

A n n a K a w a l e c

Pomiędzy naturą a kulturą – widowiska według Jeana-Jacques’a Rousseau

Słowa kluczowe: natura, widowisko naturalne, teatr, J.J. Rousseau, cnota, rozum

Obszerny i bogaty treściowo *List o widowiskach* Jeana-Jacques’a Rousseau zmusza teatrologa do zrzeczenia się swojej pozycji i do powstrzymania się od dociekania istoty teatru. Każdy głos badacza zjawisk teatralnych w kontekście stanowiska autora *Listu* odczytany będzie jako apologia profesji, a nie jako dociekanie naukowe. Wystarczył jeden prześmiewczy przypis filozofa:

Podziwiam, jak bardzo większość ludzi pióra dała się podejść w całej tej sprawie. Gdy zobaczyli, że zaatakowano naukę i sztukę, sądzili, że atak ten dotyczy bezpośrednio ich samych. [...] mało zależy im na nauce, byleby tylko czyniła ona zaszczytną pozycję uczonego (Rousseau 1966b: 327, przypis).

Rzecz nie kończy się jednak na przytyku naukowcom i artystom. Jest ważna i wciąż stanowi metodę weryfikacji pod względem celu i wartości tego, co dokonuje człowiek.

Francuski filozof już w pierwszej upublicznionej *Rozprawie o naukach i sztukach*, stosując metodę prowokacji, odsłonił perspektywę zagubioną w świecie nauki i sztuki. Jakby korzystając ze wskazówki Platona, która brzmiała: „Najważniejsza rzecz: zacząć zgodnie z naturą. Zatem trzeba zrobić to rozróżnienie między odwzorowaniem i jego pierwowzorem” (Platon 1999: 678), w wymiarze popularnych wówczas dzieł i inscenizacji teatralnych Rousseau oddzielił widowiska teatralne od widowisk „naturalnych”. Oczywiście „naturalne” to pierwowzory, teatr jest natomiast tylko lepszym lub gorszym odwzorowaniem i spełniać może jedynie funkcję mniejszego zła w środowiskach zepsutych moralnie¹.

¹ Zagadnienie relacji między moralnością a sztuką w *Liście o widowiskach* krytycznie i twórczo podjął David Osipovich w artykule *What Rousseau Teaches Us about Live Theatrical*

Pod powierzchnią paradoksu

Paradoksalne może się wydać, że Rousseau był autorem *Narcyza*, *Lekkomyślnego zobowiązania*, *Wiejskiego wróżbity*, czyli komedii o charakterze muzycznym, przeznaczonych do wystawiania na scenach konwencjonalnego teatru francuskiego; teatru, który potępiał. Niekonsekwencję tę zarzucił mu zwłaszcza Marmontel w *Apologii teatru*². Autor *Listu o widowiskach* wyjaśniał swoją postawę odwołując się do zastanej formy cywilizacji, której cofnięcie nie było w jego mocy. Za swoją „ułomność”, czyli „postawę niekonsekwencji”, obciążył nie siebie, lecz zepsute obyczaje, teatr i całą kulturę francuską.

Za swoje powołanie, zgodne z uzdolnieniami, uważał natomiast przypominanie o konieczności zachowania postawy autentycznej i cnoty, o stanie, który minął, a który dostarczał szczęścia:

Tymczasem zaś pisać będę książki, uprawiać poezję i muzykę, jeśli będę miał do tego zdolności, czas, siły i ochotę, będę nadal otwarcie wypowiadał wszystko, co złego myślę o literaturze i o tych, którzy ją uprawiają, i sądzę, że nie przyniesie mi to ujmy. Prawdą jest, że można będzie kiedyś powiedzieć: ten tak zdecydowany wróg nauki i sztuki sam jednak tworzył i ogłaszał sztuki teatralne; i muszę przyznać, że wypowiedź ta będzie gorzką satyrą, nie na mnie jednak, lecz na wiek, w którym żyję (Rousseau 1966b: 327).

„Paradoks” twórczości i poglądów Rousseau nie jest więc paradoksem. Jest wyrazem świadomej postawy akceptacji zastanego stanu cywilizacyjnego, który należy różnymi sposobami chronić od dalszego zepsucia³. Sposoby te w *Liście o widowiskach* Rousseau dostosowywał do uwarunkowań polityczno-obyczajowych konkretnego kraju, ambitnie podjął jednak również próbę

Performance. Dochodzi on do wniosku, że podczas krytycznego czytania etycznego aspektu teatru natrafiamy na ważną dyferencję pomiędzy teatrem jako dramatem (sztuką napisaną) a teatrem jako sztuką widowiskową. Rozróżnienie to zmusza do uwzględnienia innej, pomijanej w interpretacjach tego problemu i w nawiązaniach do dzieła Rousseau, dyferencji pomiędzy wartościami moralnymi a estetycznymi.

² Pisał m.in.: „Il est, comme on voit, selon ses principes, dans le cas d'un homme qui auroit assisté journellement et avec délice a un festin ou il auroit su que l'on versoit du poison aux convives” (s. 422). Na anonimowy list, którego autor zarzucał Rousseau zdradę przyjaciół-encyklopedystów, autor *Listu o widowiskach* odpowiedział: „Les amis de la vérité sont tous mes confrères” (Rousseau 1832c: 250). Interesująca jest natomiast postawa d'Alemberta, który w *Lettre à M. J.J. Rousseau* identyfikował się z wartościami wyznawanymi przez Rousseau, zaznaczając jedynie zbyt idealistyczne wyobrażenie narodu genewskiego, który nie jest społecznością „l'âge d'or”, lecz „l'âge d'argent” (D'Alembert 1832: 296).

³ Paralelną postawę przyjął Rousseau w *Umowie społecznej*. Fundamentalną kategorią uczynił w tym dziele rodzinę, która – z jednej strony – jest „najstarszą ze wszystkich społeczności”, z drugiej natomiast – „jest jedyną naturalną”, u źródeł łączy więc to, co naturalne w świecie, z tym, co społecznie i kulturowo uwarunkowane (por. Rousseau 1966c: 10).

sformułowania koncepcji widowiska źródłowo naturalnego, nawiązującego do spotkania społecznego o charakterze, jak powiedzielibyśmy dziś, ponadkulturowym, na wzór religijnej i świeckiej starożytnej chorei (por. Zwolski 1978), jak współczesne spektakle i performanse społeczne⁴.

Geneza *Listu do d’Alemberta*

List powstał w ciągu trzech zimowych tygodni 1758 roku w Montmorency. Narodził się z poczucia powinności obywatelskiej i pisarskiej, z obowiązku zabrania głosu⁵ i wyrażenia stanowiska Rousseau w sytuacji imputowania⁶ jego genewskiej ojczyźnie lat dziecięcych kłamiwych diagnoz i gorszących metod terapii.

Rousseau czuł się dotknięty już samym faktem autorstwa d’Alemberta hasła „Genewa” do *Encyklopedii*⁷. Nadto, styl tego hasła, rzeczowy, faktograficznie bogaty i zasadniczo afirmatywny, z pewnością nie był bez znaczenia dla reakcji Rousseau. Szczególnie jednak dotknęły go fragmenty dotyczące niedoskonałości funkcjonowania republiki. D’Alembert posługiwał się w nich sformułowaniami powinnościowymi, dawał rady, wskazując korzyści z ich wypełnienia dla genewczyków i całej Europy. Głównym przedmiotem zaleceń dla Genewy d’Alembert uczynił teatr, teatr instytucjonalny, teatr – jako jedną z najbardziej chlubnych dla Francji dziedzin sztuki, wzorzec praktyki i teorii teatralnej dla całej Europy.

Taki teatr, o charakterze francuskim, encyklopedysta radził założyć w Genewie⁸. Wskazywał jednocześnie korzyści płynące z tej inwestycji: dobro dla świata w formie „obyczajnego zespołu teatralnego”, podporządkowanego obyczajom i prawu genewskiemu, oraz przywrócenie godności aktora, który funkcjonowałby w społeczeństwie według obowiązujących wszystkich mieszkańców zasad republikańskich Genewy. Poświęcenie Genewy miało mieć rangę dobra powszechnego. Rousseau, nie podważając dobrych intencji

⁴ W terminologii R. Schechnera: performanse w sensie właściwym oraz „jako” performanse (por. R. Schechner, 2006: 54–60). Por. także koncepcję społeczeństwa spektaklu Guya Deborda.

⁵ „...Aby z mojego milczenia nie wynikało, że się zgadzam z jego treścią [...], muszę mówić, muszę potępić to, czego nie pochwalam, aby nikt nie mógł przypisywać mi poglądów, których nie mam” (Rousseau 1966a: 337).

⁶ „...que vous leur imputez; je dis seulement qu’on n’a nul droit de la leur imputer” (Rousseau 1832b: 14). Wyrażenia te odnoszą się wprawdzie do tematu wierzeń, jednak styl Rousseau jest jednolity w całym *Liście*.

⁷ Rousseau, współpracownik *Encyklopedii* (pisał hasła z zakresu muzyki i historii), dotknięty był niezaprośzeniem go, jako genewczyka, do autorstwa hasła „Genewa”.

⁸ Rousseau odczytywał między wersami podszepty Woltera, któremu zakazano wystawiania sztuk podczas jego pobytu w republice.

d'Alemberta, musiał przede wszystkim ujawnić niekompetencje „poważnego autorytetu” (Rousseau 1966b: 336) w kwestii znajomości praw i obyczajów republiki oraz funkcjonowania w nim teatru. Najważniejszy argument dotyczył prawdy życiowej, według Rousseau – dalekiej encyklopedyście: „nie chodzi już tutaj o cześć gadanie filozoficzne, ale o praktyczną prawdę ważną dla całego narodu” (Rousseau 1966b: 337).

List o widowiskach był zatem osobistą odpowiedzią dla byłego przyjaciela (dzięki któremu *Rozprawa o naukach i sztukach* została wydana w *Encyklopedii*⁹), odpowiedzią dla współpracowników, którzy zignorowali kompetencje Rousseau w kwestii znawstwa przedmiotów: republiki genewskiej oraz dziedziny teatru, a także płaszczyzny ich powiązań. Zignorowali także siłę oddziaływania hasła rodzącego się nurtu sentymentalnego¹⁰ i wpływu mieszczaństwa na politykę i kulturę. Stąd odpowiedź Rousseau była natychmiastowa¹¹, emocjonalna, rozwlekła, jak pisał: „Skwapliwie zapuszczałem się we wszystkie dygresje, które mi się nasuwały, i nie przewidziałem, że uciekając przed nudą mogę skazać na nudę czytelnika” (Rousseau 1966b: 338). Za brak „dobrego smaku, wybredności, poprawności” *Listu* obciążył swoją samotność i zdradę d'Alemberta.

Teatra francuskie

Nowożytny teatr francuski narodził się z fascynacji praktyką włoską i dziełami starożytnych. Bardzo szybko ruszył jednak własną ścieżką, konfrontując czasem własne idee z klasycznymi. Już w początkach XVII wieku Francois Ogier pisał we wstępie do dzieła *Tyr i Sydon* Jeana de Schelandre'a: „My zaś o wiele skuteczniej zdołamy ich [Greków] naśladować, jeśli wniesiemy jakąś część ducha własnego kraju i własnej mowy” (Ogier 1989: 309). O celu teatru natomiast pisał: „Poezja, zwłaszcza zaś ta, którą się pisze dla potrzeb teatru, tworzona jest jedynie dla rozrywki i przyjemności” (tamże). Przyjemność rozumiał jako wynik odbiorczego doświadczenia różnorodności zdarzeń, zaciekawienia i wciągnięcia widza w akcję, łączenia elementów tragedii z komediowymi („z wyżyn koturnów tragedii... w trzewiki komedii”), gdyż połączenie to miało

⁹ „Miałem niegdyś surowego i sprawiedliwego Arystycha, ale już go nie mam i mieć nie chcę; nie przestanę go jednak załować, brak to jeszcze dotkliwszy dla mego serca niż dla pism” (Rousseau 1966b: 338).

¹⁰ Na temat oddziaływań społeczno-politycznych ówczesnych osobistości pióra zob. Manfred 1988.

¹¹ W końcowych miesiącach 1757 roku Rousseau zapoznał się z 7 tomem *Encyklopedii* i zawartym w nim hasłem „Genewa”. Zaraz po przeprowadzce do Montmorency rozpoczął pracę nad *Listem do d'Alemberta*.

być bliższe życiu człowieka, „którego dni i godziny przeplatane są radością i zmartwieniem, śmiechem i łzami” (Ogier 1989: 310).

Postulaty zbliżania teatru do życia jednostki i społeczności, czasów i kontekstów, były przedmiotem sporów największych twórców i teoretyków teatralnych, m.in. P. Corneille’a (stawiającego cel podobania się publiczności nad zasadą respektu dla reguł klasycznych) czy Jeana Chapelaina – głównego przedstawiciela Akademii Francuskiej. Postulaty te dotyczyły płaszczyzny formalnej sztuk (zasady trzech jedności, czystości gatunkowej, zasady prawdopodobieństwa), jak i zasad oraz celu funkcjonowania teatru. Jeden z przedstawicieli klasycyzmu francuskiego, F.H. d’Aubignac, twierdził: „Zasady teatru oparte są nie na autorytetach, lecz na rozumie. Stworzono je opierając się nie na jakichś wzorcach, ale na prawie naturalnym. Jeśli zaś nazywamy je Sztuką lub Regułami Starożytnych, to dlatego, że starożytni stosowali je z wielkim powodzeniem, wnikliwie rozważywszy pierwaj naturę rzeczy moralnych, prawdopodobieństwo czynów ludzkich i wydarzeń tego świata” (d’Aubignac 1989: 316). Reguły te z powodzeniem realizował w sztukach inny członek Akademii Francuskiej, J. Racine, znany jako twórca malujący ludzi, jakimi są (por. La Bruyere 1989: 348), zmagających się z prawami własnych uczuć i determinacjami wyższymi: państwowymi, etycznymi lub metafizycznymi. Z mniejszym powodzeniem scenicznym i niemal pół wieku później, w innym kontekście społecznym, zasady te wcielał naśladowca Racine’a – Wolter¹².

Reguły rozumu odcisnęły piętno na tzw. doktrynie klasycznej, w ramach której przyjmowano założenie o istnieniu ponadczasowego i ponadterytorialnego rozumu i idei piękna. Wiele lat później Diderot powtórzy interpretację arystotelesowskiej mimesis, sformułowaną w Akademii Francuskiej:

Wielcy poeci, wielcy aktorzy, a może w ogóle wszyscy wielcy imitatorzy natury, obdarzeni wielką wyobraźnią, wielkim rozumem, słusznym sądem i wytrawnym smakiem, są istotami najmniej czułymi (Diderot 1959: 35).

Ja żądam od niego [aktora] wielkiego umysłu; pragnę w nim znaleźć zimnego i spokojnego widza: dlatego nie chcę żadnej uczuciowości, wymagam w zamian przenikliwości i sztuki naśladowania wszystkiego, albo [...] umiejętności oddawania wszelkiego rodzaju ról i charakterów (Diderot 1959: 32)¹³.

Konsekwencją rozważań na temat aktorów była teza o braku ich swoistych charakterów: „mogą udawać wszystkie charaktery, ponieważ sami nie mają

¹² Dzieła ich obu kilkakrotnie przywołał Rousseau w *Liście*.

¹³ Podobną postawę, tyle że w kwestii odbioru spektaklu, przyjął Rousseau. Namiętności – w przeciwieństwie do „uczuć naturalnych” – były, według niego, negatywnym elementem przedstawienia i teatru.

żadnego” (tamże: 72). Wartości estetyczne, piękno – rodziły się jako wynik doświadczenia przyjemności przez odbiorcę przedstawienia. Akcent więc padał na subiektywistyczny walor piękna.

Diderot, można powiedzieć, stał pośrodku ideowego sporu z przełomu XVII i XVIII wieku między „starożytnikami” a „nowożytnikami” (Świontek 1989: 298–299). Z jednej strony zasadom rozumu przydzielał funkcję i rolę uniwersalną, z drugiej natomiast – wzorem nowożytników – uwzględniał czasowe i obyczajowe konteksty, relatywizujące wartości i funkcje kategorii artystycznych. Podobnie stał na stanowisku idei piękna zarazem obiektywistycznej i subiektywistycznej.

W Europie teatr francuski był dziedziną uznawaną za wzorzec do naśladowania¹⁴ lub przynajmniej punkt odniesienia dla teorii i praktyki teatralnej innych narodów Europy. W kontekście prestiżu teatru francuskiego, jego „klasycyzmu”, racjonalizmu, ale też jego specyfiki – polegającej m.in. na przełamaniu zasady czystości gatunkowej – w połowie XVIII stulecia rodził się we Francji nurt myślowy i artystyczny przeczący surowości i wyłączności panowania rozumu. Tzw. *genre serieux* (drama mieszczańska, z czasem melodramat romantyczny) miał ukazywać rzeczywistość, elementy iluzyjne spełniać mogły jedynie funkcję dodatkową, nieistotną dla sztuki. Przedstawiciele tego nurtu (m.in. D. Diderot, P.A. Beaumarchais) odwoływali się do emocji, wzruszeń indywidualnych, rzeczywistych kontekstów społeczno-obyczajowych. W sztuce natomiast podkreślano funkcje dydaktyczne. Był to drugi ogromny nurt w myśli teatralnej Europy; nurt, który kulminował w polityczno-kulturowym samookreśleniu mieszczaństwa, a nawet stał się źródłem nadchodzących „widowisk” rewolucyjnych, zgodnych z oczekiwaniami rodzącej się samoświadomej grupy społecznej. Lata 80. XVIII wieku we Francji to korowód sukcesów *Cyrulika sewilskiego* oraz *Wesela Figara*, a także, podczas rewolucji, *Karola IX* – sztuk burzących monarchistyczny porządek polityczny. Sztuki te i wiele im podobnych realizowały poetykę sentymentalną bądź realistyczną, przeznaczone były dla całego narodu i tematycznie dotyczyły właśnie jego¹⁵.

Rousseau – z jednej strony – współinicjował formy gatunków pośrednich, właściwych specyficznej linii rozwoju teatru francuskiego, z drugiej – u podstaw podważał jednak wartość tej kultury i jej sztuki. W *Liście o widowiskach* negował scenę Francji przede wszystkim za jej antyrozumowy charakter¹⁶,

¹⁴ Zob. m.in. opinie angielskich teoretyków teatru (J. Dryden, J. Dennis i stanowiska tzw. *ancients*, nawiązujących do idei klasycznych respektowanych – według nich – przez twórców francuskich).

¹⁵ Polityczne konsekwencje zmian w teatrze francuskim podkreślają zwłaszcza P. Holland i M. Patterson (2007: 255–277).

¹⁶ „Il n’y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la scene” („Wśród namiętności – jedynie rozum byłby zbędny na scenie”) (Rousseau 1832b: 26).

wynikający – według niego – ze swoistej cechy teatru, jaką jest funkcja podobania się (wyraźnie akcentowana w myśli francuskiej już od Ogiera) i sprawiania przyjemności oraz dostarczania zabawy (Rousseau 1966a: 350). Krytykował tę scenę także za pochlebianie odbiorcom: wyolbrzymianie cech miłszych widzom i zmniejszanie negatywnych. W przypadku, gdyby ten teatr chciał jednak czynić inaczej, „widzowie niebawem poczuliby zniechęcenie i nie chcieliby się oglądać pod postacią, budzącą w nich pogardę dla samych siebie” (Rousseau 1966a: 351). Kreowanie przez dramatopisarzy postaci scenicznych kierujących się prawami rozumu dla Rousseau skazane było na niepowodzenie wśród widzów, gdyż taka postać jest stoikiem „nie do zniesienia”.

Rousseau w każdym teatrze, czy to o charakterze klasycystycznym, czy rodzącym się sentymentalnym (który uprawiał), dostrzegał dominację namiętności, burzących prawa rozumu, oraz dominację zasad obyczajowości francuskiej – niszczącej prawa natury. Jakby paradoksalnie, pod koniec *Listu* nakreślił ideał widowiska emocjonalnego, społecznego, twierdząc jednocześnie, że jest on zgodny z rozumem i pochodzi „z natchnienia natury” (tamże: 485).

W kontekście polemiki klasycystów ze zwolennikami idei oświeceniowych Rousseau plasuje się pomiędzy ideą zmienności sytuacyjnej piękna, jego wielością w różnych realizacjach kulturowych, koniecznością stosowania metod i środków realistycznych w tragediach o charakterze narodowym, a postawą akceptacji założenia o obiektywnym – naturalnym – ugruntowaniu zasad moralnych, którym podporządkowana ma być sztuka (ma służyć dobru jednostki i społeczeństwa).

Rousseau o teatrze

Punktem wyjścia do rozważań propozycji d’Alemberta o utworzeniu teatru dramatycznego w Genewie¹⁷ Rousseau czyni tezę (która z czasem zyskała status zasady nowożytników) na temat relatywnej wartości konkretnego dobra dla konkretnego narodu i osoby. Pisze:

Człowiek jest wszędzie taki sam, przynaję; ale pod wpływem religii, systemu rządu, praw, zwyczajów, przesądów, klimatu tak się zmienia, że nie powinniśmy dociekać, co jest dobre dla ludzi w ogóle, lecz co jest dobre dla ludzi w danej epoce czy w danym kraju (Rousseau 1966a: 350).

Teza ta posłużyła Rousseau dwojako: złagodziła konfrontacyjny wydźwięk odpowiedzi dla d’Alemberta oraz umotywowała kompetencje samego Rous-

¹⁷ Teatr był w Genewie zakazany, podobnie jak taniec czy swawolne śpiewanie, jako forma zbędnej rozrywki – od czasów surowych zasad obyczajowych wprowadzonych przez Kalwina, czyli od połowy XVI wieku.

seau, jako „nowożytnika” oraz człowieka znającego i szanującego genewskie realia.

Autor *Listu o widowiskach* zalecenie d’Alemberta proponuje więc rozważyć w kontekście dobra tej inicjatywy dla genewczyków połowy XVIII wieku. Postawił następujące problemy: 1) czy widowiska są same przez się dobre, czy złe, 2) czy wiążą się z obyczajami, 3) czy są do uzgodnienia z surowością republikańską, 4) czy są dobre w małym mieście, 5) czy zawód aktora może być godny szacunku, 6) czy aktorki są cnotliwe tak jak inne kobiety, 7) czy dobre prawa poskromią nadużycia, 8) jakie będą skutki działania teatru w Genewie (Rousseau 1966a: 347–349). Wiele ze znaczeń powyższych pytań częściowo się pokrywa, stąd i odpowiedzi Rousseau na nie czasem zachodzą na siebie lub się powtarzają. Nie na wszystkie pytania autor daje wyczerpujące ani też równie obszerne czy celne odpowiedzi. Kilka zagadnień wydaje się jednak interesujących i ważnych w kontekście podjętego w temacie tej wypowiedzi rozróżnienia typów widowisk, ugruntowanego w centralnym dla myśli Rousseau problemie, który dziś określilibyśmy jako rozdźwięk pomiędzy naturą a kulturą.

Rousseau rozumienie natury

List o widowiskach stanowi dobry materiał do analizy zespołu wartości i idei, którymi kierował się – przynajmniej w pismach¹⁸ – Rousseau. Podstawowymi kategoriami, które funkcjonują w jego światopoglądzie jako wartości bazywe i bezsprzeczne, niewymagające argumentacji – są cnota, rozum i natura. W myśli filozofa są one zresztą wartościami zamiennymi. W *Liście o widowiskach* słowo „natura” występuje 82 razy (podobnie we francuskim oryginale, z marginesem na stosowane w tym języku zaimki), co daje około jednego użycia na dwie strony. Sama liczba nie wskazuje jeszcze na wagę tego pojęcia (zresztą stosowanego w wielu kontekstach) w systemie wartości Rousseau. Znamienne są jednak niektóre jego użycia, które przywołałyśmy w tym miejscu dla zobrazowania centralnego dla Rousseau zagadnienia natury. Oto wybrane wyrażenia lub tezy: „Życie ludzkie ma swoje przyjemności, wynikające z natury człowieka i związane z jego pracami, stosunkami, potrzebami” (Rousseau 1966a: 348), „sama natura podyktowała odpowiedź temu barbarzyńcy” (tamże), „naturalne skłonności” (353), „Teatr czyni cnotę przyjemną [...], co natura i rozum zrobiły już przed nim!” (356), „naturalne uczucie” (wielokrotnie powtarzane w *Liście* wyrażenie), „dobro, które natura każe nam kochać” (358),

¹⁸ Kierowane pod adresem Rousseau zarzuty niekonsekwencji wyznawanych idei i realizowania ich w życiu odnosiły się głównie do życia prywatnego filozofa, zwłaszcza do faktu porzucenia własnych dzieci.

„szał zazdrości popycha niekiedy matkę do okrucieństw i wynaturzenia” (368), „Nienawiść nie byłaby wadą, ale wynaturzeniem” (373), kobieta – uroczy twór natury (387), „Starożytni opierali swoje tytuły na prawach naturalnych, my je opieramy na pozycji społecznej” (388, przypis), „pełni radości, jaką dają prawdziwe odruchy natury” (395), „w naszych czasach, kiedy pod nazwą filozofii tak się rozpanoszyły przesady i błędy, ludzie otępalili z nadmiaru jałowej wiedzy zamknęli umysł na głos rozsądku, a serce na głos natury” (428), „W każdym państwie, każdym kraju, każdej kondycji obie płci są połączone tak mocnymi i naturalnymi więzami, że obyczaje jednej decydują o obyczajach drugiej” (tamże), „najmodniejsza filozofia, która [...] chce stłumić krzyk natury i zgodne wołanie rodzaju ludzkiego” (430), wstyd jako dar natury (por. 431), miłość – podpora natury (por. tamże), „Tak chciała natura, zbrodnią jest tłumić jej głos” (432), „niewinność natury” (435), „łono natury” w opozycji do teatru (por. 445–446), „sprzeciwianie się naturze szkodzi ciału, a jeszcze bardziej umysłowi” (454), „nie gońmy za chimera doskonałości, lecz szukajmy tego, co jest możliwie najlepsze zgodnie z naturą człowieka i ustrojem społeczeństwa” (464), „natura jednakowo zaleca mu pracę i odpoczynek, przyjemności i trudy” (483, przypis), „fałszywe religie zwalczają naturę” (485).

Natura w *Liście o widowiskach* jest personifikowana, traktowana jak wszechogarniająca władza panująca w przyrodzonej: biologiczno-moralnej oraz jednostkowej i społeczno-politycznej rzeczywistości (inna rzeczywistość nie interesuje zresztą Rousseau). Kategorie jednostkowości oraz społecznego charakteru są czytelne w kontekście rozumienia prawdy oraz autentycznego, tzn. cnotliwego i rozumnego, życia dla dobra wspólnego społeczności, z którą harmonizuje życie jednostki. Wartość dobra wspólnego określonej grupy społecznej jest więc kategorią dominującą i niesprzeczną z dobrem jednostkowym. Co więcej, dobro jednostkowe oraz dobro wspólne są wzajemnie zależne. Nadto Rousseau dostrzega bezpośredni i organiczny związek pomiędzy życiem jednostki a organizmem państwa: „wszystko, co jest złe w porządku moralnym, jest także złe w urządzeniach politycznych” (Rousseau 1966a: 462).

Pojęcie natury panującej w rzeczywistości biologiczno-moralnej Rousseau wyjaśnia przy okazji analizowania w *Liście* kategorii wstydu, właściwej różnicowaniu płci. Wstydlivość jest, według filozofa, darem natury, który cechuje nie tylko człowieka i służy mu w codziennych relacjach męsko-żeńskich, lecz cechuje również zwierzęta i ujawnia się w nich poprzez instynkt: „Zwierzęta chowają się przecież dla zaspokojenia pewnych potrzeb, aby ukryć przedmiot budzący wstręt; następnie zamiast uciekać spieszą zatrzeć ślady” (tamże: 435). Powoływał się na własne obserwacje życia zwierząt, m.in. gołębi przed jego oknem, i pointował: „W miłości zwierząt obserwuję kaprysy, wybór, przemyślane odmowy, bardzo bliskie zasadzie podniecania namiętności przeszkodami” (tamże). Wniosek z obserwacji zwyczajów zwierzęcych, choć

niedecydujący, obala, według Rousseau, obyczaje ludzi w wielkich miastach – obyczaje sprzeczne z naturą ludzką. Aby argument za naturalnością wstydu, a więc jego prawomocnością, zyskał wagę decydującą, filozof dookreśla koncepcję natury ludzkiej:

Człowiek nie jest psem ani wilkiem. Wystarczy, aby wśród jego rodzaju ustaliły się pierwsze stosunki społeczne, a uczucia jego nabierają moralności nie znanej zwierzętom. Zwierzęta mają serce i namiętności; ale święty obraz tego, co uczciwe i piękne, gości tylko w sercu człowieka (Rousseau 1966a: 434).

Natura człowieka ma więc zasadniczo charakter moralny.

Cnota, zintegrowana z rozumem, przejawiająca się tak w ciele, jak i w umyśle ludzi, jest polem „uprawy człowieczeństwa” (por. tamże: 368), obie są właściwościami działania człowieka żyjącego w zgodzie z własną naturą (autentycznego) oraz tożsamą z nią naturą całego „rodzaju ludzkiego” (por. tamże: 430). Życie takie zapewnia człowiekowi głębokie szczęście, które jest celem jego życia.

Natura i teatr

Nakreślone rozumienie natury człowieka odbiega od czysto biologicznego znaczenia tego pojęcia, jak i od czysto kulturowego znaczenia, jak nazwalibyśmy je dzisiaj. Nie mieści się także w szerokim i niewiele wyjaśniającym wyrażeniu „kulturowa natura człowieka”. Rousseau, jak się wydaje, zaproponował wiele płaszczyzn pojęcia natury, z których istotne są: najwyższa siła organiczna i przyrodzona, swoisty charakter różnych rodzajów rzeczywistości, moralny charakter życia człowieka: zarazem jednostkowego i społecznego (społeczeństwo jako moralno-polityczny organizm).

W kontekście podjętego w *Liście o widowiskach* problemu teatru podstawowe znaczenie miał wymiar ludzki natury. Pytanie odnoszące się do wartości moralnej widowisk (czy są same przez się dobre, czy złe) Rousseau rozstrzyga na podstawie ich związku z obyczajami danej społeczności. Chcąc złągodzić jednoznacznie negatywną ocenę, Rousseau wprowadza jako kryterium wartościujące użyteczność teatru w wielkich i małych miastach oraz w ustroju monarchistycznym i republikańskim. Stawia jednoznaczną tezę o bezużytecznym¹⁹ i demoralizującym charakterze widowisk, które rozniecają namiętności

¹⁹ Nawet jeśli w sztuce zawarta jest idea prawdziwa (życiowa), to wówczas będziemy mieć do czynienia co najwyżej z zasadą kopiowania, niewnoszącą nic wartościowego do realnego życia, a jedynie od niego odsuwającą: „Zaszczepiony zostanie nam próżny podziw dla potęgi i wielkości [...]. Czy staniemy się z tego powodu więksi i potężniejsi? Co nam to da, że nauczymy się obowiązków królów w teatrze, jeśli zaczniemy zaniedbywać swoich?” (Rousseau

podporządkowujące sobie uczucia naturalne, czyli cnotliwe i rozumne, skupiają uwagę i emocje człowieka na fikcji²⁰. Odrywają go jednocześnie od realnych związków i konieczności życiowych, dodatkowo – wbrew pozorom – izolują jednostki, które w teatrze nie są wspólnie, lecz osobno, co więcej: dezorganizują życie jednostki i społeczności. Dla Genewy, twierdził Rousseau, innowacja polegająca na uczęszczaniu do teatru kosztem cnotliwych – naturalnych i pożytecznych zarazem – dotychczasowych przyjemności będzie szkodliwa i wpłynie nie tylko na upadek moralny genewczyków, lecz również na upadek republiki. Tę ostatnią konsekwencję filozof popiera wieloma zaprojektowanymi obrazami opodatkowania wolnych, pracowitych i dostatnich genewczyków, którzy, gdy zaakceptują istnienie teatru, zmuszeni będą z własnych kieszeni łożyć na jego utrzymanie w znacznie większej proporcji niż mieszkańcy dużych miast.

Przeciw teatrowi w Genewie przemawia, według Rousseau, również argument naturalnej, czyli moralnej „choroby” aktorów, którzy nie mogą być godni szacunku, gdyż musieliby nie być aktorami, tzn. nie współegzystować z aktorami, nie używać bogatych strojów i wystawnych dekoracji, nie być aktorem, którego zawodem jest bezużyteczne popisywanie się, i przede wszystkim nie mieć związku z teatrem, który z natury swojej jest „niegodziwą rozrywką” czy – jak go też nazywa Rousseau – „pomnikiem zbytku i gnuśności” (Rousseau 1966a: 446). Rousseau zdaje sobie sprawę z istnienia aktorów, którzy są cnotliwi, wówczas jednak cnotliwi muszą być podwójnie, a jest to sytuacja zupełnie wyjątkowa. Nadto fundamentalnego, starożytnego oskarżenia wobec aktorów jako kłamców filozof nie powtarza, zdając sobie sprawę z niecelowości teatralnego „oszustwa”. Zarzut kieruje raczej wobec profesji, która kultywuje umiejętność okłamywania innych.

Przy okazji roztrząsania propozycji d’Alemberta „poprawy morale aktorów poprzez podporządkowanie ich prawom genewskim”, Rousseau przytacza koncepcję praw stanowionych, które o tyle są prawami, o ile są kochane i respek-

1966a: 470), „wizdowie nie uczą się naśladować ich odwagi, uczą się jej potrzebować” (tamże: 473). Na temat koncepcji naśladowania teatralnego Rousseau twierdził, iż aby rzeczy mogły być naśladowane, muszą mieć idee abstrakcyjne i niezależne od egzemplarzy istniejących w naturze. Artysta z tej preegzystującej idei wytwarza w swoim duchu model, który realizuje w dziełach (por. Rousseau 1982a: 219–221 i n.).

²⁰ Problemu dydaktyczności teatru Rousseau nie rozstrzyga jednoznacznie. Z jednej strony mówi: „Kto nie staje się po trosze łotrem, interesując się losem lotra?” (Rousseau 1966a: 386), dodatkowo analizuje przykłady dzieł teatralnych Francji, w których kreowane są postacie negatywne lub oddziałujące negatywnie na odbiorcę. Z drugiej strony jednak zastrzega, że teatr wzbudza w widzu namiętności niezgodne z cnotą i rozumem, które są krótkotrwałe i nie sięgają głęboko do serca człowieka, aby go przemienić. Po wyjściu z teatru nikt nie staje się lepszy, przeciwnie, zadośćuczyni jedynie egoistycznym odruchom (stwierdzenie „plakałem nad nieszczęściem bohatera – byłem wrażliwy i cnotliwy”). Taka samoświadomość, według Rousseau, zwalnia widza od empatycznych działań na rzecz dobra drugiego człowieka i społeczeństwa).

towane przez społeczeństwo, o ile wypływają z natury danej społeczności. Sytuacja odwrotna, czyli przymus prawa, który nie współgra z naturą człowieka (a aktorzy mają chorą naturę), może doprowadzić jedynie do deprecjacji samych praw.

Pełne i przerażające dla prawdziwego genewczyka projekty i obrazy, które kreśli Rousseau jako skutki założenia i funkcjonowania instytucjonalnego teatru w Genewie, wzmocnione są dodatkowo zastosowaniem kontrastowego pejzażu państwa genewskiego, które w swojej zasadzie działania respektuje naturalne (cnotliwe i rozumne) prawo każdego obywatela, gwarantujące prawdziwe i głębokie szczęście. W tym tonie Rousseau zakończył *List o widowiskach*, kierując się do młodzieży genewskiej: „Oby mogła zawsze rozumieć, że mocno ugruntowane szczęście jest znacznie lepsze od próżnych przyjemności, które je niszczą!” (Rousseau 1966a: 496).

Widowisko teatralne i widowisko naturalne

„Próżne przyjemności” to, oczywiście, teatr. „Ugruntowane szczęście” to przyjemności naturalne, cnotliwe, wolne, niosące pokój, te, które są dziedzictwem ojców (por. Rousseau 1966a: 496).

Te drugie widowiska Rousseau plasuje na płaszczyźnie kultywowania tradycji igrzysk. Proponuje zatem takie z tych widowisk, które służyć będą rozwojowi człowieka według praw jego natury i według zasad tradycji-natury społecznej danego narodu. W przypadku Genewy, zamiast rozrywki teatralnej filozof proponuje wzmocnić więzi społeczne poprzez rozwijanie klubów, oddzielnych dla mężczyzn i spotkań kobiecych, jako związków jawnych, dozwolonych, w których panuje ład i rozum (Rousseau 1966a: 460–461)²¹.

Rady Rousseau mają charakter prewencyjny: filozof przestrzega przed wprowadzeniem „na próbę” zespołu teatralnego, gdyż „dwa lata istnienia teatru wszystko zmienia” (Rousseau 1966a: 464). Zabiegi te proponuje skierować ku formom najwłaściwszym dla społeczności genewskiej. Rousseau ma na myśli „rozrywki i obowiązki w naszym stanie i w nas samych” (tamże: 481), czyli tradycyjne społeczne widowiska: „Narodziły się w republikach, w republikach rozkwitały wspaniale” (tamże: 482). Rousseau ma na myśli różnego rodzaju formy życia społecznego, zwłaszcza konkurencje sportowe i konkursy, m.in. genewskie defilady, nagrody publiczne, konkurs królów rusznicy, armaty, żeglugi, proponuje ustanowienie „nagród za walkę, biegi, rzucanie dyskiem

²¹ W tym miejscu Rousseau usprawiedliwia pijaństwo genewczyków, wskazując na ich łagodny charakter i społeczną nieszkodliwość tej przywary: „czyni człowieka głupim, nie złym” (Rousseau 1966a: 461). Aprobuje formy gier hazardowych, wyrażając jednak nadzieję, że gdy rozwiną się inne rozrywki, ta przestanie mieć miejsce w klubach (por. tamże: 463).

i inne sporty. [...] Wszystkie takie święta kosztują tylko tyle, ile się chce, a liczny udział uczestników nadaje im dość wspaniałości” (tamże: 484).

Na czas zimowy filozof proponuje inne rozrywki, właściwe naturze jednostek i społeczności genewskiej. Nazywa je balami, a miały to być „zabawy taneczne dla kandydatów do małżeństwa” (Rousseau 1966a: 484). Ta „godziwa rozrywka”, podobnie jak wcześniejsze, miała mieć charakter jawny, publiczny. Uczestniczyłyby w niej cała społeczność, choć głównymi bohaterami byłiby młodzi pragnący zawrzeć związek małżeński, a także ich rodzice, poznający przyszłych synów i synowe. Osobne miejsce podczas balu przeznaczone być miało dla nestorów społeczności, których młodzi ze czcią witaliby podczas zabawy. Forma taka ujawniałaby cnoty młodych, dawałaby okazję do ich wzajemnego poznania, podtrzymać miała również tradycyjną, naturalną hierarchię społeczności, czczącej, co godne, a nie udawane, jak dzieje się w teatrze. Byłaby jednak przede wszystkim formą widowiskowego spotkania, w którym każdy spełnia swoje powołanie, a nie odgrywa rolę.

Rousseau proponuje także pomnożenie dotychczasowej liczby świąt publicznych, których głównym celem będzie spotkanie społeczności i wspólne upajanie się radością. Formuła tych spotkań ma być jednak nietypowa: mają to być widowiska publiczne, dla wszystkich (nie zaś, jak teatr, za pieniądze), dobrowolne, w otwartej przestrzeni, pod niebem i słońcem. Widowiska takie „niech będą swobodne i wspaniałe jak wy – pisał Rousseau – niech słońce opromienia wasze niewinne widowiska; lud sam stanie się widowiskiem, i to najgodniejszym z tych, jakie słońce może oświetlać” (Rousseau 1966a: 482). Poczucie wolności i radości wypełnić mają proces wspólnego świętowania.

Dekoracją takiego widowiska Rousseau proponuje uczynić drąg uwiecznony kwiatami wbity na środku placu, wokół którego spontanicznie zgromadzona społeczność, ciesząc się sobą wzajemnie, zacznie się bawić. „Zróbcie jeszcze lepiej: niech widowisko stanowią sami widzowie, niech się staną aktorami, niech każdy siebie ogląda i kocha w innych, aby wszyscy czuli się mocniej złączeni” (Rousseau 1966a: 483).

Zagadnienie form widowisk, zaproponowane w XVIII wieku przez Rousseau, nie zostało szerzej podjęte ani przez teatrologów, ani antropologów kultury, ani filozofów. Wydaje się ten fakt kuriozalny ze względu na niezwykłą dwudziestowieczną i obecną karierę performatyki, antropologii widowisk, a także socjologiczno-politycznych nurtów współczesności (zwłaszcza koncepcji społeczeństwa spektaklu) oraz artystycznych form performatywnych, przekraczających granice pomiędzy teatrem a życiem²² (zazwyczaj na nie-

²² Interesujący aspekt zagadnienia przekraczania granic podjął jako problem autentyczności w teatrze Jonas Barish w artykule *Is There „Authenticity” in Theatrical Performance?* (1994: 817–831). Omawianym przez Barisha materiałem źródłowym jest jednak dzieło Szekspira, tezy Rousseau w tym tekście są poboczne.

korzyść pierwszego). Przedstawiciele owych profesji niemal nie podejmują merytorycznych, niezwykle bogatych i złożonych zagadnień pojawiających się w *Liście o widowiskach* i innych pismach o charakterze teatralnym. Rzecz może być wyjaśniona wspomnianą na wstępie tego artykułu uwagą filozofa, a być może także zbyt nonszalanckim traktowaniem przez współczesnych osiemnastowiecznego samouka, afirmującego naturę, a negującego dorobek kulturowy. W zaprezentowanej wypowiedzi dokonano próby ukazania, że natura dla Rousseau posiadała różne płaszczyzny znaczeniowe, najważniejsza dla Rousseau – natura ludzka – miała charakter moralny i racjonalny. Wyrazu „kultura” w tekście *Listu o widowiskach* filozof nie użył. Gdyby jednak nawet je wypowiedział, najprawdopodobniej nie oznaczałoby ono żadnego ze współcześnie nadawanych mu znaczeń²³.

Bibliografia

- Barish J. (1994), *Is There „Authenticity” in Theatrical Performance?*, „The Modern Language Review”, t. 89, nr 4, s. 817–831.
- D’Alembert J.R. (1832), *Lettre à M. J.J. Rousseau*, w: Rousseau 1832, s. 251–303.
- D’Aubignac F.H. (1989), *Praktyka teatru*, przeł. J. Kortas, S. Świontek, w: Udalska (red.) (1989), s. 316–323.
- Diderot D. (1958), *Paradoks o aktorze*, przeł. J. Kott, Warszawa: Czytelnik.
- Holland P., Patterson M., (2007), *Teatr XVIII wieku*, w: J.R. Brown (red.), *Historia teatru*, przeł. H. Baltyn-Karpińska, PWN, Warszawa, s. 255–297.
- La Bruyere J. (1989), *Charaktery, czyli obyczaje naszych czasów*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: Udalska (red.) (1989), s. 347–349.
- Lotz Ch. (2005), *From Nature to Culture? Diogenes and Philosophical Anthropology*, „Human Studies” nr 28, s. 41–56.
- Manfred A.Z. (1988), *Rousseau, Mirabeau, Robespierre: trzy portrety z Wielkiej Rewolucji Francuskiej*, przeł. A. Szymański, Warszawa: PIW.
- Marmontel J.-F. (1832), *Apologie du Théâtre, ou analyse de la lettre de Rousseau, citoyen de Genève, à d’Alembert, au sujet des spectacles*, w: Rousseau 1832, s. 304–423.
- Ogier F. (1989), *Przedmowa do tragikomedii „Tyr i Sydon” Jeana de Schelandre*, przeł. J. Kortas, w: Udalska (red.) (1989), s. 309–310.

²³ Christian Lotz w jednym z nielicznych artykułów, w którym podjęty jest wprost temat relacji pomiędzy naturą a kulturą, zatytułowanym *From Nature to Culture? Diogenes and Philosophical Anthropology* (2005: 41–56) stawia tezę, że Rousseau jest uczniem starożytnego cynika Diogenesa. Wspólna ich teza opiera się na założeniu, że postęp nie przebiega w kierunku od natury do kultury, lecz przeciwnie. Współczesna Teoria Krytyczna, a także Freudowska psychoanaliza kontynuują ten nurt myślenia o rozwoju człowieka i społeczeństw.

- Osipovich D. (2004), *What Rousseau Teaches Us about Live Theatrical Performance*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 62, nr 4, s. 355–362.
- Platon (1999), *Timajos*, w: tenże, *Dialogi*, t. 2, przeł. W. Witwicki, Kęty: Wydawnictwo Antyk.
- Rousseau J.-J. (1832), *Oeuvres complètes*, t. 2, Paris: P. Pourrat Fres, Editeurs.
- Rousseau J.-J. (1832a), *De l'imitation théâtrale*, w: Rousseau 1832, s. 217–245.
- Rousseau J.-J. (1832b), *Lettre à D'Alembert, sur les spectacles*, w: Rousseau 1832, s. 1–216.
- Rousseau J.-J. (1832c), *Reponse à une lettre anonyme*, w: Rousseau 1832, s. 246–250.
- Rousseau J.-J. (1966), *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o Opatrzności, Listy moralne, List do Arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa: PWN.
- Rousseau J.-J. (1966a), *List do d'Alemberta o widowiskach z dodaniem artykułu d'Alemberta „Genewa”*, w: Rousseau 1966, s. 319–513.
- Rousseau J.-J. (1966b), *Przedmowa do „Narcyza”*, przeł. B. Baczko, w: Rousseau 1966, s. 305–327.
- Rousseau J.-J. (1966c), *Umowa społeczna*, przeł. B. Strumiński, w: Rousseau 1966, s. 7–177.
- Schechner R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Świontek S. (1989), Wstęp do rozdziału 2, w: Udalska (red.) (1989), s. 298–299.
- Udalska E. (red.) (1989), *O dramacie*, Warszawa: PWN.
- Zwolski E. (1978), *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa: PAX.

Streszczenie

List do d'Alemberta o widowiskach jest tekstem rzadko przywoływanym we współczesnych pracach naukowych. Stanowi on jednak bogate źródło nie tylko dla badań nad teatrem oraz innymi formami widowiskowymi, zawiera również podstawowe dla Rousseau znaczenia kategorii natury oraz ich przeciwstawienia. To, co w *Liście* Rousseau uważa za przeciwstawienie natury, nie pokrywa się z popularnymi dziś użyciami pojęcia kultury. Rozróżnienie widowisk teatralnych oraz widowisk naturalnych, pomimo współczesnych komplikacji terminologicznych i uwikłań kontekstualnych, stanowi materiał do badania koncepcji natury i tego, co naturą już nie jest, dla Rousseau oraz dla współczesnej filozofii, antropologii kulturowej i widowiskowej oraz teatrologii.