaczy w swej *L'Art du théâtre*, na czym polega prawda i piękno gry scenicznej.

Pierwszym znanym aktorem, który wypowiedział się na temat prawdy w grze aktorskiej, był wszakże nie Antoine-François, ale jego ojciec – Luigi Riccoboni, Wielki Lelio, założyciel i wieloletni dyrektor Komedii Włoskiej (Comédie Italienne) w Paryżu. Uznał mianowicie, iż w obliczu oskarżeń rzucanych na aktorską profesję o mamienie widzów fikcyjnością dramatu i manipulowanie ich duszami za pomocą iluzji scenicznej, najważniejsze jest odparcie zarzutu, iż aktorstwo służy szerzeniu nieprawdy. Odpiera je w 1738 r. w *Pensées sur la déclamation*. Czytamy tam zatem:

> Najważniejszym zadaniem na scenie jest [...] podsunąć widzom złudzenie i przekonać ich, na ile to tylko możliwe, że tragedia nie jest fikcją, że oto sami bohaterowie działają i mówią, a nie aktorzy ich przedstawiający. [...] Widzieliśmy swego czasu Barona i pannę Lecouvreur wzruszających wszystkich deklamacją prostą i naturalną, a zdrowy rozsądek wymaga, by nie szukać przyjemności w fikcji skoro możemy ją odnaleźć w prawdzie[6].

Stanowisko, iż prawdę na scenie można osiągnąć tylko dzięki identyfikowaniu się aktora z postacią, podzielali prawie wszyscy osiemnastowieczni ludzie teatru. W tym duchu wypowiadali się również uznani literaci i teoretycy sztuki, zwłaszcza Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778), redaktor wpływowego czasopisma *Mercure de France*, którego Diderot uznawał za niewiele znającego się na teatrze miernego literata, choć Sainte-Albine był autorem głośnej, dwukrotnie wydanej w Paryżu, w 1747 i w 1749 r., pracy *Le Comédien*. W drugiej połowie XVIII w. osiąganie prawdy za pomocą identyfikowania się z uczuciami granej postaci postulowały już całe zastępy teoretyków, których pisma składają się na swoistą genealogię *à rebours Paradoksu o aktorze* Diderota. Najważniejsze wśród nich, powstałe przed 1770 rokiem, to wzorowany na Sainte-Albinie podręcznik *Observations sur l'art du comédien*, który w 1764 r. wydał Jean-Nicolas Servandoni, znany pod pseudonimem D'Hannetaire dyrektor teatru w Brukseli, oraz praca Antonia Fabia Sticcotiego z 1769 r. *Garrick ou les acteurs anglais*. To właśnie ten ostatni tekst, postulujący skrajną egzaltację w grze, sprowokował bezpośrednio Diderota do napisania filipiki, która ukazała się w dwu odcinkach, w październiku i listopadzie 1770 r., w czasopiśmie „Correspondance littérraire" i stała się

[6] L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Paris 1738, p. 35, 37-38.

później podstawą ostatecznej wersji *Paradoksu o aktorze*. Diderota oburzyła bowiem manipulacja, jakiej się dopuścił ów włoski autor mieszkający w Paryżu, który przetłumaczył obszerne fragmenty *Le Comédien* Sainte-Albina i, zmieniając tylko francuskie nazwiska aktorów na angielskie (nazwisko Garrick przyciągało, gdyż był jednym z najsłynniejszych aktorów europejskich), sugerował, że jest to oryginalna praca o scenie londyńskiej.

W dobie „postdiderotowskiej" argumentacja na rzecz prawdziwej uczuciowości na scenie utrzymywała się bez zmian. Przykładowo: słynny tragik Komedii Francuskiej, Jean Larive (1747-1827), mający, tak jak obaj Riccoboni, zacięcie teoretyczne, nawoływał: „Aktor, którego sztuka jest w pewnym sensie ustawicznym kłamstwem, musi kochać prawdę i poszukiwać jej bezustannie"[7], zaś głośny i naśladowany przez wszystkich paryski krytyk i literat Jean-François de La Harpe oraz – *toutes proportions gardées* – pierwszy w Polsce teoretyk sztuki aktorskiej, warszawski dziennikarz i wydawca Emanuel Murray mieli na temat moralnego obowiązku identyfikowania się aktora z uczuciami postaci scenicznej równie stanowczą opinię jak wszyscy.

Antoine-François Riccoboni proponuje wszakże zupełnie odmienne spojrzenie na efekt prawdy w grze aktorskiej. Twierdzi, iż identyfikowanie się aktora z postacią nie ma sensu, bo postać ma żyć tylko dla publiczności, a nie dla aktora. Dlatego rolę należy traktować z dystansem, przyjąć działanie stylizowane, wykluczające spontaniczność. Prowadzenie akcji scenicznej ma być równocześnie analityczne i syntetyczne. W akapicie *Sztuki teatru*, poświęconym inteligencji u aktora, pisze: „Trzeba bez przerwy zdawać sobie sprawę ze związku między tym, co mówimy, a charakterem naszej roli, między sytuacją, w której umieszcza nas konkretna scena, a skutkiem, który może to mieć dla całej akcji"[8]. Aktor, pracując nad rolą, powinien przede wszystkim zwrócić uwagę na progresję środków wyrazu, czyli najpierw przeczytać tekst z nastawieniem na zrozumienie sensu słów, następnie dodać do nich nieco dźwięku i barwy, później znów trochę mocniej, tonem jakby z ławy adwokackiej, wyraziście, ale jeszcze z umiarem, bowiem – jak pisze Riccoboni – „adwokat może wzruszać tylko jako człowiek, nie jako strona", i wreszcie uderzyć z całą mocą entuzjazmu. A będąc już na samym szczycie owej ekspresji, aktor musi jeszcze dorzucić barwę osobistego uczucia. Zdaniem Riccoboniego-syna podobny tok pracy zbliży aktora do ideału: „Sztuka dobrej wymowy to zaledwie pierwszy krok w stronę teatru. Sztuka wyrażania wszystkiego to stan doskonałości"[9].

Prezentowanie sztuki aktorskiej jako rezultatu doskonałego opanowania techniki, a nie szczerej identyfikacji z uczuciami bohatera dramatu, zakrawało w 1750 r. na czystą demagogię, albowiem podważało powszechnie wtedy

---

[7] J. Larive, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, Paris 1804, p. 204.

[8] A. F. Riccoboni, *Sztuka teatru*, tłum., wstęp i oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2005, s. 39, *Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru*, t. 3.

[9] *Ibidem*. Ta problematyka jest omówiona w akapitach końcowych *Sztuki teatru*, pt. *Praktyka*, s. 67-69.

akceptowaną normę, uznającą aktorstwo za najbliższe poezji. Wspomniany wyżej literat, Sainte-Albine, w trzecim rozdziale drugiego tomu rozprawy *Le Comédien*, biorąc na świadków starożytnych, przekonuje, iż prawdziwa ekspresja aktorska nie powinna niczym różnić się od ekspresji w poezji:

> Horacy powiedział: „Po to, byś łzy me wycisnął, wpierw sam zapłakać musisz". Tę samą maksymę można zaadresować do aktorów. [...] Aktorzy [...] muszą sobie wyobrazić, że są w istocie tymi, których przedstawiają. Wtedy szczęśliwy szał [*heureux délire*] wywoła w nich przekonanie, iż to oni właśnie są zdradzani i prześladowani [...] i wyciśnie im z oczu prawdziwe łzy[10].

Antoine-François Riccoboni widzi to zupełnie inaczej: „Ekspresją nazywamy zręczność, dzięki której aktor pozwala odczuć widzowi wszystkie impulsy, którymi zdaje się być poruszony. Mówię, że zdaje się, a nie że jest poruszony naprawdę". A więc „szczęśliwy szał" Sainte-Albina zostaje zdemistyfikowany. Zastąpiony „imitacją prawdy", „zręcznym udawaniem", „szarlatanerią". François Riccoboni stawia tu wyraźnie kropkę nad „i", robiąc aluzję zarówno do maksymy Horacego, jak i do komentarza literata: „Zawsze wydawało mi się sprawą oczywistą, że jeśli ma się nieszczęście odczuwać naprawdę to, co ma się wyrazić, to nie jest się w stanie grać"[11].

W sumie, czytając *Sztukę teatru*, dochodzimy do wniosku, iż dobry aktor to ktoś, kto grając, zostawia swoją prywatną uczuciowość na czas przedstawienia w garderobie i doskonale manipuluje uczuciowością tych, którzy go słuchają i oglądają. W oczach piewców entuzjazmu taka postawa mogła wyglądać nawet na niemoralną prowokację. I za taką chyba została uznana. Tego typu wrażenia odnosimy, czytając krytyczne opinie, które pojawiły się kilka tygodni po ukazaniu się *Sztuki teatru* w paryskich księgarniach, oraz odpowiedzi na zarzuty krytyków, jaką w formie listu do Monsieur*** i *postscriptum* Riccoboni-syn dołączył na samym końcu swojej książki. Jedynym, który podzielał wówczas jego poglądy, był Diderot, ale – jak wiadomo – znana nam dzisiaj wersja *Paradoksu* ukazała się drukiem dopiero w 1830 r., a więc opinie Diderota na istotę aktorskiej ekspresji mogły przyciągnąć uwagę niewielkiej, zaledwie kilkudziesięcioosobowej grupy czytelników „Correspondance littéraire" – czasopisma redagowanego odręcznie w Paryżu przez Friedricha Melchiora Grimma i przesyłanego koronowanym władcom europejskim (otrzymywał je także Stanisław August Poniatowski).

Wrażenie prowokacji mógł sprawiać także sam porządek prezentowania materii. Antoine-François Riccoboni zaczyna omawiać techniki aktorskie od gestu, jako sprawy najważniejszej, choć – jak pisze – „może się to wydać dziwne". Komu zatem mógł się wydać dziwny prymat gestu, a zatem elementu wizualnego, nad

---

[10] R. de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris 1749. Cyt. za przedrukiem współczesnym: *Diderot et le théâtre*, t. 2, éd. A. Menil, Paris 1995, p. 212.

[11] A. F. Riccoboni, *op. cit.*, p. 41-42.

wszystkim innym na scenie? Zapewne tym, którzy twierdzili, iż najważniejsze powinno być słowo, czyli technika deklamacji tekstu dramatycznego.

Tu znów warto zacząć od pewnego przypomnienia. Wiek XVIII odziedziczył po epoce klasycyzmu Ludwika XIV koncepcję teatru retorycznego, którego zręby tworzyły wielkie teksty tragediowe Corneille'a, a do jej pełnego rozkwitu doprowadziły tragedie Racine'a oraz „wysokie", pisane aleksandrynem komedie Moliera (np. *Szkoła żon*, *Mizantrop*). Tę koncepcję bodaj najlepiej oddaje stwierdzenie Hédelina d'Aubignaca, który twierdził, iż w teatrze *„parler c'est agir"* („mówić to działać"). Aktor w czasach dominowania na scenie tragedii Corneille'a i Racine'a budował swą rolę przede wszystkim dzięki deklamacji, dzięki magii figur słownych, którymi oddziaływał na publiczność. Uważano to za jedynie słuszne i wszystkie poradniki adresowane do ludzi teatru, które wydawano w drugiej połowie XVII i na początku XVIII w., opierały się albo na retorykach starożytnych, najczęściej *Institutio oratoria* Kwintyliana, albo na *Eloquentia sacra et humana* Mikołaja Caussinusa z 1619 roku. Można tu dla przykładu wymienić takie rozprawy poświęcone wymowie scenicznej, jak *Théâtre français* Samuela Chappuzeau z 1674 r. czy *Traité du récitatif* Jeana Grimaresta z 1707 roku. Na temat mimiki, gestu i ruchu aktorskiego autorzy tych książek albo nic nie piszą, albo traktują tę sprawę jako mało ważną. Skłonność do rugowania efektów wizualnych oraz dbałość o ich maksymalną ascezę są pod koniec XVII w. chwalone przez wszystkich francuskich teoretyków. Ich postulaty – a wiemy to dzięki licznym źródłom, także ikonograficznym – uwzględniali w praktyce dyrektorzy Komedii Francuskiej. W okresie szczytowych osiągnięć tragedii klasycznej scena francuska zostaje jakby zredukowana do laboratorium retoryki. Sposób, w jaki deklamowali aktorzy w XVII i XVIII w., możemy dzisiaj odtworzyć w najbardziej ogólnych zarysach. Wiemy mianowicie, iż podstawowym wersem tragedii i wielu komedii klasycznych (do początków XVIII w.) był aleksandryn. To on powodował zrytmizowanie tyrady, sceny, całego aktu, niezależnie od umiejętności aktora. Nawet najgorszy deklamator musiał przecież podnieść głos na hemistych. Jak mówiła pani de Staël w słynnej rozprawie *De l'Allemagne*: „Ogólny koloryt, odpowiedni akcent, a nawet najbardziej namiętne ruchy, są zależne od aleksandrynu, owego piedestału będącego poniekąd zwiastunem sztuki"[12]. Sztuka aktora pojawiała się w momencie, gdy ów rytm był zachowywany, ale dochodziła jeszcze modulacja i kontrasty. Deklamacja bowiem, będąc po części wynikiem tekstu, jego interpretacji i rytmu, nie opierała się na jakiejś partyturze napisanej i obejmującej wszystkie warianty. Każdy aktor opracowywał ją indywidualnie, a możliwe sposoby owej pracy nad tekstem proponuje właśnie w *Sztuce teatru* (w rozdziale *Inteligencja*) Antoine-François Riccoboni, na tak prostym przykładzie, jak wypowiedzenie grzecznościowej formułki „dzień dobry". W świadomości znawców i praktyków teatru deklamacja miała bowiem być z jednej strony nośnikiem „dźwięku", ale równocześnie ukazywać lub udoskonalać sens tego, co umykało zwykłemu czytelnikowi.

---

[12] Mme de Staël, *De l'Allemagne*, t. 2, Paris 1969, p. 32.

Rytmiczność, regularność i majestatyczność aleksandrynu odgrywały podstawową rolę w kształtowaniu i utrwalaniu się stylu gry, gdyż wszystkie te czynniki zmuszały do zachowania w postawie, geście, wszystkich ruchach, a zwłaszcza w modulacji głosu dostojeństwa i wzniosłości. Majestatyczność deklamacji osiągało się nie tylko długością wersu, ale i odpowiednio długimi pauzami oraz pieczołowitością artykułowania każdej sylaby. To spowolniało tempo przedstawienia, a że tendencja owa była powszechna – świadczą zarówno ubolewania nad tym faktem przez Du Bos (początek wieku), jak i Juliena-Louisa Geoffroya pod sam koniec wieku XVIII. Przyspieszenia kontrastujące deklamację stosowano bądź w scenach uznanych za mniej ważne, bądź w celu podkreślenia fragmentów szczególnie mocnych. W tyradach zmiany szybkości wywierały wielkie wrażenie. Towarzyszyły im zwłaszcza podniesienia głosu przecinane nagłym krzykiem. Miejsca krzyku zaznaczano często już na początku momentu kulminacyjnego wykrzyknikami: ach! och! nie! itp. Monotonia wymowy długiej frazy sprzyjała tym bardziej zrywaniu rytmu. Głos przeskakiwał z jednego końca gamy na drugi albo przebiegał chromatycznie, wznosząc się i opadając.

Zafascynowanie deklamacją tragiczną sprawiało, że w połowie XVIII w. podejmowano próby jej zapisania za pomocą nut, metodą podobną jak w przypadku partytur umieszczanych w librettach operowych. Znane są nam dzisiaj trzy przykłady takich właśnie zapisów i wszystkie dotyczą tego samego aktora, Lekaina. Wiarygodność i przydatność takich zapisów traktowano dość sceptycznie. W drugiej połowie XVIII stulecia niektórzy znawcy teatru twierdzili bowiem, że dla uszu publiczności znacznie przyjemniejszy jest naturalny sposób deklamowania, to znaczy mówienie (tak twierdził już Riccoboni-ojciec), a nie śpiewna inkantacja zbliżona do recytatywu operowego. Znane są wypowiedzi, nawet o charakterze naukowym, które prezentują odmienne stanowiska na temat tego, czy deklamacja aleksandrynu ma być „śpiewem", czy „mową", i w związku z tym, czy można ją zapisywać nutami. Na przykład encyklopedysta Charles Duclos w haśle *Déclamation* pisze:

> Po pierwsze, nie jest możliwe zapisywanie dźwięków deklamacji jak dźwięków śpiewu, gdyż w deklamacji nie są one stałe i określone i nie poddają się zasadzie proporcji harmonicznych, a zatem ich ilość musiałaby być nieskończona. Po drugie, taki zapis jest zupełnie bezużyteczny, gdyż, gdyby powstał, służyłby przede wszystkim aktorom miernym[13].

Tak czy inaczej, skrajne sformalizowanie deklamacji tragediowej było przez długi czas podstawowym elementem konstytuującym modelową świetność stylu gry francuskich aktorów, a Komedia Francuska od 1680 r. niemal do końca wieku XVIII, jako kuźnia owej deklamacyjnej tradycji gry scenicznej, była stawiana za wzór wszystkim aktorom europejskim.

Oznaki zmian w podejściu do aktorstwa deklamacyjnego, pojmowanego wyłącznie jako szczególny wariant sztuki retorycznej, zauważamy jednak już

[13] *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, t. 4, Paris 1754, p. 690a.

w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVIII u niektórych teoretyków sztuki. Jan Baptysta Du Bos w *Réflexions critiques...* nie tylko zauważa, ale wręcz podkreśla, że skuteczność nadawania przez aktora nowej siły słowom zależy od „ruchów ciała, które im towarzyszą"[14]. To dlatego Riccoboni-syn, wychowany na konwencji aktorstwa *dell'arte*, pisze o Du Bos z wyraźną atencją, zaś w odpowiedzi na zarzut Sainte-Albina, że w swej *Sztuce teatru* nie cytuje autorytetów, zapytuje z kolei literata, „czemu nie przytoczył Du Bos i jego wspaniałej paraleli między malarstwem i poezją, mówiącej na temat przedstawienia teatralnego więcej niż cokolwiek innego od tamtej pory?"[15].

W parę lat po polemice Riccoboniego i Sainte-Albina refleksja nad skutecznością aktorskiego oddziaływania na publiczność za pomocą ekspresji wizualnej zaczyna się rozwijać coraz powszechniej, ale na początku nie we Francji. Pierwszym teoretykiem, który programowo łączył grę aktorską ze sztukami plastycznymi, a nie z deklamacją, był wybitny malarz angielski William Hogarth (*Analiza piękna*, 1753). Hogarth przyjaźnił się blisko z Garrickiem, wielkim aktorem i dyrektorem londyńskiego teatru, i dzięki obserwowaniu gry przyjaciela sformułował – jak pisze badaczka jego twórczości, Lily B. Campbell – „teorię ruchu i gestu scenicznego opartą na założeniu o konieczności zróżnicowania akcji i jej jedności w zróżnicowaniu"[16]. Teoria angielskiego malarza dopuszczała naśladowanie w ruchu scenicznym brzydkich elementów natury, ale wpisanych w sposób immanentny w określoną koncepcję piękna. Jest to o tyle ciekawe, iż problem ten będzie także rozpatrywać kilkanaście lat później Gotthold Ephraim Lessing w *Dramaturgii hamburskiej* (1767): „Sztuka aktora jest czymś pośrednim między sztukami plastycznymi a poezją. Jako obraz oddziałujący na wzrok musi uznać piękno za najwyższy kanon, lecz jako obraz zmienny nie musi zachowywać zawsze w swych układach tego spokoju, który czyni tak imponującymi stare dzieła sztuki"[17].

Wśród teoretyków, którzy w refleksji nad grą aktorską używali niemal wyłącznie porównań malarskich, na pierwszym miejscu należy wymienić szwajcarskiego baletmistrza Jeana-Georges'a Noverre'a, który swą koncepcję choreograficzną, przełomową dla rozumienia przestrzeni scenicznej, a co za tym idzie – dla rodzącej się reżyserii, oparł na założeniu, iż

> balet – to obraz, scena – to płótno, mechaniczne ruchy figurantów – to farby, ich twarze – to, jeśli wolno się tak wyrazić, pędzel, który łączy i ożywia sceny; dobór muzyki, dekoracja i kostium tworzą koloryt, a twórca układu jest malarzem. [...] Artysta spotyka tu, śmiem twierdzić, więcej przeszkód do pokonania niż w innych dziedzinach sztuki: pędzle i farby nie znajdują się bowiem w jego rękach, obrazy

---

[14] J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris 1733, p. 387.

[15] A. F. Riccoboni, *op. cit.*, s. 82-83.

[16] L. B. Campbell, *The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century*, London 1917, p. 184 (tłum. moje – M. D.).

[17] G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, tłum. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994, s. 25, *Skrypty Uczelniane – Uniwersytet Jagielloński*, nr 711.

muszą się wciąż zmieniać i trwać tylko krótką chwilę – słowem, musi on wskrzesić sztukę gestu i pantomimy, tak popularną za czasów Augusta[18].

We Francji plastyka ruchu scenicznego, gest, mimika pojawiają się – jako elementy równie ważne jak deklamacja – przede wszystkim u Diderota. Najpełniej, jak wiadomo, w *Paradoksie o aktorze*, ale już wcześniej, w latach 1765-1766, a zatem w czasach, gdy na prośbę Grimma pisywał regularne sprawozdania z wystaw malarskich, powstaje wyjątkowe, bo *quasi*-polskie świadectwo zainteresowań Diderota dla wizualnych technik ekspresji aktora. Chodzi mianowicie o jego listy do aktorki Jodin[19], grającej wówczas w Warszawie, w zespole francuskim. W wielu miejscach tej korespondencji odnajdujemy spostrzeżenia, które Diderot zaprezentował już w *Rozmowach o „Synu naturalnym"* w 1758 r. (na przykład koncept *tableau*, który można uznać za jedno z teoretycznych źródeł współczesnej reżyserii), ale, pisząc do Jodin, doprecyzowywał on malarskie odniesienia pod kątem gry aktorskiej. W liście trzecim z 1765 r. czytamy na przykład:

> Czy wie pani, dlaczego nigdy nie udało się namalować dobrego obrazu na podstawie sceny dramatycznej? Albowiem działanie aktora ma w sobie zawsze coś z przeszarżowania i nadgorliwości. [...] Gdy w pałacach lub prywatnych domach jakiegoś miasta znajdują się piękne historyczne obrazy, proszę nie zaniedbać ich obejrzenia. Proszę uważnie obserwować, jak uchwycone jest zachowanie ludu bądź służby. Zobaczy pani twarze i gestykulację poruszone miłością, zazdrością, złością, rozpaczą. Pani głowa musi się stać rodzajem magazynu na wszystkie te obrazy i proszę mi wierzyć, kiedy przedstawi je pani na scenie, wszyscy je rozpoznają i będą oklaskiwać[20].

Diderot daje także młodej aktorce rady szczegółowe: „Jak najmniej gestów; częsty gest przeszkadza skuteczności działania i niszczy szlachetność", albo: „Trzeba uważać na sceny spokojne, zwłaszcza one są trudne. Musi pani się pozbyć owych wzdrygnięć, które rzekomo mają być grą wnętrza [*accents d' entrailles*, czyli, mówiąc dzisiejszym żargonem aktorskim, „graniem bebechami" – M. D.], a które są jedynie złą techniką, odpychającą i męczącą, tikiem nieznośnym na scenie tak samo jak w salonie"[21]. Podobnych uwag jest dużo więcej, niestety z dalszej kariery panny Jodin wiemy, że niezbyt głęboko brała sobie do serca rady filozofa. Kilku aktorów francuskich w drugiej połowie XVIII w. musiało już jednak traktować techniki wizualnej ekspresji na równi z deklamacją. Warto przytoczyć tu choćby dwa przykłady. W Paryżu za najbardziej wstrząsającą i łamiącą konwencje sceniczne rolę uchodziła przez długi czas Meropa grana przez pannę

---

[18] J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, tłum. i oprac. I. Turska, wstęp J. Rey, Wrocław 1959, s. 31, *Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru*, t. 5.

[19] P. Diderot, *Pisma estetycznoteatralne*, tłum. M. Dębowski, J. Kott, E. Rzadkowska, A. Siemek, wstęp i oprac. M. Dębowski, Gdańsk 2008.

[20] Ibidem, s. 296.

[21] Cyt. za: *Diderot et le théâtre*, t. 2, p. 149.

Marie Dumesnil w tragedii Woltera pod tymże tytułem. *Almanach des spectacles* z 1772 r. podkreślał z zachwytem:

> Przed pojawieniem się Panny Dumesnil nie wyobrażano sobie, aby w tragedii było możliwe przebiegnięcie przez scenę. We wszystkich możliwych sytuacjach i okolicznościach krok aktora był odmierzony oraz zrytmizowany. Panna Dumesnil odważyła się na zerwanie tych dziwacznych pęt. Ujrzeliśmy ją w *Meropie*, jak, krzycząc: „Barbare, il est mon fils!", zerwała się i przebiegła przez scenę, by osłonić Egista. Wcześniej nawet nie podejrzewano, że matka w obronie syna mogłaby zaburzyć miarowość swych kroków[22].

Diderot, pisząc *Paradoks o aktorze*, przywoływał grę Dumesnil jako zupełne przeciwieństwo gry intelektualnej, będącej rezultatem analitycznego dystansu względem roli, w której celowała Clairon:

> Czyż gra panny Clairon nie jest najdoskonalsza ze wszystkich? Przypatrz się jej uważnie, a przekonasz się, że na szóstym przedstawieniu zna na pamięć wszystkie szczegóły swojej gry równie dobrze jak słowa swojej roli. [...] z panną Dumesnil jest już zupełnie inaczej. Wchodzi na deski, nie wiedząc, co powie; przez połowę przedstawienia nie wie, co mówi, ale bywają chwile, kiedy jest wspaniała[23].

W roku 1778 warszawski „Journal Littéraire", donosząc o benefisie Dumesnil w Paryżu, pisał: „Aktorka ta cieszyła się zawsze ogromnym poważaniem, łączyła najgłębsze przeżycie z gorącym temperamentem. Żywym gestem, namiętnością, wzniosłym uniesieniem zdawała się na nowo kreować arcydzieła, w których występowała"[24]. O modelowej, „naturalnie natchnionej" grze Dumesnil pisze także współczesna badaczka teatru oświeceniowego, Martine de Rougemont[25], podkreślając, że ta właśnie aktorka była inspiratorką całej szkoły gry polegającej na identyfikowaniu się z przeżyciami odtwarzanej postaci.

Przykład gry wybitnego tragika końca XVIII i początku XIX w., Franciszka Józefa Talmy, jest jeszcze bardziej charakterystyczny. Talma pod koniec lat 80. studiuje sztuki piękne, radzi się malarza Jacques'a-Louisa Davida w trakcie opracowywania ról i projektowania kostiumów, konsultuje swoje pomysły ze znawcą starożytności i archeologiem Albinem-Louisem Millinem, autorem *Słownika sztuk pięknych*, oraz z Janem Potockim, jako etnografem. Wilhelm von Humboldt – w niezwykle ciekawej dla teatrologów pracy, wydanej po francusku w 1800 r., *Considération sur l'art des acteurs tragiques français, par un Allemand* – opisuje, obok uwag o deklamacji, pieczołowite przygotowanie plastycznej strony gry aktorskiej Talmy:

---

[22] Cyt. za: F. Gaiffe, *Le drame en France au XVIIIème siècle*, Paris 1910, p. 531, przypis.

[23] D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, tłum. i wstęp J. Kott, Warszawa 1958, s. 33-34, *Symposion*.

[24] Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765-1794*, red. J. Kott, oprac. J. Jackl [et al.], Warszawa 1967, s. 247.

[25] M. de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIIIème siècle*, Paris 1988.

Na scenie każdy jego ruch jest piękny i harmonijny, jego postawa nieustannie szlachetna i godna. Gdy siada, podnosi się, przyklęka, malarz znajdzie w tym zawsze interesujące studium ruchu. Innych aktorów stać niekiedy na – jak to się mówi – piękny obraz, ale robią to jakby obok. Gra Talmy jest nieprzerwanym ciągiem obrazów czerpiących harmonijny rytm ze wszystkich czynności, przez co staje się naturalna i zupełnie pozbawiona wymuszenia[26].

Inny Niemiec, August von Kotzebue, znany i często tłumaczony w Polsce postanisławowskiej autor melodramatów, stwierdza w roku 1804, iż gra Talmy już w ogóle nie jest grą klasyczną, lecz czymś zupełnie nowym. Pisze mianowicie:

Przy wielu okazjach mówiłem już, co myślę na temat „maniery" odgrywania tragedii we Francji. Nie mogę jej znieść właśnie dlatego, że jest to „maniera". [...] Kto raz zobaczył tragedię, widział je już wszystkie. Jedynym aktorem, którego to oskarżenie nie dotyczy, jest Talma; sam zresztą wyznał, że stara się w grze połączyć manierę niemiecką z manierą francuską. Zazdrośnicy go za to karcą, ale ogromne wrażenie, jakie codziennie wywiera, świadczy nieodwołalnie, że jego metoda jest najlepsza, bo dotyka naszego serca. Talma jest pięknym mężczyzną; cała jego postać otoczona jest nimbem słodkiej melancholii, a jednak potrafi wyrazić z energią wszystkie namiętności[27].

Zupełnie inne wrażenie sprawiała gra Talmy na warszawskim teoretyku Emanuelu Murrayu. Jako strażnik klasycznej harmonii w teatrze, Murray w swym dziełku z 1810 r. zatytułowanym *Des acteurs et du jeu théâtral* wpadał w gniew z tej samej dokładnie przyczyny, która u Kotzebuego wywoływała zachwyt: „Talma nie jest pozbawiony wad [...]. Słusznie zarzuca się mu, że nazbyt często daje upust zapamiętaniu, nadmiarowi uniesienia i ognia [...]. Krytykowany jest także za nonszalancję, zaniedbywanie dochodzące aż do całkowitego zapominania konwenansów teatralnych [*l'oubli total des bienséances théatrales*]"[28].

Jednak sprawa „malarstwo a gra aktorska", kwestia oddziaływania aktorów na zmysł wzroku widzów za pośrednictwem technik wizualnych, czyli mimiki oraz ruchu scenicznego indywidualnego i zbiorowego, jest przez Murraya traktowana z całą powagą. Dodajmy w tym miejscu nawiasem, że zupełnie inaczej podchodzi do tego tematu Bogusławski w *Mimice*, gdzie wprawdzie czytamy na samym początku, iż „mimika jest matką malarskiej i rzeźbiarskiej nauki" albo „mimika sceniczna w tym nad malarstwo i snycerstwo jest wyższą, że ostatnie nie mogą jak tylko jeden moment czynności jakowej wystawić"[29], jednakże – co wynika z badań Jacka Lipińskiego nad tym tekstem – Bogusławski, redagując

[26] W. von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, t. 2, Hrsg. A. Leitzmann, Berlin 1904, S. 379.

[27] Cyt. za: *Mémoires sur Talma*, éd. H. Almarès, Paris 1904, p. 7.

[28] E. Murray, *O aktorach i grze teatralnej*, tłum. i oprac. M. Dębowski, Kraków 1992, s. 47, *Select*.

[29] W. Bogusławski, *Mimika*, oprac. J. Lipiński, T. Sivert, Warszawa 1965, s. 58, *Dramaturgia, czyli Nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2.

swój podręcznik, po prostu przepisał fragment z innego podręcznika autorstwa D'Hannetaire'a. Zdanie o malarstwie jest tylko ornamentem. Bogusławski traktował bowiem mimikę i gest jak elementy mechanicznego i niezbędnego na scenie ilustrowania słów dramatu gestykulacją i ruchami twarzy aktora. Mówiąc za Lipińskim: „Bogusławski należał do ekstremistów, którzy posługiwali się gestem naśladowczym we wszystkich rodzajach sztuk i traktowali go z równą powagą co dykcję i słowo. [...] O artyzmie, znaczeniu refleksji, wrażliwości, intuicji, indywidualności, o talencie wreszcie aktora opracowującego rolę, Bogusławski w *Mimice* nie pisze"[30].

Murray natomiast stara się rzeczywiście zgłębić tę problematykę. Wyjaśnia nam bowiem pokrewieństwo obu sztuk, porównując nie tyle gotowe dzieła, tzn. obraz i rolę, lecz procesy twórcze, które do nich doprowadzają. Takie ujęcie uznajemy za oryginalne nawet na tle powstałych w tym samym mniej więcej czasie analiz Humboldta czy *Przepisów dla aktorów* Goethego z 1803 roku.

Murray zaczyna swój wykład od dość już oczywistej na początku XIX w. konstatacji, iż

> aktor, który chce zabłysnąć w swej roli, powinien śledzić sposób pracy dobrego malarza. Powinien wiedzieć, że doskonałość sztuki polega na dobrym uchwyceniu i oddaniu absolutnie wszystkich cech podobieństwa, które istnieją pomiędzy przedstawianą postacią i oryginałem, według którego poeta ją naszkicował; tak samo jak doskonałość portretu zależy od stopnia wierności i dokładności malarza oddającego wszystkie cechy twarzy i wygląd zewnętrzny modela.

Następnie przechodzi do istoty sprawy:

> Aktor i malarz są braćmi czerpiącymi z tego samego źródła. Mimo odmienności swych sztuk hołdują tym samym pryncypiom i postępują według jednakowych reguł. Obaj są dziećmi geniuszu i dobrego smaku, muszą więc stwarzać doskonałą imitację pięknej natury. Obaj łudzą dzięki wyborowi tematów, użyciu barw, zmienności odcieni, naturalności sytuacji i delikatności koloru. Obaj potęgują w duszy widza wrażenie zgodne z zarysowaną szczegółowo akcją i uczuciami, które z niej oczywiście wynikają. [...] Oglądając w tym duchu obrazy wielkich mistrzów, zobaczycie, iż odpowiednio komponowane cienie, kunsztownie rozrzedzane kolory są jednym ze środków używanych przez malarza z największą rozwagą, gdyż od tego zależą najistotniejsze cechy charakteru każdej z postaci oraz siła i jędrność tematu. Otóż tę różnorodność odcieni, degradację barw, niedostrzegalne przejścia od najsilniejszych błysków światła do najdelikatniejszego ich zmierzchu aktor powinien naśladować w grze i deklamacji. [...] nadać pewną słabość gestowi, utrzymać w postawie nastrój powagi zbliżonej do powolności, zagęszczać stopniowo ruchy, wreszcie – jakby zastygnąć w rozpaczy, ażeby następnie, w chwili wymagającej odmalowania namiętności, wzburzenia i zamętu dochodzącego do szczytu, podnieść się z tym większą mocą, narzucić żywość postawie, brzmieniu głosu, grze twarzy,

[30] *Ibidem*, s. 35.

a nawet gestom (bez popadania wszakże w nadmierny rozmach). Gdy minie moment uniesienia, ów nadzwyczajny poryw ustąpi sytuacjom łagodniejszym, ku którym aktor zstępować będzie pomny tej samej gradacji.

To najważniejszy fragment rozumowania Murraya. Dalej przestrzega on (powołując się na przykłady mistrzów – Michała Anioła, Tycjana, Rafaela), że jego „teoria" tylko pomoże, a nie nauczy, jak grać, gdyż każdy artysta „musi to wszystko ściśle powiązać z talentem, który otrzymał od natury"[31].

Jak możemy zinterpretować tę minianalizę? Murray określa tu stosunek realizowanych przez malarza walorów chromatycznych obrazu do walorów modeli i przedmiotów oraz stosunek niuansów gry scenicznej aktora do uczuć postaci dramatu. Malarz wprowadza złudzenie przestrzeni naturalnej dzięki perspektywie i chromatyce (cieniowaniu), które Murray widzi jako interwały lub stopnie (degradacje barw) pomiędzy poszczególnymi elementami obrazu. Aktor, stosując niuanse i cieniowanie uczuć, osiąga złudzenie podobne, tyle że nie w przestrzeni, lecz w czasie. Mówiąc inaczej, wywołuje złudzenie, że czas sceniczny jest czasem naturalnym. Sprawa czasu scenicznego jest – jak wiemy – jedną z fundamentalnych kwestii estetyczno-teatralnych. W odniesieniu do gry aktorskiej konkretną egzemplifikacją tej kwestii jest komiczność przedstawiania nienaturalnie szybkich reakcji uczuciowych postaci. Antoine-François Riccoboni twierdził, że dla aktora ten właśnie problem jest najtrudniejszy: „Na scenie uczucia następują po sobie z prędkością o wiele większą niż w naturze. Krótki czas odgrywania sztuki, zmuszając do takiego przyspieszenia oraz zbliżania celów, nadaje działaniu koniecznego żaru"[32]. Owa „żarliwość uczuć" musi jednak wydawać się prawdziwa. Murray – dzięki metaforze malarstwa – przekonuje, że, po pierwsze, złudzenie prawdziwego, zgodnego z naturą rozwoju uczuć na scenie w czasie o wiele krótszym niż rzeczywisty może powstać dzięki umiejętnemu stopniowaniu i „cieniowaniu" gestykulacji, ruchów ciała, mimiki (gry twarzy) oraz, o czym nigdy nie zapomina, brzmień głosu. Te elementy gry teatralnej są bowiem – jak pisze – „niczym w malarstwie zdolne do mniejszych lub większych zróżnicowań i cieniowań łagodzonych aż do granicy naszego postrzegania". Po drugie, „cieniowanie"[33] uczuć przez aktora pełni w budowaniu ducha postaci funkcję jakby tkanki łącznej podczas „cięcia" stanów emocjonalnych, dzięki czemu widz łatwiej akceptuje iluzję rzeczywistego czasu potrzebnego na ich rozwój. Stosując tę technikę, aktor osiąga iluzję prawdy emocjonalnej, tak jak malarz swą techniką osiąga na płaszczyźnie płótna iluzję prawdziwej przestrzeni trójwymiarowej.

Jest charakterystyczne, że Murray – opisując tworzenie przez aktora owego złudzenia – nie posługuje się metaforą perspektywy, to jest funkcją miar

---

[31] E. Murray, *op. cit.*, s. 43-44, 45.

[32] A. F. Riccoboni, *op. cit.*, s. 42.

[33] Cieniowaniem nazywano w XIX w. subtelną grę uczuciową i harmonijne przechodzenie od jednego uczucia do drugiego.

i proporcji (właściwych bardziej rysunkowi), ale metaforą techniki oddalania i zbliżania w malarstwie, która polega na natężaniu lub zmniejszaniu światła i barwy (cieniowaniu). Uprzywilejowuje w ten sposób kolorystę, zwiastując jakby, raczej nieświadomie i chyba nawet wbrew sobie, nową epokę w europejskiej sztuce teatralnej. Epokę, która coraz bardziej niechętnie znosiła na scenie aktora „opowiadającego", hołdującego zasadzie, że w teatrze, jak chciał d'Aubignac, „mówić to działać", a w coraz większym stopniu domagała się aktora sprawiającego publiczności *plaisir des yeux*.