

Ryszard STRZELECKI

UCZUCIA I SPOSOBY ICH WYRAŻANIA W *MIMICE* WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO

Podjęte tu rozważania o uczuciach w *Mimice* W. Bogusławskiego są próbą opracowania zagadnienia, które dotychczas nie znalazło się w polu uwagi badaczy, zajmujących się twórczością ojca teatru narodowego, nie znalazło też szerszego oddźwięku w pracach dotyczących teatru oświecenia. Od czasu odnalezienia po wojnie (jedynego dotychczas) odpisu *Mimiki* i opublikowania jej w 1965 r. w kręgu rozważań historyków teatru znalazły się opisywane przez Bogusławskiego postawy i zachowania aktora, formułowano sądy o stylu gry w odniesieniu do konwencji teatralnej i konwencji ideowo-artystycznej przełomu XVIII i XIX wieku – prace T. Siverta i J. Lipińskiego¹ postulowano dalsze badania w tym zakresie. Zagadnieniu gestu w teatrze tamtego okresu poświęciła uwagę Dobrochna Ratajczak², ostatnio do sprawy powrócił Marek Dębowski w *Trzech szkicach o aktorstwie tragicznym*, gdzie zagadnienie gry polskich tragiczków omawia na tle stylu aktorstwa francuskiego w wieku XVII i XVIII, podejmuje też kwestię uzależnienia poglądów na grę od zasad sformułowanych w retoryce i obowiązujących mówców.

Mimika w początku XIX wieku nie była jedynym podręcznikiem dla aktorów. Najbliższy jej i w czasie, i nawet przypuszczalnie ze względu na okoliczności powstania – zdaniem Dębowskiego był podręcznik Emanuela Murraya *O aktorach i*

¹ T. Siwert w artykule *Nad tekstem „Mimiki” Wojciecha Bogusławskiego* (w zbiorze: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, Wrocław 1967) odczytuje *Mimikę* poprzez obowiązujący ówczesnie kanon pseudoklasycyzmu z jego wzorcowym sformułowaniem zawartym w *Sztuce rymotwórczej* Boileau-Dmochowskiego. Autor zwraca uwagę na analogię z tą poetyką, na zawarty w niej program walki o realizm, a stąd podobieństwa stylistyczne, odwołania do klasycznych gatunków (komedii i tragedii). Sprawa stylu gry aktorów staje się kluczowym przedmiotem opracowania J. Lipińskiego. „opierać się będę – stwierdza Lipiński – wyłącznie na jej przejawach z e w n ę t r z n y c h: na postawie, ruchach, geście, słowem na m i m i c e aktora. Reszta zostaje milczeniem” (*O grze aktorów polskich w XVIII wieku*, jw. s. 238).

² Głównie w artykule: *Z problemów interpretacji aktorskiej w teatrze polskim XIX wieku*, [w:] „Studia Polonistyczne” (Poznań) 1975 nr 2, s. 125-44.

grze teatralnej³. Znaną są też inne teksty, powstałe po *Mimice*, przygotowane z myślą o kształceniu sztuki aktorskiej i kontynuujące w znacznej mierze poglądy autorów oświeceniowych. Tylko nieco późniejsze, bo przypuszczalnie z lat dwudziestych XIX wieku były *Przypowieści naukowe dla aktorów* Jana Nepomucena Kamińskiego. Wstępna kwerenda nie doprowadziła – jak dotychczas – do odnalezienia tego rękopisu⁴. Również w znacznej mierze pod wpływem tradycji oświeceniowej pozostaje wyłożenie zasad sztuki aktorskiej autorstwa Tomasza Łopacińskiego: *Kilka słów o teatrze czyli rady poświęcającym się scenicznemu zawodowi przez T.Ł.* z roku 1840. Podręcznik jest zręczną kompilacją czerpiącą z pism Karoliny Talmy, Wojciecha Bogusławskiego i Ludwika Osińskiego⁵. To najważniejsze świadectwo nauczania gry aktorskiej.

Dla rozważań, które zamierzam dalej podjąć, sprawą kluczową pozostaje wyraźna opozycja między wymienionymi tu podręcznikami. Opozycja łatwo uchwytna, choć dotąd badawczo nie wyzyskana. Sprawa dotyczy odróżnienia podręczników traktujących zagadnienie gry aktorskiej w sposób ogólny od innych obejmujących szczegółowy kanon zachowań, mimiki, gestu. Odróżnienie tu zaproponowane: „ogólny – szczegółowy” eksponuje zresztą cechę mniej istotną, raczej pochodną, innych merytorycznych przesłanek. Nie tyle szczegółowość czy też wnikliwość opisu pozostaje tu sprawą decydującą. Wypowiedzi Murraya, Łopacińskiego czy

³ Podręcznik, który powstał około lat 1810-1811 mógł mieć związek z planowanym utworzeniem szkoły dramatycznej. Szkoła – jak wiadomo – powstała w 1811 r., a obowiązującym podręcznikiem była napisana przez Bogusławskiego w 1812 r. *Mimika*, jemu też powierzono kierownictwo tego przedsięwzięcia. Rękopis Murraya przetłumaczony i opracowany przez Marka Dębowskiego ukazał się w Krakowie w 1991 r.

⁴ Kamiński czerpał bezpośrednio z przykładu Bogusławskiego, korzystał też ze wzorów niemieckich: Engla, Lessinga, Schlegla, Goethego i in. Informacje o podręczniku podaje Franciszek Jaworski w książce *Lwów stary i wczorajszy. Szkice i opowiadania*. Wyd. 2. Lwów 1911. Zacytował tam nawet bardzo krótki fragment tekstu Kamińskiego – opis wyrazu filuterności. Można wnosić, że *Przypowieści* ... co najwyżej opierają się o *Ideen zu einer Mimik* Jana Jakuba Engla, nie są zaś tylko przekładem. Domniemanie o przekładzie Kamińskiego sugerował *Nowy Korbut. Literatura oświecenia* t. 4. Zupełnie też bezpodstawne było stanowcze stwierdzenie Barbary Lasockiej: „Trudno byłoby dziś zrekonstruować podręcznik gry, jakim posługiwał się Kamiński. Nigdy przecież takiego nie napisał” (*Aktorzy w teatrze Jana Nepomucena Kamińskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1967 z. 1. Istotne treści dotyczące aktorstwa zawarł Kamiński w artykule: *Myśli o umnictwie dramatycznym*, „Haliczanin” 1830, s. 233-254.

⁵ *Kilka słów o teatrze* Tomasza Łopacińskiego wydano w „Pamiętniku Teatralnym” 1974 z. 3/4, s. 371-394 w oprac. Ludmiły Siekackiej i Jerzego Timoszewicza. Łopaciński – zdaniem wydawców – w drugiej części swojej wypowiedzi obficie korzystał z książki Karoliny Talmy: *Środki zgłębiania sztuki teatralnej oraz szczegóły z życia Talmy* w tłumaczeniu Wojciecha Szymanowskiego. Przekład ukazał się w Warszawie w 1837 roku, czerpał z *Dziejów Teatru Narodowego* W. Bogusławskiego i *Wiersza o sztuce aktorskiej* Ludwika Osińskiego. Dokonał też swego plagiatu *Uwag o teatrze krakowskim* Hilarego Meczysławskiego w części *Kilka słów o teatrze* – sprawa ta jest tu mniej istotna.

O umnictwie dramatycznym Kamińskiego cechuje obszerny, drobiazgowy sposób ujęcia problemu, nie są to teksty krótkie, ani powierzchowne – przyjmują one głównie jednak estetyczny punkt widzenia, dbałość o przestrzeganie konwencji teatralnej, czego arbitrem można uczynić wrażliwego i teatralnie wykształconego widza. Niejedna z nauk udzielanych aktorom wypowiediana jest z tej właśnie perspektywy. Domaga się „podniosłego, szlachetnego i niczym nieskalanego stylu”, godności, unikania zaś wulgarności, poufałości. „Aktor, któremu zależy na przychylności kulturalnych ludzi – stwierdza Murray – powinien łączyć subtelność i godność, które są duszą gatunku tragicznego z powściągliwymi i statecznymi ruchami dalekimi wszakże od napuszoności i trywialności”.

Tego typu rady dla aktorów, w które obfituje podręcznik Murraya wyraźnie kontrastują z innymi wypowiedziami o sztuce aktorskiej np. z podręcznikami F. Riccoboniego czy Engla, i – naturalnie – z omawianą tu *Mimiką* Bogusławskiego. W tych ostatnich zasadniczo rezygnuje się z drogi pośredniej. Wiedzy o doskonałej grze nie wykląda się poprzez omówienia pożądaných scenicznie rezultatów sztuki aktorskiej, przez to czego świadomy jest znawca czy też ówczesny krytyk teatralny. Przeciwnie – podręczniki pisane przez ludzi zawodowo związanych z XVIII i XIX-wieczną sceną z reguły dotyczą tajników gry. Nie ekspresji wyrazu i wywieranego wrażenia, ale warsztatowych źródeł tej ekspresji-techniki, sposobów scenicznego działania.

Panuje opinia, że drugi typ podejścia był charakterystyczny dla zwolenników gry z dystansem, tzw. gry „zimnej”. Tam, gdzie liczył się przede wszystkim warsztat aktora, mniej zaś jego przeżycia i, tak charakterystyczna dla typu gry „gorącej”, umiejętność wczuwania się w rolę. Sprawa opozycji między grą „zimną” i grą „gorącą” do dziś pozostaje przedmiotem uwagi badaczy zajmujących się sztuką aktorską. Tym bardziej więc, mówiąc o uczuciach w teatrze tamtego okresu, nie sposób przemilczeć to podstawowe rozróżnienie. Trzeba jednak zauważyć, że w głównej mierze dotyczy ono zasad pracy nad rolą, uczuć aktora, istoty samego aktorstwa – bardziej spraw „zakrytych” niż „jawnych” – niezależnie od tego, czy myślimy o grze z dystansem, czy o grze „przeżywaniowej”. Jednak polemiki między zwolennikami obu typów gry nie ograniczały się do tego co „ukryte”, spór radykalizował, gdy chodziło o artystyczny rezultat pracy aktora nad sobą i nad rolą. Rezultat ten w obu wypadkach – jak trzeba sądzić był nieco inny i owocował pewną stylistyczną odmiennością. Postawa twórcza aktora przekłada się na styl – nie ma w tym nic zaskakującego. Jednak w warunkach ówczesnego teatru różnice stylistyczne trudno byłoby zadowalająco opisać. Gra „gorąca” była bardziej nieobliczalna, spontaniczna, ale i artystycznie, jakościowo niestabilna, w przeciwieństwie do drobiazgowo rozplanowanej i „przewidującej” gry „zimnej”. Z punktu widzenia problematyki uczuć różnica ta mogła się zaznaczać w pewnych aspektach uczuciowości, w dominacji znaków naturalnych, pozostających w zależności od emocjonalnych dyspozycji czy predyspozycji aktora, co mogło z czasem rzutować na kształtowanie „mimicznego” kodu.

Sprawę aktorskiego warsztatu gry „zimnej” badacze łączą – nie bez powodu – z postawą normatywizmu, przyjęciem wzorcowego kanonu. Identyfikowanie jednak tego typu gry z daleko idącym uzależnieniem od normatywnych „poetyk” pojawia się głównie w aurze dyskusji i zarzutów. Gdy bowiem przeglądamy ówczesne wypowiedzi teoretyków gry „gorącej”, to dość jasno widać, że kanon obarczali winą za wszelkie zło – uproszczenia, banalizację, brak artystycznego postępu. W ich rozumieniu kanon prowadził do wytworzenia artystycznego „sloganu”. To też teoretyczne wypowiedzi Noverre’a czy Murraya świadczą o dość jawnie żywej obawie przed schematyzmem. Odrzucali kanon, aby uwolnić się od sztampy, obezwładnienia myśli i uczuć, jałowej rutyny i utraty szansy trafnej, głębokiej ekspresji. Kanon – bezwzględna kodyfikacja gry aktorskiej istniał, oczywiście, przed wypowiedziami zwolenników szkoły włoskiej. Dla Noverre’a takim kanonem były rygorystyczne, formalne jedynie przepisy dotyczące tańca, którym to przepisom w swej wizji baletu z akcją przeciwstawił swobodę uczuć; twierdził:

Namiętności to sprężyny poruszające organizm; jakiegokolwiek zrodzą się z nich ruchy, będą na pewno prawdziwe. Należy z tego wnioskować, że jałowe zasady szkolne muszą zniknąć z tańca z akcją, by ustąpić miejsca naturze⁶.

Wtórą mu Murray: „Zmanierowanie, wystudiowany gest, przygotowana wcześniej postawa, nie przystoją godności ani pasji uczuć”⁷. Osnową poglądów w cytowanych wypowiedziach jest opinia o nierozdzielalnym (stąd i niekonwencjonalnym) związku między uczuciem i wyrazem. Prawdziwy jest tylko wyraz „przeżywanego” uczucia (inna sprawa, że przeżycie to musi być inne niż w życiu). Przy braku przeżycia uczuciowego, tak rozumianego wyrazu nie można wykreować. Teza o bezużyteczności kanonu, głoszona przez teoretyków gry „gorącej” znajduje niejedno potwierdzenie w tekstach – staje się w pewnym sensie ich wyróżnikiem⁸, uzasadnia metodę wykładu i kształcenia. Jednak temu dydaktycznemu podejściu do problemu towarzyszą sądy wartościujące. Dotyczące z pozoru kanonu – w istocie odnoszące się już do sposobu jego wyzyskania w pracy scenicznej. Łatwiej niż w praktykowaniu gry „gorącej” mógł bowiem przyczynić się do popadania w nudną, banalną sztampę. I tak w istocie prawdopodobnie bywało. Ale przecież zwolennik gry „zimnej”, właśnie D. Diderot odwrotnie rozłożył znaki wartościowania – to reguły dają prawdę namiętności, zaś przeszkodą na tej drodze jest właśnie wzbudzana na scenie uczuciowość. „Uważam ją – mówi D. Diderot – za niemal równie szkodliwą, jak uczuciowość naturalną; doprowadzić ona musi powoli aktora do maniery albo monotonii” i dodaje

⁶ J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*, przeł. J. Turska, Wstęp J. Rey, Wrocław 1959, s. 51.

⁷ E. Murray, *O aktorach i grze aktorskiej*, oprac. i tłum. M. Dębowski, Kraków 1991, s. 39.

⁸ Noverre nie godzi się na nieuniknioną schematyczność, kanon doskonały nie jest możliwy: Namiętności są różne i mnożą się w nieskończoność, trzeba by więc tyle prawideł, ile ich odmian. Gdzie jest mistrz, który podjąłby się takiej pracy? (Noverre, s. 51).

Za naszych czasów widzieliśmy debiut Clairon i Molé; grali oni wtedy jak automaty; dopiero potem pokazało się, że są prawdziwymi aktorami. Jak to się stało, czyżby duszy, uczuciowości i serca nabyli dopiero z wiekiem?⁹

W słowach autora *Paradoksu o aktorze* źródłem maniery i monotonii – czyli sztampy jest nie co innego niż hołdowanie ideałom gry „gorącej”. Tak więc sądy oceniające oba typy gry inaczej pojmują źródła sztampy i zaniżenie artystycznego poziomu sztuki. Istnienie w ówczesnym teatrze kanonu nie musiało prowadzić do negatywnych konsekwencji. Nie należy go mechanicznie łączyć z metodą gry „zimnej”; w sztuce wybitnych artystów ówczesnej sceny ulegał on przewartościowaniom¹⁰. Został ograniczony – jak u Bogusławskiego – do celów dydaktycznych, ale nie należy go też z tego powodu lekceważyć. Kodyfikacja „mimiki” mająca służyć – jak mówi J. Lipiński edukacji podstawowej – nie niesie wiedzy o walorach gry profesjonalnych aktorów, nie przynosi też wielu informacji o stylu ich gry, np. skali stosowania gestów naśladowczych czy malarzkich, zgodności bądź niezgodności ze stylami odbioru – w tym więc odniesieniu zasługuje na mniejszą wiarygodność. Można ją jednak obdarzyć większym zaufaniem, gdy podręcznik Bogusławskiego potraktujemy jako zapis „mimicznego” kodu, odzwierciedlającego możliwości i konwencje teatru epoki, niosącego wiedzę o człowieku, jego ekspresji i świecie uczuć. Uproszczeń podręcznika i w tej perspektywie nie należy lekceważyć, nie stanowią one jednak przeszkody uniemożliwiającej dostrzeżenie globalnych zarysów kodu, którym autor podręcznika posługiwał się w teatrze przez lata i uczynił przedmiotem wykładu. Ujęcie Bogusławskiego ma z pewnością wiele wspólnego z teatrem epoki, cechuje je jednak specyficzne opracowanie kodu „mimicznego” o czym przekonuje podjęta analiza. Obecny artykuł obejmuje więc zakres bardzo niewielki – jego przedmiotem uczyniłem samą *Mimikę*, uwzględniając jedynie konteksty najbardziej konieczne. Pomijam też powiązania z innymi kodami teatralnymi – gdyż, z uwagi na przyjęte tu cele, tego typu rozszerzenie refleksji nie jest konieczne.

⁹ D. Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przeł. i wstęp J. Kott, Warszawa 1958, s. 43 i 47.

¹⁰ Gra „zimna” z jej intelektualnym dystansem, technicznym wyrafinowaniem, istotną funkcją pamięci, która miałaby nieustannie odtwarzać najdrobniejsze niuanse powziętego czy wypracowanego już scenariusza – taka gra dopuszcza istnienie kanonu jako podstawowego wzorca. Lecz zarazem jej program – wymagając nieustannego doskonalenia warsztatu i scenariusza – przeciwstawia się bezmyślności, rutynie, mechanicznemu odtwarzaniu. Kanon taki, aby spełnić wymagania estetyczne zwolenników gry „zimnej”, na pewno był dopełniany przemyśleniami nad swego rodzaju „partyturą” wyrazu aktorskiego. Chodziło przecież o spełnienie celów artystycznych, a nie wyłączone powielanie wzorów. Za przedstawiciela gry „zimnej” uchodził Owsiański – najwybitniejszy z aktorów warszawskich.

Podręcznik Bogusławskiego ma znamiona statycznej kodyfikacji, ale można w nim wydzielić warstwę napięć, świadczącą o dostosowaniu ogólnych reguł do sytuacji scenicznej – przykłady tego można by mnożyć¹¹. Pokazuje, że najmniejsza znacząca okoliczność dosięga ogólniejszych, podanych wzorców – apeluje do aktora o uwagę nie tylko na okoliczności sceniczne, ale i na te, które zwykliśmy określać mianem „teatralnego makrokosmosu”, każe nawet uwzględniać czas i przestrzeń zdarzeń stanowiących przyczynę uczucia, typy charakterów, temperamentów, naiwności bądź umysłowego oświecenia. Nie należy przeceniać, niewątpliwie obecnych w tekście najogólniejszych schematów mimicznych, które – zdaniem M. Dębowskiego – wymagają od adepta sztuki aktorskiej mechanicznej imitacji. Bogusławski posługuje się fragmentami tekstu dramatycznego – uczy techniki przekładu na działania aktora, nie zaś tylko wzorcowych, niezmiennych układów mimicznych. Analiza podręcznika wcale nie potwierdza opinii o niezmienności mimicznych korelatów uczuć w różnych sytuacjach i w kontekście różnych fragmentów wypowiedzi uczestniczących w nich osób. Gdy podchodzimy do niej z intencją klasyfikowania mimiki i gestów, okazuje się, że spełnienie tego zadania wiąże się z dużymi trudnościami i skłania do opinii, że *Mimika* jest zawieszona pomiędzy kodyfikacją i egzemplifikacją, tak przynajmniej może uważać użytkownik podręcznika. Jednak rekonstrukcja reguł języka ciała, jego semiotycznych osobliwości, ujawnia, że dwoistość ma charakter powierzchniowy, w głębi systemu dostrzegamy organiczną jedność – „kodyfikacja” jest funkcją „egzemplifikacji” i odwrotnie. Zarysów kanonu nie można odtworzyć w oderwaniu od reguł funkcjonowania całego systemu, które w pełni pozwalają się rozpoznać dopiero w zamieszczonych przez Bogusławskiego spreparowanych, „kanonicznych” fragmentach tekstu.

Bogusławski dokonał zapisu systemu, który w większości źródeł dotyczących teatru oświecenia jest poświadczony tylko szczątkowo, trudno czytelny, oporny na wszelkie próby wyseparowania z materiałów o różnej treści. Gros wypowiedzi przeznaczonych czy związanych z teatrem powstawało przecież w klimacie poglądów na grę „gorącą”, której teoretycy z rezerwą odnosili się do wszelkich kodyfikacji. Stąd szczególnie ważne są dla nas podręczniki, które kodyfikując grę dają nam nieocenioną informację o systemie znaków aktora.

Podręcznik W. Bogusławskiego jest w tej dziedzinie zapisem najpełniejszym, choć ograniczonym tylko do znaków ciała i – z pewnością – obfitującym w indywidualne ustalenia – wynik osobistych „autorskich” przemyśleń. W planie wyrażania uwzględnia – wedle współczesnej semiotyki teatru¹² – tylko mimikę, gest

¹¹ Mówi nawet o ludziach lękliwych, jakże często uczucie i wyraz omawia w nieustannym powiązaniu z całością sekwencji, wypowiedzanego i odgrywanego wersu czy strofy.

¹² Mam tu na uwadze znaną klasyfikację Tadeusza Kowzana, który wyróżnia 13 systemów znakowych (subkodów), wyodrębnionych z uwagi na materialny substrat, nośnik znaczenia, obejmują one wszelkie znaki, którymi posługuje się sztuka teatru (T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1: *Dramat – teatr*, Wrocław 1976, s. 297-326).

i ruch sceniczny. Plan treści obejmuje oczywiście głównie uczucia. Konieczne za-
wężenie do tego, co potocznie bywa określane mianem „języka ciała” czy „języka
uczuć”, pozostawia jednak w polu refleksji właśnie sprawy najważniejsze.

Mimika jest zapisem systemu – po raz pierwszy w stosunku do omawianej tu
drugiej części *Nauki sztuki scenicznej* Bogusławskiego terminu tego użyła Stefa-
nia Skawarczyńska¹³, sugerując semiotyczne ukierunkowanie badań. Podręcznik
udziela wiedzy o zasobie znaków, będąc jednak bardziej jeszcze „gramatyką” okre-
ślającą ich wzajemne odniesienia – w zakresie rozróżniania, wyboru, zastępowania,
hierarchii, następstwa, itp. Jedno z kluczowych pytań, które na początku trzeba
tu postawić, dotyczy porządku jego tworzenia. W oparciu o co autor tworzy –
„języka ciała”? Który z planów znaku „mimicznego” traktuje jako podstawowy
w globalnym procesie strukturalizacji? Czy sferę *signifiant* – środków wyrazu, czy
też *signifié* – a więc znaczenia, czyli uczucia? Mówiąc inaczej, czy opisywanie
i tworzenie kodu autor podręcznika ustala w optyce cielesnej ekspresji aktora, li-
cząc się z jej semiotyczną i komunikacyjną wydolnością, czy przeciwnie – buduje
kod „mimiczny” w oparciu o refleksję roztoczoną w przestrzeni samych znaczeń,
samego pojmowania uczuć w kulturze epoki, ulegając – co najwyżej – semantycz-
nym ograniczeniom narzuconym przez właściwy tej epoce teatr? Jest to pytanie
o ustalenie źródła i genezy kodyfikacji, wybór fundamentalnych reguł systemu, które
zdecydują, jakie uczucia zostaną ustanowione w opisanym w podręcznikach ko-
dzie „mimicznym”, jakich tam nie znajdziemy, ale też jakie i skąd wzięte kryteria
będą rządzić ich porządkiem, układem, procesami powiązań. Czy zdecyduje o tym
przekodowanie jakiegoś „języka ciała” spoza teatru, z obszaru konwencji społecz-
nych lub artystycznych, czy może przekodowanie semantyczne z systemów myśli
epoki – myśli psychologicznej, filozoficznej czy innej. Nie można przecież wyklu-
czyć budowania systemu w oparciu o reguły, inicjujące proces strukturalizacji po
obu stronach znaków kodu „mimicznego” – i wśród wyrazów i wśród znaczeń
uczuć. Autorzy oświeceniowych podręczników „mimiki” zadanie budowania kodu
realizują w bardzo różny sposób. A jak jest w *Mimice* Bogusławskiego? Proces
strukturalizacji przedstawia tu obraz szczególnie skomplikowany.

Swój wykład dyrektor Teatru Narodowego rozpoczyna wprawdzie od ogólnej
informacji, czym jest mimika, w istocie jednak koncentruje uwagę na uczuciach.
Ustalenia jakie czyni w rozdziale *O uczuciach człowieka* nie są tylko wstępem, ode-
rwanym od merytorycznych rozważań dwóch głównych rozdziałów (dotyczących
mimiki w komedii i w tragedii). Wywód o uczuciach, ich rodzajach i powiązaniach

¹³ „Wydaje się, że do każdego z systemów teatralnej gestyki i mimiki trzeba podejść jak do
pewnej sfery języka teatralnego, a zatem widzieć ją jako pewien system językowy, dysponujący –
w imię komunikatywności – określonym kodem [...] Mówiąc o teatralnej mimice i gestyce jako
o teatralnym języku, dysponującym odpowiednim kodem – eksponujemy tym samym
semantyczność poszczególnych w nim „gestów”, „wyrazów”, traktując je jako znaki” (249). Z głosu
w dyskusji na sesji dla uczczenia 200-lecia Teatru Narodowego. W tomie: *Teatr Narodowy w dobie
Oświecenia*, Wrocław 1967, s. 249.

jest w dalszych partiach pogłębiany i dopiero tak uporządkowana sfera znaczeń podlega tam kodyfikacji, powiązaniu z aktorskimi środkami wyrazu.

Skoro w tworzeniu teatralnego języka ciała pierwszeństwo miał system uczuć, nasuwa się pytanie, skąd on pochodził. Bogusławski znalazł się tu niewątpliwie w trudnej sytuacji. Korzystał zapewne z podręczników o przeznaczeniu artystycznym, ale i na pewno z pism filozoficznych. Nie dokonał jednak wyboru, zdecydował się na scalenia systematyk uczuć pochodzących z tych różnych źródeł. Można to bez wahania stwierdzić, chociaż dokładniejsze opisanie zabiegów scalania, bez odnalezienia wystarczającej liczby źródeł, nie okazało się możliwe, szansa takiej nie stwarza też tekst *Mimiki*. Lakoniczność, pospieszny i niedbały tok wypowiedzi, która ponadto przynosi nam zaledwie świadectwo rezultatu czynionych przez autora wysiłków, nic nie mówiąc o samych zabiegach, wymagały żmudnych czynności rekonstrukcyjnych.

Pierwszą i zasadniczą systematykę Bogusławski wywodzi od Arystotelesa:

Czucia, pasje i namiętności, które sercem człowieka władają, dzielą się na samodzielne i współdziałające, czyli z pierwszych wynikłe. Samodzielnych podług Arystotelesa jest 11, a te są: **miłość – nienawiść; żądza – odraza; nadzieja – rozpacz; rozkosz – boleść; bojaźń – odwaga; gniew [...]** Z tych namiętności przez różne ich połączenia lub skutki rodzą się cztery współdziałające: **zawiść, emulacja czyli przesadzenie, wstyd, beczelność.**

W wydaniu *Mimiki* (Warszawa 1965) autorzy opracowania (T. Siwert i J. Lipiński) nie podają w wątpliwość konstatacji Bogusławskiego, przeciwnie – na jej potwierdzenie przytaczają w przypisie fragment *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa, dotyczący podziału uczuć¹⁴. Opinię taką podtrzymuje T. Siwert. W artykule *Nad tekstem „Mimiki” Bogusławskiego* pisze:

Bogusławski stosuje podział namiętności ludzkich według kryterium zawartego w *Etyce nikomachejskiej* Arystotelesa. Wymienia ich jedenaście ściśle (sic!) według teoretyka greckiego, szeregując na zasadzie antytezy: miłość – nienawiść, żądza – odraza, nadzieja – rozpacz, rozkosz – boleść, bojaźń – odwaga, wreszcie – bez określonego odpowiednika gniew¹⁵.

Już przy pobieżnym porównaniu z odpowiednim fragmentem z *Etyki nikomachejskiej* nietrudno dojść do wniosku, że zależność od tego dzieła Stagyryty nie

¹⁴ Autorzy opracowania przytaczają tekst z wydania: Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przełożyła, opracowała i wstępem poprzedziła D. Gromska, Warszawa 1936? raczej 1956, s. 53-54 por. przyp. 9 *Mimika*, s. 214.

¹⁵ T. Siwert, *Nad tekstem „Mimiki” Bogusławskiego* [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Wrocław 1967, s. 229-230. Autor swoją opinię wiąże z sygnalizowanym już fragmentem *Etyki Nikomachejskiej* i popełnia ten sam błąd w opisie źródła. Dwie pierwsze księgi tłumaczenia Gromskiej wydano pierwszy raz we Lwowie w 1938 r., całość dopiero w Warszawie w 1956 r. Chodzi więc najpewniej o to właśnie wydanie. Ze wstępu Gromskiej wiemy, że *Etykę nikomachejską* przekładał Sebastian Petrycy z Pilzna 5 ksiąg w 1618 r., zaś samą księgę drugą (istotną dla nas) przełożył o. Jacek Woroniecki pt. *Pojęcie cnoty i umiaru jaki winna nadawać ona czynom ludzkim*, przekład zamieszczony w „Meandrze” 1946, s. 419-437.

wchodzi w rachubę. Jeśli można wskazywać analogie, to raczej ze względu na liczbę wymienionych uczuć – jest ich jedenaście, z pewnością zaś nie ze względu na dobór i układ. Porównanie obu podziałów ujawnia, że tylko 6 – to uczucia wspólne (gniew – bez przeciwieństwa, strach – odwaga, miłość – nienawiść oraz żądza). Pozostałe 5 są różne. U Bogusławskiego: odraza, nadzieja – rozpacz, rozkosz – boleść; zaś u Arystotelesa: zawiść, tęsknota, zazdrość, litość i radość (którą można ewentualnie uznać za modyfikację rozkoszy). Nawet jeśli uwzględnimy wymienione przez Bogusławskiego cztery uczucia tzw. współdziałające – stwierdzona rozbieżność jeszcze się pogłębi. Wśród owych czterech jedynie zawiść ma odpowiednik we wskazanym w *Etyce nikomachejskiej* podziale – pozostałe są nowe: przesada, wstyd, bezczelność.

T. Siwert w swoim artykule najwyraźniej nie skonfrontował podziału przyjętego przez Bogusławskiego z zawartym w *Etyce nikomachejskiej*.

Zagadnienie systematyzacji uczuć, a tym bardziej ustalanie jej źródła znajdowało się niewątpliwie poza zakresem ówczesnych zainteresowań badaczy. Trudno więc zgodzić się z opinią Bogusławskiego o Arystotelesowskiej proveniencji głównej systematyki uczuć w podręczniku. Należy bowiem wykluczyć zarówno inspirację *Etyką nikomachejską*, jak i jednoznaczną zależność od innych dzieł Stagiryty (w tym od *Etyki Wielkiej*). Potwierdziła to spostrzeżenie prof. Dobrochna Dębińska, do której zwróciłem się o opinię.

Krótki rozdział o uczuciach (s. 67-71) stwarza trudności tym większe, że można w nim wskazać i drugą systematykę, istotnie różną od pierwszej i prześledzić przyjęte tam kryteria porządkowania. Rozpoznanie w tym obszarze celowego związku wymaga uwzględnienia koncepcji myślowych, które składają się na pogląd Bogusławskiego.

Począwszy od XVII wieku w zakresie teorii uczuć przenikają się dwie tradycje myślowe: scholastyczna i kartezjańska. W wieku XVIII dołącza do nich refleksja oświeceniowa, inspirowana sensualizmem. Właśnie inspiracja scholastyczna – jako pierwsze odniesienie – jest stosunkowo łatwa do zidentyfikowania. Na jej obecność naprowadza wskazana już liczba 11 uczuć wymienionych w pierwszym podziale (w zakresie liczby uczuć pierwotnych koncepcja scholastyczna nie różni się od Arystotelesowskiej z *Etyki nikomachejskiej*, a wśród nich znaczące jest uczucie gniewu – jedyne nie posiadające swego przeciwieństwa). Ustalenie zależności od scholastyki jest równie łatwe i nie budzące wątpliwości, jak wcześniej odrzucenie źródła Arystotelesowskiego. Podział u Bogusławskiego jest niemal identyczny z podziałem w tomie 10 *Sumy teologicznej* św. Tomasza. Niewielkie odmienności terminologiczne w jej polskim przekładzie (mamy tu na uwadze wydanie londyńskie) podaję w nawiasie kwadratowym: miłość – nienawiść, żądza [pożądliwość] – odraza, nadzieja – rozpacz, rozkosz [przyjemność] – boleść [smutek], bojaźń – odwaga, gniew¹⁶. Bezspornie korzysta więc z jakichś, współczesnych mu preka-

¹⁶ Por. tekst *Sumy teologicznej* św. Tomasza z Akwinu oraz Objasnienia o. Feliksa B. Bednarskiego (*Suma teologiczna*, t. 10, Objasnienia, s. 282).

zów myśli scholastycznej, a upewniają nas o tym przytoczone w podręczniku definicje owych jedenstu namiętności. Ustalenie bezpośredniego źródła, z jakiego zaczerpnął poglądy scholastyczne okazało się, jak dotychczas, sprawą niewykonalną. Warto jednak – w oparciu o dostępne materiały – zasygnalizować w tym względzie kilka domniemań.

Podział scholastyczny obowiązuje w XVIII wieku w ówczesnym nauczaniu kościelnym, głównie w szkołach jezuickich. Czy Bogusławski uzyskał wykształcenie w tym względzie? Z. Raszewski wyklucza jego kształcenie w kolegium jezuickim, a wchodzi tu w rachubę kolegium w Poznaniu. Bogusławski uczył się głównie w Szkołach Nowodworskich w Krakowie, gdzie odbył kurs poetyki. Dane te nie dają wyraźnego obrazu wiedzy, jaką przyszedł dyrektor Teatru Narodowego uzyskać w tym czasie na temat uczuć. Jego wykształcenie w zakresie retoryki, a tym bardziej filozofii nie jest rzeczą pewną¹⁷. Wiadomo jednak, że przed dokonaną przez Kołłątaja reformą Akademii Krakowskiej (sprawującej opiekę nad Szkołami Nowodworskimi) tradycja scholastyczna była tam bardzo żywa. Scholastyczne poglądy na temat uczuć obowiązywały w ówczesnej teorii homiletyki, teologii moralnej i kaznodziejstwa, możliwe że przetrwały w nauczaniu moralności w niektórych szkołach-wyznaniowych.

Zgodność systematyki uczuć z podziałem sięgającym *Sumy Teologicznej* to zresztą jedyny jaśniejszy punkt na mapie ewentualnych myślowych zapożyczeń. Zanim jeszcze autor przybliży adeptom Szkoły Dramatycznej wyszczególnienie 11 uczuć, podając ich definicje istotnie bliskie odpowiednim sformułowaniom Akwinyaty, na samym początku krótko sygnalizuje znane filozofii klasycznej rozróżnienie skłonności i namiętności, skąd wywodzi opozycję między poruszeniami woli (skłonności) i pasjami czy też namiętnościami, które działają poza kontrolą woli i rozumu. W *Mimice* na s. 67 czytamy:

Skłonności – chęć, żądze, odraza, nienawiść – wzniesione do pewnego stopnia gwałtowności odbierają nam wolność rządzenia sobą i naówczas dusza nasza staje się niejako cierpiącą; a stąd pochodzą nasze czucia, czyli pasje albo namiętności. Wszystkie uczucia człowieka są skutkiem rozkoszy lub bólu, a uczucia takowe od naszej nie zawisły woli.

Rozkosz i ból są tu nie tyle uczuciami poszczególnymi, ile stanami prowadzącymi do wyzwolenia w człowieku – jak mówi – stanu gwałtowności, przy której staje się on biernym przedmiotem władających nim pasji. Szczegółowe uwagi w podręczniku świadczą, że nie wszystkie uczucia dadzą się dobrze odnieść do

¹⁷ W tomie I monografii Z. Raszewski stwierdza, że w Szkołach Nowodworskich Bogusławski studiował pięć semestrów: a mianowicie semestr gramatykę i cztery semestry poetykę. Być może potem, tj. od 1773 roku kształcił się w jakimś kolegium pijarskim w Warszawie (chyba Collegium Vetus) do 1775 i uzupełnia tam brakującą retorykę. Ustalenie to jest bardziej ostrożne niż w artykule wcześniejszym, gdzie stwierdza, że kształcenie u Pijarów miało przebiegać wcześniej – już po roku 1771 i obejmować być może również filozofię (por. Z. Raszewski, *Woś „Pamiętnik Teatralny”*, 1966 z. 1-4, s. 243).

rozkoszy i boleści, i nie we wszystkich natężenie jednego z tych dwóch stanów podstawowych osiąga gwałtowność pasji. Uzależnienie uczuć (z liczby 11) od rozkoszy i boleści, jak i wywodzenie wszelkich uczuć z tych dwóch stanów odbiega od dawniejszej tradycji tomistycznej. Można podejrzewać wykorzystanie tu dzieła inspirowanego scholastyką, ale pozostającego pod wpływem nowszych poglądów, na co już zwracałem uwagę, poruszając kwestię bezpośrednich, dostępnych Bogusławskiemu źródeł¹⁸.

Druga systematyka wyraźnie różni się od pierwszej. Wyliczenie – jeśli uwzględnić samo tylko nazewnictwo – pomija uczucia uwzględnione wcześniej w systematyce „scholastycznej”. Jedyne co istotnie łączy obie systematyki to wspomniane już stany pierwotne – rozkosz i boleść. Uznał je autor za źródło wszelkich namiętności – wskazuje na nie zarówno myśląc o uczuciach z liczby 11, podobnie uczyni tworząc podstawy systematyki drugiej.

Rozkosz i boleść są więc źródłem wszelkich namiętności, a ponieważ z pierwszej same przyjemne wypływają uczucia, mimika przeto onych więcej do komedii należy. Druga zaś, będąc udręczeniem duszy, smutne wystawia obrazy i samej tylko tragedii właściwą być może. Skutki przeto pierwszej, jako przyjemne i spokojnie na człowieka działające, nazwiemy uczuciami, drugie[j] cierpienia, jako gwałtownie człowiekiem miotające, nazwisko namiętności damy.

Do grupy „uczuc” czyli stanów związanych z rozkoszą zalicza: podziwienie, szacunek, ukontentowanie, wesołość, radość i uniesienie gwałtownej miłości, do „namiętności” związanych z boleścią: [podziwienie], nieukontentowanie, niespokojność, żal, zgryzotę, nieśmiałość, lękanie, przestrasz, odrazę, pogardę, [zazdrość], chęć zemsty, uniesienie gwałtownej rozpacz, utratę zmysłów i wściekłość¹⁹. O ran-

¹⁸ Spośród przedstawicieli polskiej myśli filozoficznej pogląd o pochodzeniu wszelkich uczuć z rozkoszy i boleści głosił Stanisław Staszic – „czucie albo jest przykre, albo przyjemne, albo jest skutkiem zewnętrznych, albo wewnętrznych poruszeń [...] Rozkosz i boleść są jedyną pobudką czynności każdego żyjącego jestestwa” (*Ród ludzki*, t. 1, Warszawa 1959, s. 24). Opinia tego typu miała swoje oparcie w myśli E. B. Condillaca: „Istotnie pierwsze nasze idee to tylko przykreść lub przyjemność. Niebawem przychodzą po nich inne i dają sposobność do porównań, z których powstają pierwsze nasze idee i pragnienia” (*Traktat o wrażeniach*, Warszawa, 1958, s. 57). „Otóż z pragnienia – dodaje w *Skrócie rozumowanym „Traktatu”* – rodzą się namiętności, miłość, nienawiść, nadzieja, obawa, wola” (298). U Condillaca znajdujemy jeszcze inny podstawowy wątek – dla wyłożonej w *Mimice* wiedzy o uczuciach. Wyróżniono w traktacie rolę zdziwienia (jest ono równie wyeksponowane jak w *Namiętnościach duszy* Kartezjusza). „Zdziwienie przeto – czytamy w *Traktacie o wrażeniach* – wzmacnia aktywność czynności duszy. Zwiększa ją jednak tylko dlatego, że dzięki niemu może zauważyć wyraźniejsze przeciwieństwo uczuć przyjemnych i nieprzyjemnych, główną siłą popędową jego władz są zatem zawsze przyjemność i ból (19). Również Ignacy Bykowski w centrum swoich rozważań stawia rozkosz i boleść jako siły decydujące na narastaniu wzruszenia (por. *Kwestia podana do rozwiązania, czyli dusza bardziej bywa wzruszona przez rozkosz, czyli też przez smutek*. Mińsk 1790).

¹⁹ Bogusławski wprawdzie postuluje terminy „uczucia” i „namiętności”, lecz niemal nie korzysta z poczynionych ustaleń. W podawaniu porządku uczuć jest niedbały – widać tu pośpiech i liczne błędy. W swych początkowych wyliczeniach nie wymienia podziwienia pod wpływem boleści (choć deklaruje taki typ i później omawia, w początkowym wyliczeniu zapomniał też wymienić uczucia zazdrości).

dze drugiej systematyzacji świadczy przyjęcie jej za podstawę głównej części wykładu mimiki – rozdziałów o komedii i o tragedii.

Podobnie jak we wcześniejszych rozważaniach i tu ustalenie filozoficznego źródła nie budzi wątpliwości – najodleglejszym, ale i podstawowym odniesieniem *Mimiki* w tym zakresie są *Namiętności duszy* Kartezjusza. Do wniosku takiego nie prowadzi naturalnie jakaś wyraźna analogia, wyszczególnienie (jak w systematyce scholastycznej). Podstawową opozycję znaczeniową tworzy tu przecież przeciwstawienie uczuć płynących z rozkoszy uczuciom wypływającym z bóleści, czego oczywiście nie ma u Kartezjusza – idea taka – jak zaznaczyłem – bliższa jest filozofii oświecenia. Natomiast systematyka uczuć w obu grupach nosi wyraźniej już kartezjańskie piętno. Nie tylko w *Namiętnościach duszy* lecz i u kontynuatorów myśli Kartezjusza, rozważania o uczuciach zaczynano od podziwu (zdziwienia). W traktacie o namiętnościach uczuć pierwotnych, wzajemnie do siebie niesprowadzalnych jest zaledwie sześć. Z nich to Kartezjusz wyprowadza wszelkie inne, świadczy o tym omówienie, którym objął znaczną liczbę uczuć będących bądź odmianą jednego z sześciu, bądź ich następstwem, rezultatem wzajemnego zmieszania. Trop kartezjański widoczny jest szczególnie w rozważaniach o uczuciach związanych z podziwem i następujących po nim. W części szczegółowej *Mimika* poświadcza większą ich liczbę, zawsze jednak znajdujemy tu wyraźne odniesienia do rozważań o uczuciach zawartych w dziele Kartezjusza. Widać to w zamieszczonych w tej części *Mimiki* definicjach namiętności, bardziej treściowych niż formalnych. Dla przykładu wystarczy porównać omówienia zazdrości, zawiści, pogardy. Widać to też w kolejności wyliczenia uczuć, wyprowadzaniu uczuć złożonych z prostych, np. podziw a jego rodzaje – poważanie i lekceważenie, przejście do pogardy, jej rodzaje, sugestie o bojaźni i tchórzostwie, itp. To bezpośrednie odniesienie do *Namiętności duszy* czyli do źródła podstawowego, ale i najodleglejszego pozwala rozpoznać tylko zarysy myśli kartezjańskiej. O słuszności takiej proveniencji upewniają porównania z tekstami czasowo i tematycznie bliższymi naszego podręcznika, czerpiącymi inspiracje z kartezjańskiego traktatu.

Z ducha kartezjanizmu wywodzą się poglądy na temat uczuć Charlesa Le Bruna w dziele *Conférence sur l'expression général et particuliere enrichie de figures*. Już uczestnicy sesji w dwusetlecie Teatru Narodowego traktowali tekst nadwornego malarza króla Ludwika XIV jako najważniejsze źródło inspiracji Bogusławskiego w zakresie reprezentacji mimicznych²⁰, prześledzenie zawartej tam refleksji o uczuciach całkowicie potwierdza taką opinię. Istotnie, porównanie *Mimiki* i francuskiego podręcznika dla malarzy ujawnia szczególne analogie – jeśli przyjrzymy się wyli-

²⁰ Wiemy, że podręcznik Le Bruna znajdował się w prywatnym księgozborze Bogusławskiego (por. W. Rudź, *Dobytek Wojciecha Bogusławskiego w świetle inwentarza z 1829 r.*, „Pamiętnik Teatralny” 1960, z. 1, s. 182, poz. 168). T. Sivert stwierdza: „niewątpliwym źródłem wzorów gestu i mimiki – w formie opisów i wyrazistych rysunków – była dla Bogusławskiego praca Charlesa Le Bruna pt. *Méthode pour apprendre a dessiner les passions* (wcześniejsze sformułowanie jego poglądów). Por. *op. cit.*, s. 230.

czeniu najbardziej charakterystycznych uczuć i sposobowi ich opisu – o powiązaniu obu dzieł nie może być wątpliwości²¹. Gdy rozważamy *Mimikę* w relacji do obu źródeł (dalszego) *Namiętności duszy* i (bliższego) *Conférence ...* Le Bruna, proces ewolucji i uzależnienia od tradycji kartezjańskiej staje się bardziej czytelny. Le Brun w swoich rozważaniach o mimice nie pomija żadnego z sześciu pierwotnych uczuć Kartezjusza. Odrębnie rozważa podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość i smutek. Na uwagę zasługuje natomiast wyraźne respektowanie różnic i opisów skrajnych namiętności i ich zmieszania (w tym uniesienia gwałtownej rozpacz i wściekłości), rozważanych właśnie przez malarza – Le Bruna, a nie uwzględnionych u Kartezjusza²². Śledząc przemiany tej tradycji można zauważyć interesującą ewolucję poglądów na temat uczuć wśród przedstawicieli ówczesnych zapytrywań na sztukę, a teatr w szczególności.

Już w swej części początkowej *Mimika* zadziwia nagromadzeniem wątków myślowych, rekonstrukcji niektórych z nich nie podejmuję się nawet przeprowadzić. Autor wziął na siebie trud ich uzgodnienia, ale jedynie w pewnym aspekcie. Podręcznik pozostaje kompozycją myśli oderwanych od swego podłoża – wystarczy wspomnieć liczne pomyłki i braki, czy też zignorowanie informacji o źródłach, z których autor rozmyślnie i twórczo korzystał. Nie doceniał on bowiem, bo i nie uświadamiał sobie tak oczywistej sprawy, że łączy ogień i wodę – poglądy kartezjanizmu i scholastyki, których konfrontacyjność wyraził najlepiej już sam Kartezjusz, a skutki tego konfliktu odbiły się głośnym echem w ówczesnej Europie i w filozofii polskiego oświecenia. W istocie *Mimika* stanowi swoisty „palimpsest”. Jeśli czytać ją w psychologicznym czy też filozoficznym przekroju, obecne tam narwarstwienia myślowe ukazują obraz mglisty, i w swych teoretycznych „przeświatach” wewnętrznie skłócony. Wątki te czytane jednak i rzutowane na powierzchnię tworzą wyraźniej już pragmatycznie i „synchronicznie” pojętą zgodność; nie

²¹ Kartezjanizm dzieła Le Bruna ujawnia się już w samej koncepcji podręcznika. Znający ówczesne stosunki i powiązania twórcze J.J. Engel wspomina nadto C. Wateleta jako kontynuatora refleksji teoretycznej zapoczątkowanej przez Le Bruna. Jego to właśnie dzieło *L'Art de peindre* (1760) przełożył nadworny malarz Stanisława Poniatowskiego Antoni Albertrandy. W dziele tym *Wiersz o malarstwie. Pieśni V* (wyd. w roku 1790) zachowały się tak wyraźne świadectwa kartezjanizmu jako definicje niektórych uczuć, opracowane wedle właściwej jeszcze Kartezjuszowi metody fizjologicznego opisu, tj. zmianami dokonującymi się w ciele w powiązaniu ze stanami emocjonalnymi. Na ile świadectwa tej tradycji, zachowanej w środowisku malarzy były znane Bogusławskiemu, trudno dociec.

²² Wściekłość – poświadczona u Le Bruna – jest w systematyce Bogusławskiego rodzajem obłąkania umysłu. Kartezjusz redukuje rangę obłądzenia, przynajmniej w porządku epistemologicznym, jako błąd zmysłów i ciała nie stanowi ono istotnej przesłanki w konstruowaniu podstaw jego gnozeologii – przygotowującej też warunki filozofii człowieka; wyraźnie oddziela też afekty od obłąkania. Nie traktuje ich jako jednego procesu, będącego ciągłym narastaniem intensywności – co zauważamy właśnie w podręczniku ojca narodowej sceny (o poglądach Kartezjusza za: Jacques Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, przekł. Tadeusz Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 177 i in.)

jest ona sprawą przypadku, ani przymusu tradycji. W chronologii twórczej, a więc w chronologii koncepcyjnych umotywowana „powierzchnia” myślowa naznaczona dobrze określoną celowością i praktycyzmem była wcześniejsza, rządziła i wymuszała na swych kontekstach uległość, ale brała też za nie odpowiedzialność. Należy dostrzec fakt, że spójność koncepcji (a że taka zachodzi, postaram się wykazać) jest dziełem wieloletniego dyrektora narodowej sceny – człowieka teatru – praktyka i teoretyka w jednej osobie. Ale też na pewno nie jest efektem filozoficznych dociekań. Bogusławski korzystał ze znajdujących się w zasięgu ręki przekazów, przeróbek bądź komentarzy dzieł, decydujących przez długi okres o stanie europejskiej myśli i wciela to w sposób dość nietypowy w krąg własnych doświadczeń i przemyśleń.

Po co Bogusławski zadał sobie ten trud i tak stanowczo sięga do rzekomego Arystotelesa (widać to przecież wyraźnie w początkowej i końcowej części *Mimiki* (183-186), co chciał uzyskać, sięgając po te a nie inne źródła. Inspiracji artystycznych nie brakowało, pole filozoficznych kontestów – nawet dla słabo zorientowanego w tej materii autora – też nie kończyło się chyba na Arystotelesie? Jaki mógł to być cel?

Być może ten – zasugerowany już przez Dębickiego – dbałość o stworzenie sprzyjającej okoliczności w przeddzień utworzenia Szkoły Dramatycznej. Chodziło, być może, o względy dyrekcji rządowej Teatru Narodowego, względy ludzi, których sympatie i literackie i teatralne wyrażnie skłaniały się ku klasycyzmowi. Sygnałem mogło tu być powołanie się właśnie na autorytet Arystotelesa, wyeksponowanie jego teorii uczuć, mogło też być ustalenie kompozycji podręcznika wedle klasycystycznego podziału na komedię i tragedię (wiemy, że praktyka dyrektora Teatru Narodowego nie mieściła się w tym schemacie, co było źródłem nieustannych zarzutów). Dogodne w tym wypadku było przyjęcie pozornie najprostszego rozwiązania – wprowadzenie opozycji rozkoszy i boleści – uczuć zmajoryzowanych do rangi najważniejszych i wszechobecnych pierwiastków we wszelkich wzruszeniach człowieka.

Wyjaśnienie to, być może słuszne, traci na znaczeniu, zważywszy, że nie tyle potrzeba chwili czy doraźny gest usprawiedliwiają pojawienie się i przenikanie wskazanych wątków teoretycznych, ale całościowa metoda konstruowania języka ciała – w której obowiązuje nadrzędność myśli przejętych „z zewnątrz” – uprzedniość ustrukturuowań czerpanych z filozofii i filozoficznych podstaw podręcznika malarstwa wobec wewnętrznych uporządkowań opisanego w *Mimice* kodu ciała. Jak daleko sięga ten dyktat systemów zewnętrznych, gdzie jest ognisko napięć, w których kod stawia opór lub nawet przejmuje inicjatywę – to sprawa dalszych rozważań. Faktem jednak pozostaje wskazana tu uprzedniość i narzędność strukturalizacji w planie treści, w planie uczuć.

W tym kontekście ze zdziwieniem przychodzi nam czytać słowa Jana Jakuba Engla, twórcy *Ideen zur einer Mimik* – znanego oświeceniowej Europie dzieła²³. To, czemu Bogusławski poświęca tyle uwagi, zmagając się z różnymi trudnymi do uporządkowania poglądami, w których szuka oparcia, Engel unieważnia jednym zdaniem, które znajdujemy w rozdziale 12, gdzie rozpoczyna wykład o uczuciach:

Le Brun prowadził Wateleta, Kartezjusz Le Bruna. Sam nie uważam tego za wskazane, aby tak całkowicie iść w ich ślady. Jeszcze mniej mogę zobaczyć w pismach filozofów, co uczynili dla podziału namiętności. Ponieważ już wiem, jak bardzo oni różnią się między sobą, byłoby bardzo możliwe, że na skutek zagmatwania opinii byłbym bezradny, a potem wcale nie wiedziałbym jak sobie poradzić. Toteż raczej wolę uczynić podział wedle mojego własnego zamysłu. W sposób, który z uwagi na moje obecne zamierzenie jest najbardziej wygodny i najbardziej użyteczny. Czy go ktokolwiek innym przede mną uczynił, czy nie, jest mi zupełnie obojętne.

Stanowcze odcięcie się od filozoficznych inspiracji zapowiada sprzeciw wobec nurtów myśli wyznaczających tor postępowania Bogusławskiego – nurtu kartezjańskiego i kontynuatorów filozofii przedkartezjańskiej. Pośród wspomnianych przez Engla filozofów znajdujemy Holmanniego, którego pracę z filozofii moralnej, zasygnalizował w przypisie. Posunięcie to nie jest jednak proklamacją trzeciej drogi, wyrażeniem zgody na jakąś filozofię uczuć zaspokajającą oczekiwania niemieckiego teoretyka teatru. W dalszej części dzieła obiektem konfrontacyjnych zabiegów czy wręcz krytyki czyni nie tyle przedstawiciela określonej tradycji myślowej, ale filozofa w ogóle i wszelkie porządkowanie uczuć na sposób filozoficzny. Z pozoru w swojej definicji uczuć – w rozdziale 12 – zachowuje się jak filozof, skoro mówi: „Każde żywsze poruszenie duszy, które właśnie ze względu na swą żywość jest powiązane ze znacznym stopniem radości lub przykrości nazywam uczuciem”. Ale rzecz znamienita, że definicja ta nie zaciąży na dalszym toku wykładu, a już szczególnie pozostanie bez związku z próbami systematyzacji uczuć.

Ustalając między nimi podstawową linię podziału, posługuje się rozróżnieniem między oglądem a dążeniem. Wzruszenia duszy powstają albo w oglądzie tego, co jest, albo w dążeniu do tego, co mogłoby być. Kryterium przyjęte przez Engla najwyraźniej nie respektuje obowiązujących w epoce zasad, które zawsze były następstwem przyjęcia pewnego priorytetu, uprzywilejowanego punktu widzenia. W tradycji arystotelesowsko-scholastycznej o uczuciach mówi się, odnosząc je do pożądania, w tradycji kartezjańskiej w powiązaniu z ich treścią w sferze podmiotu. Dla Engla podstawą klasyfikacji uczuć jest dwojaki w istocie sposób zachowania aktora, dwojaki grupy tych zachowań – jedne „dążą do zmiany sytuacji”, drugie stanowią wyraz oglądu, kontemplacji, emocjonalnego przeżywania pewnego stanu; będący w takim stanie podmiot – jak mówi autor – „rozkoszkuje się nim, obmyśla go”. Engel pierwszy typ uczuć, na własny użytek, określa mianem *Begierde*, dru-

²³ Wydania w j. oryginału, Berlin 1786 i tamże w 1804, przekład francuski już w 1788; w Polsce dzieło znane Bogusławskiemu, wedle opinii monografisty Lwowa Franciszka Jaworskiego, korzystał z niego wspomniany już Jan Nepomucen Kamiński.

gi – *Anschauen*²⁴. Ustalając opozycję między aktywnym działaniem i biernym przeżywaniem rozszerza zakres znaczeniowy *Begierde*. Obejmuje tą nazwą nie tylko pożądanie, lecz również odrazę, zarówno tę, która skłania do oddalenia się (*Rettung*), jak i tę, której następstwem jest atak (*Angriff*)²⁵. Takie rozumienie pożądanego (*Begierde*) wyraźnie odbiega od kategorii określonej tą nazwą w filozofii tradycyjnej i jest świadectwem uniezależnienia się twórcy *Myśli o mimice* od tej tradycji.

Zaproponowany przez niego podział uczuć świadczy o przywiązywaniu ogromnej wagi do sposobów wyrazu, do cielesnych manifestacji. To podstawowy warunek ich wyodrębnienia i porządkowania. Sprawie tej poświęcone są rozważania w rozdziale 19. Wraca tu Engel do uczynionego już ustalenia, rozwijając treści z rozdziału 12:

Żadna namiętność duszy [...] nie jest namiętnością duszy, lecz tylko o tyle pozostaje oczywista, o ile wywiera wpływ na widoczną część ciała. Z kolei ten wpływ jest dwojakiego rodzaju. Pierwszy rodzaj wywołuje tylko modyfikacje widocznych części ciała – przypadek ten zachodzi przy smutku, przygnębieniu, nadziei. Drugi rodzaj sprawia takie zmiany, aby z nich powstało jakieś zewnętrzne działanie; jak przy gniewie, trwodze, pragnieniu (żądzy). Jest to, jak pan widzi, w przybliżeniu różnica, którą ustanowiłem dla afektów i na podstawie której podzieliłem je na *Begierde* (żądze) i *Anschauen* (rozważania, kontemplację). Pożądanie jest dla mnie tylko tym, co się manifestuje rzeczywiście jako pożądanie przez widoczne, charakterystyczne czynności, związane ze staraniem się o coś. Wszystkie inne, wyróżnione na tej podstawie, jak w ogóle każde działanie duszy, będące sposobem starania się o coś, ale nie ujawniane w sposób widoczny jako działanie, umieszczam pod nazwą samych tylko uczuć oglądu (*Anschauens*), przeciwnych uczuciom pożądanego (*Begierde*).

Stanowisko Engla, poczynając od najogólniejszych zasad systematyzacji uczuć udziela pierwszeństwa środkom wyrazu. Jest to konsekwentnie teatralna teoria, uzależniająca wszelkie pojmowanie uczuć od wydolności „mimicznego” kodu – języka ciała²⁶. W swych ogólnych zarysach, ale jak się wydaje głównie w ogólnych zarysach, jest odwróceniem metody Bogusławskiego. W tym samym rozdziale 19 czytamy:

²⁴ Zatem każde poruszenie powstaje albo w oglądzie tego, co jest, albo w dążeniu do tego, co można by osiągnąć. Ten ostatni rodzaj poruszenia, przy którym dopiero faktycznie zdajemy sobie sprawę z naszej siły, ponieważ przy tamtym, sądząc, że chwytny nagie wrażenia, więcej ulegamy, jest nazwane *Begierde*. (Engel b. 12).

²⁵ Filozofowie moralni przeciwstawiają, pożądanie odrazie; Mamy zatem do odróżnienia dwa rodzaje pożądanego. Jedno ukierunkowane na połączenia z dobrem, drugie na oddzielenia od zła. To ostatnie pożądanie jest znów dwojakiego rodzaju. Ponieważ usiłujemy albo oddalić siebie od zła, albo sami staramy się oddalić zło, myślimy albo o ucieczce, albo o ataku. Wówczas wyrażenie we wszystkich tych przypadkach jest w widoczny sposób różne – w ten sposób ustanawiamy zarazem trojaki rodzaj pożądanego. Pierwszy dotyczy rozkoszy (przyjemności), drugi oddalenia, ratunku (*Rettung*), trzeci ma na celu usunięcie, zniszczenie (*Angriff*). Rozumie się, że wszystkie te typy pożądanego, dopuszczają trudną do wyrażenia różnorodną modyfikację i idą przez niezmierną ilość stopni, którym nie zawsze łatwo przypisać nazwy afektów (tamże).

²⁶ Stanowisko to wyraża Franco Ruffini: „Dusza, która jest niewidoczna, może być poznana, jak twierdzi Engel, przez obserwację ciała”. Signifié (uczucie) jest dokładną ekwiwalencją signifiant (wyraz) (za T. Kowzanem, rozdz. Aspect affectif des signas au théâtre w książce *Sémiologie du théâtre*, 1992, s. 161-162).

Mimik, który ma do czynienia tylko z zewnętrznymi objawami namiętności, wobec filozofa, który odkrywa ich wewnętrzną naturę nie musi wcale czuć respektu, ani słuchać sumiennie jego wyjaśnień czy też rozróżnień. Ponieważ dla filozofa istnieje jedność, która dla mimika jest tylko różnorodnością, a znów dla filozofa istnieje taka różnorodność, która dla mimika zmienia się w jedność. Jedno i to samo źródło może rozlać się na wiele potoków, ale też różnorodne źródła mogą połączyć się w jeden niepodzielny potok.

Filozof, jeśli chce, może odróżnić zazdrość [*Neid*] od zawiści [*Missgunst*]. Może powiedzieć, że jedna wynika z samolubstwa, a druga z wrogości [...] Różnica jest osobliwa i faktyczna, ale aby ją ustalić trzeba dotrzeć do wnętrza duszy: w zewnętrznej grze mimicznej nie da się pokazać. Obydwa afekty wykrzywiają twarz w przykrości. Oba mogą rzucać na swój przedmiot, skierowane w bok spode łba spojrzenie. Oba dają ciału bardzo pokrewne położenie. Mocny bądź słaby stopień szlachetności, bądź nieszlachetności wyrazu bynajmniej nie może służyć różnicowaniu. Zawiść może być tak samo gwałtowna jak zazdrość, i tak samo jak zazdrość nieszlachetna. Nie mówiąc o tym, że zazdrość i zawiść razem w swoim wyrazie nie mają nic, czym by się różniły od podejrzliwości [*Argwohn*], lub przynajmniej od nienawiści [*Hass*]²⁷.

Ale czy w działaniu z nienawiścią [*Hass*] i zazdrością [*Eifersucht*] zachodzi taki przypadek, jak z zazdrością [*Neid*] i zawiścią [*Missgunst*]. [Czy jeśli] ukazuje rzeczywiście zazdrość tylko pod postacią nienawiści, to przestaje ona być tym, czym jest, skoro ujawnia się pod postacią czegoś innego? Widzi tu pan, o ile się nie mylę drugi przypadek, gdzie filozof w źródle różnorodnych poruszeń odkrywa jedność, co do której mimik w tych działaniach sam nie będzie przekonany, której zatem również rysownik nie może przedstawić.

Kiedy pan zastanawia się nad zazdrością ambicji (dążenia do zaszczytów), wyczuwa w jej wrazeniu to wstyd, to swego rodzaju gniewliwą przykrość, to znów smutek, nie odczytując w tych wszystkich przejawach jedności – podania takiej charakterystyki, która przybliży jedynie zazdrość i która np. łzy, które młody Cezar wylewa przy historii Aleksandra, pozwala odróżnić od łez wszelkiej innej szlachetnej boleści. Gdy chce pan opisać zazdrość miłości, ma pan postać prawdziwego Proteusa, który nie ukazuje nigdy własnej postaci, ale w każdej chwili jakąś inną. Otello szaleje, płacze, szyderczo się uśmiecha, szpieguje z mętym wzrokiem, lamentuje, wpada w omdlenie, uderza, morduje – wszystkie te sposoby wyrażania przynależą do zazdrości [*Eifersucht*], ale jak nieskończenie rozdzielone, jak są różnorodne! jak mało podobne do siebie w każdej chwili. Nic trwałego, nic pozostającego we wszystkich tych odmianach. Nic w czym postrzegamy wprost tylko zazdrość i żadne inne uczucie. Coż w grze mimicznej może więc aktor, artysta, który pewien projekt namiętności przedstawia jako ideał? Nic. Nienawiść, żal, sztyderstwo, wszystkie te proste lub zmieszane uczucia [*Ausdrücke*] które powoli przejmują zazdrość [*Eifersucht*], może zdoła wyrazić, ale ekspresji samej zazdrości, właśnie ponieważ takiej wewnętrznej nie ma, nie może określić.

²⁷ Za niedostrzeżenie tych okoliczności i raczej „filozoficzny” punkt widzenia Engel wini Le Bruna. Wytyka teoretykowi malarstwa błędy w opisie uczuć, ukazuje on „najpierw gorączkową zazdrość, potem nienawiść – czytamy dalej w rozdziale 19. Oczekujemy, że w tych dwóch różnych rubrykach, na dwóch różnych kartkach, przeczytamy stosownie dwa różne opisy; ale daremnie! Gdy postanowił mówić o nienawiści, powołuje się na to, co powiedział o zazdrości i nie znajdujemy w zróżnicowaniu tych uczuć nic różnego i szczególnego. Raczej prawidłowość, że zazdrość i nienawiść we wszystkich swych uwarunkowaniach zawsze są wspólne. Dlaczego artysta czyni sobie tę daremną fatygę, dlaczego nie oszczędza jako pisarz słów, jako rysownik kredy?” (*op. cit.*, s. 232, odpowiednio u Le Bruna na s. 27 i 29 jego dzieła).

Spostrzeżenia te podobnie jak poprzednie skłaniają Engla do krytycznych uwag pod adresem Le Bruna²⁸. Stara się wykazać, że próby porządkowania, znanych powszechnie uczuć mają różne szanse realizacji. I nie jest tak, że wydolność podziałów „filozoficznych” uwarunkowanych pewnym teoretycznym pojmowaniem emocjonalności człowieka jest mniejsza niż tych, które wyznacza bogactwo samej tylko ekspresji i wyrazistości ciała, ale nie jest też tak, aby to właśnie filozofia dysponowała bardziej wnikliwym i precyzyjnym aparatem opisu. Świat uczuć ogarnianych przez filozofa jest inny niż świat uczuć aktora mimicznego. Nie zawsze aktor odnajduje różnicę tam, gdzie postrzega ją filozof i nie zawsze filozof dostrzeże różnicę uczuć, która ma szansę zaznaczyć się dopiero w sytuacji dramatycznej i pewnego rodzaju mimicznej sekwencji. Szczególnym przypadkiem takiej teatralnej opcji jest „definiowanie” uczuć jedynie na podstawie wyrazu twarzy czy specyficznego gestu. Ówczesni twórcy teatralni byli świadomi takich przypadków, w których szansę wyodrębnienia uczucia stwarza dopiero poznanie jego zewnętrznego, cielesnego wyrazu. Praktykowali ten sposób myślenia o uczuciowości, który stał się teoretycznie ważki dopiero w myśli współczesnej, a w kognitywizmie w szczególności²⁹.

W swojej XVIII-wiecznej teorii Engel podejmuje problemy, które musiały dotyczyć w jakimś stopniu sztuki aktorskiej Bogusławskiego. Jeśli autor polskiego podręcznika nie stawia ich zdecydowanie, nie manifestuje tak żywiłowo, jak czyni jego niemiecki poprzednik, wielokrotnie przecież daje świadectwo przezwyciężania sygnalizowanych przez niego trudności i przemyśleń nad możliwościami teatralnego języka ciała. Uwagi Engla pozwalają uważniej przyjrzeć się powiązaniu w *Mimice* myśli filozoficznej, źródeł malarskich i wiedzy aktorskiej.

Już w pobieżnej lekturze dostrzec można kompozycyjne oddzielenie rozważań o uczuciach z systematyki scholastycznej i tych, które pozostają pod wpływem po-

²⁸ Le Brun, jak powiedziano, podał mimikę nienawiści; ale nie wszelka nienawiść jest zazdrością i nie wszelka zazdrość ukazuje się jako nienawiść. Jeśli miałby przedstawić tę namiętność jako alegoryczną osobę w pewnym konkretnym obrazie, mógłby ją dobrze uchwycić tylko z jednej strony i uchwyciłby ją najlepiej od jej najbardziej charakterystycznej, najbardziej pospolitej strony, od której znakomicie się ją ujmuje. Ale jako nauczyciel wyrazu, który chce wskazać te istotne zarysy afektów, które pozostają niezmiennie przy całej różnorodności ich modyfikacji, czyż nie powinien ich odwzorować, wskazując jedynie na charakterystykę wszystkich innych afektów, których postać przybrała zazdrość i pozostawiając osądowi artysty to, jaki wybierze on wyraz stosownie do każdorazowej sytuacji i z jakim innym wyrazem go dopełni i wymierza (b. 19).

²⁹ „Uczucie to stan świadomości polegający na przeżyciu wartości połączony obowiązkowo z zaangażowaniem ciała”, (Iwona Nowakowska-Kępcza, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa 1995, s. 125). „Uczucie – zdaniem A. Lowena (1991:72) – należy uważać za siłę jednoczącą umysł i ciało, łączącą świadomy umysł z czynnościami ciała, przy czym oba te czynniki osobno, nie przesądzają o uczuciu” (118). Wynika stąd, że stan ciała jest istotnym komponentem uczucia i nie może być pominięty w próbie jego determinacji czy adekwatnym uchwyceniu istoty. Ten rodzaj refleksji, choć ówczesnie nie wyzyskany, był już podjęty przez Kartezjusza.

głódów Le Bruna (inspirowanych teorią kartezjańską). Porządek scholastyczny nie wykracza poza rozważania wstępne, pierwotne ustalenia. W części zasadniczej podręcznika (rozdział I i II – o uczuciach w komedii i w tragedii) – jak zaznaczyłem wcześniej – dominuje wyraźnie porządek zaczerpnięty z Le Bruna. Z pozoru więc w systematycznym wykładzie podział scholastyczny zostaje przemilczany. Jednak rozdział w części końcowej: *O rodzeniu się, połączeniu, stopniowaniu i wygórowaniu namiętności człowieka* (s. 183-186) wymaga wnikliwej uwagi zwążywszy, że właśnie problematyka mieszania, stopniowania i wygórowania uczuć wiąże ogólne, teoretyczne rozważania zagadnieniami ściśle teatralnymi. I tu – rzecz zaskakująca – Bogusławski powraca znów do systematyki scholastycznej, ponieważ ponawiając w sposób skrótowy wszystko, co dotychczas wyłożył adeptom sztuki aktorskiej. Ale – właśnie z uwagi na systematykę scholastyczną – w wyraźnie odmienny sposób. Kontynuuje więc wątek zapoczątkowany w rozdziale wstępnym – tam systematyka scholastyczna i uporządkowanie Le Bruna miały – jak pamiętamy – wspólny rdzeń, jedno i drugie podlegały tej samej prawidłowości – autor wywodzi je z rozkoszy i boleści. Tutaj związki obu systematyk są już wyraźniejsze i bardziej ściśle. Na s. 183, następującej tuż po rozważaniach szczegółowych czytamy:

Opisawszy, jakie przyjemne uczucia i jakie bolesne udręczenia sprawują w sercu człowieka różne namiętności, obaczmy teraz, jak one się jedne z drugich rodzą, jak łączą, natężają i wznoszą.

Bogusławski nazwą „uczucia” i „udręczenia” określa wszelkie emocje opisane w podstawowych podziałach głównych części wykładu, traktujących o mimice w komedii (uczucia) i tragedii (udręczenia). Ważniejsze jednak jest tu stwierdzenie, że są one sprawiane przez „różne namiętności”, a tą nazwą objął z kolei uczucia z systematyki scholastycznej. Wystarczy bowiem przejrzeć następujące zaraz potem wywody, a okazuje się, że nazwą „połączenie namiętności” objął jedynie związki owych 11 uczuć samodzielnych z systematyki scholastycznej³⁰. (Użycie słowa „namiętność” pojawia się też w stosowanym przez Bogusławskiego cytacie „czucia, czyli pasje albo namiętności” i świadczy o wyzyskaniu terminu z bliżej nie zidentyfikowanego dzieła).

Sprawa nazewnictwa obu systematyk wydaje się w tym fragmencie *Mimiki* jasna: uczucia i udręczenia wiąże z podziałem wywodzącym się głównie od Le Bru-

³⁰ M i ł o ś ć jest matką prawie wszystkich innych namiętności. Szczęśliwa rodzi żądzę, nadzieję i odwagę; nieszczęśliwa wzbudza nienawiść, odrazę, boleść, rozpacz, bojaźń, odwagę i gniew. N i e n a w i ś ć ma w sobie odrazę, boleść i gniew. Ż ą d z a sprawuje nadzieję i rozkosz. O d r a z a jest końcem miłości, a początkiem nienawiści, w obojgu zaś wzbudza czucie boleści. N a d z i e j a jest źródłem żądzę, rozkoszy i odwagi. R o z p a c z wzbudza boleść, odwagę i gniew. R o z k o s z czasem skutkiem, a czasem źródłem bywa miłości, rodzi także żądzę i odwagę. B o l e ś ć rodzi nienawiść, odrazę i gniew. B o j a ż ń nienawiści, odrazy i gniewu jest źródłem. O d w a g a rodzi nadzieję. G n i e w na koniec jest początkiem nienawiści, odrazy, boleści, a czasem nawet i odwagi. (184).

na, nazwę „namiętności” odnosi do podziału scholastycznego. Gdy z kolei w części początkowej podręcznika (s. 70) wyliczał uczucia noszące znamiona systematyki kartezjańskiej, czynność tę poprzedził pytaniem, w którym też pojawia się nazwa ogarniająca całą tę systematykę. Pytanie to brzmi: „Jakie są udęczenia skutkiem namiętności”? – i w potocznym odbiorze jest ewidentną amfibologią. Czytając to zdanie w oparciu o rozumienie ustaleń Bogusławskiego ze s. 183, należałoby słowo „udęczenia” bez wahań odnieść do systematyki kartezjańskiej. Nic podobnego jednak nie można uczynić. Tym razem systematykę kartezjańską łączy z nazwą „namiętności”, zaś słowo „udęczenie” rezerwuje dla boleści (jako swoistego pra-uczucia). Świadczy o tym cytowany już fragment tekstu ze s. 69:

Rozkosz i boleść są więc źródłem wszelkich namiętności, a ponieważ z pierwszej same przyjemne wypływają uczucia, mimika przeto onych bardziej do komedii należy. Druga zaś, będąc udęczeniem (!) duszy, smutne wystawia obrazy i samej tylko tragedii właściwą być może. Skutki przeto pierwszej, jako przyjemne i spokojnie na człowieka działające, nazwiemy u c z u c i a m i, drugie[j] cierpienia, jako gwałtownie człowiekiem miotające, nazwisko n a m i ę t n o ś c i (!) damy.

Autor *Mimiki* projektuje tu nazewnictwo ogólne, z którego jednak później nie korzysta, pogłębiając jedynie istniejący w tym zakresie chaos. Porządek wykładu zaciemnia nie tylko zamienne stosowanie nazw, ale zdumiewająca wręcz dowolność i niwfrasobliwość ich użycia. Sprawa – jak się wydaje – ma głębsze podłoże i świadczy o braku jasnych, teoretycznych ram podręcznika, jak i rzetelnego stosowania nazw ogólnych. Znakomity znawca sztuki aktorskiej zawodził i jako filozof i jako teoretyk, nazewnictwo tego typu pozostawił niedopracowane, choć – może po prostu nie przywiązywał do niego większej wagi – to uzasadnienie wydaje się bardziej prawdopodobne³¹. Dla uniknięcia nieporozumień w dalszej części wypo-

³¹ Wiele wątpliwości wiąże się ze słowami: „być źródłem”, „sprawować”, „mieć w sobie”. Czytamy u Bogusławskiego „... jakie przyjemne uczucia i jakie bolesne udęczenia s p r a w u j ą w sercu człowieka różne namiętności ...” Słowo „sprawują” ma znaczenie dziesięjszego sprawiają. Choć w kontekście *Mimiki* trudno przypisywać mu sens zwykłego logicznego przyczynowania, czy udzielania racji, raczej chodzi tu o wzajemne warunkowanie stanów uczuciowych. Znaczenie: oznajmiać (zdawać sprawę) por. Moszczyński Stanisław: *Uzupełnienia i zmiany w: Trotz M. A., Nowy dykcyjonarz, to jest Mownik polsko-niemiecko-francuski*, wyd. S. Moszczyński, Warszawa 1779 (za: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. III, 869).

Niewydolność pojęciowa znacznie utrudnia rozważanie wielorakich powiązań między uczuciami. O niefrasobliwości świadczy dowolne posługiwanie się cytatem: „czucia, czyli pasje albo namiętności” – zaraz potem mówi: „Czucia, pasje i namiętności”. Odleglejsze świadectwa tej zbitki terminów są znane. W słowniku Narbutta z 1755 zbitka pojawia się przy nazwie afekt. Wcześniejsze świadectwa sięgają tradycji kartezjańskiej. U Spinozy zagadnienie jest omawiane w pismach wczesnych, samo rozróżnienie „perturbationes animi, affectus, passiones” dotyczy tych czynników, które są przeciwnikami poznania. Myśl zawarta w piśmie Spinozy, kontynuowana za Kartezjuszem, por. część I art. 27: tu w pewnej modyfikacji, namiętności (wzruszenia: Ignacy Mysłicki) to: „... spostrzeżenia lub czucia albo wzruszenia duszy, które odnosimy do niej w szczególności, a które są spowodowane, podtrzymywane i wzmacniane przez pewien ruch tchnień życiowych (za przekładem Ludwika Chmada), odp. fragment cytowany w *Etyce* Spinozy

wiedzi będą posługiwał się terminem „namiętność” w stosunku do emocji z systematyki scholastycznej, zaś terminem „udręczenie” i ewentualnie „uczucie” (w związku z rozdziałem o komedii) – w kontekście stanów uczuciowych wzorowanych na „kartezjańskiej” systematyce Le Bruna. Poza tymi kontekstami używam najczęściej neutralnego terminu „uczucie”.

Większe znaczenie Bogusławski przywiązywał dopiero do omówień i zestawień uczuć poszczególnych. Nie natrafiamy tu już na dowolność. Namiętności – jak mówi – „sprawują” wszystkie pozostałe, które w wykładzie poddaje szczegółowemu omówieniu. Bogusławski jest świadomy ich rangi – są to przecież namiętności „samodzielne”, wszystkie inne, czyli „współdziałające” – jedynie z nich wynikają. Przytacza nawet za rzekomym Arystotelesem – jak pamiętamy – kilka tych współdziałających: mówi o zawiści, emulacji, wstydzie, bezczelności. Jednak nie tę drogę obierze w zasadniczej części swego wykładu – pójdzie tropem teoretyków malarstwa, tropem kategorii kartezjańskich. Wynika z tego, że świadomie podzielił uczucia na dwie grupy: podstawowe czy też pierwotne – scholastyczne i pochodne „współdziałające” – kartezjańskie. Wspomniana już wypowiedź na s. 183 jednoznacznie na to wskazuje, jednoznacznie zaświadcza, że w głównej części swojego wykładu, w nauczaniu mimiki, w podziale nadrzędnym operuje tylko nazwami uczuć pochodnych. Dochodzimy tu do nieoczekiwanego wniosku.

Aby to zaskakujące spostrzeżenie uznać za wiarygodne, należałoby stwierdzić rozłączność obu porządków. Świadczenia, których Bogusławski w tej kwestii udziela, są stosunkowo czytelne, nazwy uczuć zostały celowo dobrane. Natrafiamy tu na istotny rys teoretycznej koncepcji podręcznika, gdyż w samych już nazwach autor stara się dać wyraz odrębności obu porządków, zanim potwierdzi ją poprzez definicje i opisy³².

(za przekładem Ignacego Myślickiego: „Te bowiem [wzruszenia (ściślej namiętności)] są według jego określenia [tj. Kartezjusza] myślami, albo czuciami albo poruszeniami duszy, które szczególnie do niej należą i które – jak on powiada – wytwarzają się, zachowują i wzmacniają przez jakieś ruchy duchów” (184) (z przyp 1 na s. 184 : „Descartes w tract. de hom. I. 14 opisuje te „duchy ożywiające” jako najdrobniejsze cząsteczki krwi, które powstając z rozdrobnienia większych cząstek w najcieńszych naczyniach krwionośnych mózgu, zatracają właściwe własności krwi i stają się „najsubtelniejszym tchnieniem, a raczej bardzo ruchliwym i czystym ogniem”. Ta teoria pochodzi od Arystotelesa, a rozwijali ją Stoicy, Augustyn, Tomasz z Akwinu, Cusanus, Paracelsus, Hobbes” (s. 184). Swoje odzwierciedlenie miała w teoriach malarstwa, jeszcze u Wateleta (1760) i u nas w *Wierszu o malarstwie. Pieśni V* Antoniego Albertrandego (1790).

³² Wśród uczuć charakterystycznych dla komedii nie znajdujemy rozkoszy, jest za to słowo „radość”, w odróżnieniu od „wesołości” czy „ukontentowania”, nie używa też określenia „miłość” pojawia się natomiast nazwa – „uniesienie gwałtownej miłości”, wśród udręczeń jedyne pokrewieństwo słowne dotyczy rozpacz, choć i tym razem użyję nazwy – „uniesienie gwałtownej rozpacz”. Tylko nieliczne udręczenia posiadają nazwy, które sugerują synonimiczne pokrewieństwo z nazwami namiętności, jednak ich intencja znaczeniowa jest w gruncie rzeczy inna. Tym samym słowem w obu systematykach opatrzył jedynie odrazę.

Jakie to miało konsekwencje w korzystaniu z inspiracji Le Bruna? Przeglądając tekst Bogusławskiego zauważamy, że oprócz uczuć i ich opisów, które zapewniły sobie miejsce w *Mimice*, są i takie, których Bogusławski wyraźnie unika. A są to te, które zamieścił wcześniej, zgodnie z wykorzystanym źródłem scholastycznym wśród namiętności samodzielnych, wyszczególnienie tam 11 uczuć obejmowało: żądzę (desir), nadzieję (esperance), nienawiść (haine) i gniew (colere). Widać ważniejsze było dla niego integralne potraktowanie namiętności z grupy 11, niż konsekwentne czerpanie z sugestii Le Bruna. Malarz Ludwika XIV jest bliski Kartezjusza. W jego wykazie znalazło się przede wszystkim sześć uczuć podstawowych z *Namiętności duszy*: podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość i smutek. Bogusławski uwzględnił więc z dzieła malarza tylko podziw, w pewnej modyfikacji, jako „złożone” – wśród opisów mimiki zamieścił jeszcze miłość i radość. Nazwy pozostałych przypisuje już konsekwentnie tylko kategoriom scholastycznym³³.

Jak uzasadnić pominięcie namiętności (z grupy 11) w części dotyczącej mimiki? Można bez większych obaw powiedzieć, że Bogusławski proponuje w podręczniku dwustopniowy podział uczuć, podobnie jak tradycyjnie czynili to filozofowie, którzy dążyli do prostej, przemyślanej, ale jednorodnej konstrukcji teoretycznej³⁴. Należy wątpić, że autor *Mimiki* naśladuje w tej mierze „filozoficzny” sposób postępowania, który na przykład odcisnął swoje piętno na metodzie Le Bruna (i został – jak wiadomo – skrytykowany przez Engla).

Bogusławski nie tworzy dwustopniowej, ale zarazem jednorodnej systematyki. Podziału uczuć nie sprowadza do jednej płaszczyzny, jak czynili to wówczas filozofowie. Jego propozycja respektuje naturę teatru oraz wizję uczuć i człowieka uformowaną poprzez pryzmat tej sztuki. Najwyraźniej namiętności postrzega jako stany zbyt ogólne, aby można z korzyścią wiązać je z uporządkowaniami mimiki. Prawdopodobnie trudno było mu znaleźć typową reprezentację dla uczuć, mogących przybierać wielorakie odcienie, i dla uczuć, które traktował jako pierwotne wobec wszelkich innych, bardziej już określonych – emocjonalnie wyrazistych, mimicznie czytelnych. W tym tkwi być może racja, dla której właśnie w „udręczeniuach” i „uczuciach” (z rozdziału o komedii) dostrzegał tę ekspresywność, wyrazitostwo mimiczną, której pozbawione są podstawowe, pierwotne i nieliczne namiętności, będące stanami raczej wewnętrznymi. W części zasadniczej *Mimiki* spr-

³³ Twórca *Mimiki* nawyraźniej nawiązuje do dzieła Le Bruna we fragmencie zatytułowanym: *O szczególnych odmianach głowy, jakie onej nadawać zwykły różne uczucia i namiętności* (s. 114-118). Tam właśnie, ale tylko w związku z wąsko rozumianą mimiką twarzy omawia wszelkie uczucia, także te z systematyki scholastycznej, nie czyniąc już wskazanych rozróżnień. Niewątpliwie chodzi tu o krótkotrwałe afekty, sporo łączy je z chwilowymi stanami mimicznymi. Nie przypisuje im w podręczniku samodzielnej roli. Fragment ten stanowi odrębną instrukcję, uzupełnienie głównego toku wykładu i spełnia rolę pomocniczą.

³⁴ Tak jest w pismach Kartezjusza, Spinozy, Condillaca, spośród naszych autorów u Staszica, Kołłątaja, Voigta, Kochanowskiego, tak jest w traktatach o języku i wymowie (np. podział G. Piramowicza, Voigta, Jabłonowskiej).

wa namiętności podejmowana jest więc tylko wówczas, gdy stają się uczuciowym komponentem udręczeń – nie dotyczy to wszystkich, niektóre w tej części podręcznika w ogóle nie zostały wymienione. Tylko gdy pewien ogólny stan rozpaczy, bojaźni, gniewu czy miłości osiąga wyrazistość wzruszenia czy wręcz afektu – staje się jednym z czynników kształtujących porządek udręczeń, porządek stopni wznoszących się aż do przekroczenia miary. Np. bojaźń przejawia się jako nieśmiałość, lękanie, przestrasz, który wygórowany osiąga stan wściekłości, podobnie gniew, przejawiający się już w podziwieniu/obrzydzeniu, dalej znajdujemy w zazdrości, zemście, uniesieniu gwałtownej rozpaczy, a wreszcie we wściekłości, rozpacz: w nieukontentowaniu, niespokojności, zgryzocie, zazdrości, zemście, uniesieniu, gwałtownej rozpaczy, obłąkaniu zmysłów, i też we wściekłości. Bardzo więc rzadko, okazjonalnie mówi o samodzielnych namiętnościach w zasadniczej, „mimicznej” części wykładu. Jedynie trzy spośród 11 uczuć są tam wspomniane i włączone do charakterystyk udręczeń, inne nie będą nawet wspomniane w kluczowych rozważaniach o uczuciach – czyli tam, gdzie sprawa dotyka mimiki.

Można by zrozumieć przemilczenie w głównej części wykładu mimiki wielu spośród namiętności samodzielnych, pozostawienie ich poza ramami najistotniejszych dla aktora, ale i teoretyka teatru rozważań. Dlaczego jednak w rozdziale końcowym, sumującym wcześniejsze przemyślenia, tak stanowczo i ponownie (jak na początku podręcznika) podkreśla integralny związek wszelkich uczuć od samodzielnych namiętności aż po najbardziej złożone udręczenia. Nie bez powodu przecież cały rozdział końcowy (s. 183-186) poświęca tej sprawie, pokazując integralność tych różnych rodzajów uczuć, nie mieszając ich jednak dowolnie. Być może ten fragment podręcznika to tylko zarys teoretycznego pomysłu, którego nie zaniechał, ale i nie rozwinął w sposób czytelny we wcześniejszej części szczegółowej³⁵. Niezależnie od tych domniemań przyjrzyjmy się bliżej pomysłowi całościowego ujmowania wszelkich uczuć. W myśl podanych reguł podlegają one czterem typom związków i przekształceń, czyli związkom: 1) następstwa, 2) łączenia, 3) stopniowania i 4) wygórowania w toku realizacji teatralnej.

Budowanie całości rozpoczyna od związków pierwszego typu – dotyczą one tylko namiętności samodzielnych, autor uwzględnia wszystkie spośród tej listy i traktuje jako ogólne, gatunkowo tylko rozróżniane stany uczuciowe, różne od chwilowych wzruszeń czy afektów. Potwierdzają to wcześniejsze spostrzeżenia: większość z nich autor pomija w części mimicznej, stosuje odrębne nazwy, które wykluczają możliwość identyfikowania ich ze wzruszeniami czy afektami. Ukazuje gęstą sieć wzajemnych między nimi następstw, ale różni się ona zasadniczo od sieci powiązań, obejmujących np. udręczenia. Znamiennym przykładem niech będzie odraza,

³⁵ Omawiany fragment, co łatwo zauważyć, obejmuje głównie namiętności, czyni z nich punkt wyjścia, choć uwzględnia także udręczenia, aż do ich skrajnych postaci „obłąkania zmysłów” i „wściekłości”. W porównaniu z tym rozdziałem o mimice w komedii i tragedii punkt wyjścia mają w udręczeniach, a problematyka namiętności samodzielnych pojawia się w nich dopiero wtórnie.

która w systematyce scholastycznej jest – jak mówi autor – „końcem miłości, a początkiem nienawiści, a w obojgu zaś wzbudza uczucie boleści”. Inne przyczyny odrazy podane w tym wykazie to bojaźń i gniew. Natomiast w głównej części podręcznika odrazę jako udręczenie charakteryzuje w odniesieniu do wzgardy, gdyż uczucie to poprzedza słuszną wzgardę (pogarda niesłuszna ma źródło w miłości własnej, kłamstwie, potwarzy). Odróżnia się nawet od podziwiania/obrzydzenia, ponieważ:

znajduje się raczej w umyśle niż w sercu, mało przeto zewnętrznych wymaga okazów. Nikt bowiem nie życzy sobie, aby osoba nie lubiana od niego, wiedziała o tym, chyba by łączyła się do odrazy wzgarda albo nienawiść (151).

Wypada zauważyć, że nienawiść też jest tu stanem specyficznym – wyrasta z odrazy, a bardziej z pogardy. Specyfika tej odrazy-udręczenia nie byłaby więc czytelna w – zaproponowanej przez Bogusławskiego – przestrzeni powiązań samych tylko namiętności. Jest tam, jak większość uczuć samodzielnych z listy scholastycznej traktowana jako stan ogólny, otwarty na różne determinacje. Przykład miłości, która „jest matką” wszystkich prawie namiętności świadczy o tym bardzo wyraźnie.

Miłość szczęśliwa rodzi żądzę, nadzieję, odwagę, nieszczęśliwa wzbudza nianawiść, odrazę, rozpacz. boleść, bojaźń, odwagę i gniew.

Specyfika „uczucia” czy też „udręczenia” musiałaby zgodnie z wyrazem aktorskim uwzględniać „nacisk” i odmienność tych wszystkich powiązań i różnorodność aspektów treściowych. Trzeba więc widzieć w nich pewne stany uczuciowe czy postawy emocjonalne, które określone zostały w poręczniku w stosunku do przedmiotu, nie zaś – jak w udręczeniach – przez skomplikowany zespół emocjonalno-mimicznej aktywności. Takie rozumienie namiętności jest zgodne z ich definicjami, które w podobnych sformułowaniach znajdujemy w *Sumie teologicznej* św. Tomasza. Jest to tradycja formalnego traktowania uczuć, gdzie warunkiem ich odróżniania jest rodzaj relacji zachodzącej między podmiotem i przedmiotem emocji³⁶.

Gdy bowiem przedmiot jakowy okazuje nam się w postaci dobra, kochamy go; jeżeli ten przedmiot jest przytomny, mamy stąd rozkosz; jeżeli oddalony, czujemy żądę zbliżenia się do niego; jeżeli do posiadania onego znajdujemy przeszkody łatwe do oddalenia, mamy nadzieję; jeżeli te przeszkody zdają nam się niepodobne do pokonania, naówczas wpadamy w rozpacz.

Inne sześć namiętności wystawujące dla człowieka złe – są: nienawiść, odraza, boleść, bojaźń, odwaga, gniew. Jeżeli bowiem przedmiot jakowy poznajemy dla nas złym, nienawidzimy go; jeżeli jest oddalony, mamy tylko do niego odrazę; jeżeli przytomny, sprawuje nam boleść; jeżeli

³⁶ W. Bednarski pisze: Podział św. Tomasza bierze pod uwagę nie tyle naturę przedmiotu uczuć ani ich treści, lecz raczej to, co w uczuciu jest istotnościowe, czyli formalne, a mianowicie sam stosunek przedmiotu uczucia do osobnika, który go doznaje. Nowsi psychologowie, poczynając od Kartezjusza przy podziale uczuć biorą pod uwagę raczej ich treść. Np. Scheler dzieli uczucia na: 1. zmysłowe, 2. witalne, 3. duchowe, 4. najgłębsze. Inni wyróżniają przyjemności i przykrości, wzruszenia i nastroje oraz namiętności. (*Suma teologiczna*, t. 10, Londyn 1967, s. 282).

mocniejszy od nas, czujemy bojaźń; jeżeli go pokonać chcemy, wzbudzamy w sobie odwagę, jeżeli nareszcie nie możemy go oddalić od siebie, gniewem się unosimy (s. 68).

Wobec tak formalnie, abstrakcyjnie rozumianych uczuć Bogusławski ustala cytowany wyżej zespół relacji, w którym z jednych rodzą się inne. Uczynił schemat związków, najogólniej, bo formalnie pojętych namiętności, któremu trudno odmówić miana systemu. Nie trzeba odwoływać się do uzasadnień filozoficznych, aby dostrzec, że owych 11 uczuć wystarczy do opisu wszelkich podstawowych relacji emocjonalnych pomiędzy podmiotem i przedmiotem namiętności, choć nie wystarczy – rzecz jasna – dla stworzenia kanonu mimiki. Ale jednocześnie ich związek z mimiką jest taki, że ustala jej porządek, wyznaczając najogólniej pole powiązań możliwych. Rodzaj drugi (ograniczonych znów tylko do liczby 11) – ma już pewne odniesienie do „mimiki” teatralnej – dotyczy połączenia jakichś dwu namiętności (np. miłości i gniewu), od aktora zaś wymaga ich jednoczesnego, ale osobnego wyrazu. Dopiero jednak przy stopniowaniu i wygórowaniu – rodzaj trzeci i czwarty kolejne namiętności wypełniają i przekraczają poprzednie, wzajemnie się wzmagają w toku stopniowo narastającego afektywnego podniecenia. Narastanie gwałtowności musi przebiegać zgodnie z czasem i tempem aktorskiej ekspresji. W tym procesie myślenie wedle „mimiki” spełnia się już wyraźnie. Na s. 185 znajdujemy przykład takiego przejścia : miłość (nieszczęśliwa) – nienawiść – odraza – pogarda – gniew – zemsta. Do zjawiska stopniowania i przekroczenia miary przywiązywano wówczas znaczenie³⁷; w notach i uwagach, które Bogusławski zamieścił w wydaniu swoich dzieł, są przykłady stopniowania analogiczne do tych z *Mimiki*. Zauważamy też, że dopiero tutaj obok przykładów namiętności samodzielnych pojawiają się nazwy „udręczeń”, jako stanów złożonych, a zatem i mimicznie bardziej określonych.

Omawiany fragment rozdziału końcowego ukazuje istotnie całość powiązań między uczuciami od ogólnie pojętych namiętności samodzielnych aż po złożone, skonkretyzowane, które w procesie połączenia, stopniowania i wygórowania „sprawują – jak mówi Bogusławski – w sercu człowieka przyjemne uczucia i bolesne udręczenia”. Okazuje się, że zawdzięczająca wiele systematyce Le Bruna lista tych uczuć i udręczeń nie daje się symetrycznie przypisać prostym gestom czy wyrazom twarzy. Wbrew oczywistej praktyce naznaczania poszczególnych słów i zdań

³⁷ Główna część wykładu wyraźnie potwierdza to spostrzeżenie, zaczyna się – jak wiadomo – od podziwienia kończy na wściekłości. Zasada stopniowania, charakterystyczna dla akcji teatralnej, dla jej mimicznego przebiegu nie odbiega wiele od porządku, który zauważamy już u Le Bruna. Uporządkowanie uczuć w podręczniku malarstwa i odpowiednio w głównej części wykładu „mimiki” zapowiada już ten typ stopniowania, który zostaje zrealizowany, jako kluczowy – jak się wydaje – mimiczny mechanizm akcji teatralnej. Na liście udręczeń zasada stopniowania rozumiana jest nawet szerzej. Autor nie ogranicza jej bowiem do „namiętności okropnych w scenach tragicznych” – jak to mówi na s. 185, ale obejmuje nią ten typ udręczeń, począwszy od podziwienia czy nawet nieukontentowania, którego „żadną jeszcze gwałtowną namiętnością nazywać się nie może”.

ilustracjami mimicznymi (gestem naśladowczym, malującym, który obejmował także uczucia) dla tej podstawowej, rzecz można prawdziwie „teatralnej” systematyki autor domaga się pełnego scenicznego wyrazu, który musiał być fragmentem gry, pewną mimiczną sekwencją. Rozwijając się w ramach czterowersowych fragmentów słownych, obejmowała, czytelne w nim, wszelkie stany emocjonalne, towarzyszące podstawowemu dla sekwencji uczuciu czy udręczeniu. Dla przykładu, w udręczeniu żalu – czyli pewnej mimicznej sekwencji żalu przejawiają się – mniej lub bardziej z żalem związane uczucia, jak: opuszczenie zmysłów, zgryzota czy specyficznym powiązane z sytuacją – obrzydzenie, przestrasz. W większości pozostałych opisów dostrzec można samo emocjonalne i ekspresywne skomplikowanie dające pełen, „życiowy” obraz stanów z listy uczuć i udręczeń³⁸. Zgodnie z ówczesną konwencją aktor ilustrował stany, które wyrażał słowami, ilustrował mimicznie uczucia osób, o których mówił. Posuwał się nawet do pantomimicznej ilustracji, gdyż zgodnie z zaleceniem Bogusławskiego powinien tak grać, „że bez pomocy mowy widze doskonale poznawać i zrozumieć będą mogli, jakie przed oczy ich wystawić chcemy namiętności” (*Mimika* s. 211).

Uczucia i udręczenia są stanami do końca określonymi, określonymi więc co do jakości, ale i co do stopnia emocjonalnego napięcia. Tworzące je i w różnorodny sposób zaznaczające się namiętności „samodzielne”, współtworząc bolesne udręczenia czy przyjemne uczucia ulegają pewnej stabilizacji. Za każdym razem stabilizacja przybiera nieco inny kształt, zależnie oczywiście od konkretnej sekwencji mimicznej, konkretnego udręczenia, które mają współtworzyć i wyrażać. Np. odcięcie znaczeniowe i wyraz gniewu inaczej się zaznacza w obrzydzeniu, zazdrości, zemście czy wściekłości³⁹.

³⁸ Już w ramach sekwencji **podziwienia/obrzydzenia** przejawia się wżgarda i gniew niejaki, w **podziwieniu/wstręcie** przejawia się litość; w sekwencji **nieukontentowania** przejawiają się przykrość, boleść, zawstydzenie, w niespokojności napotykaemy pierwiastki wyrazu rozpacz, żalu, zgryzoty, czy bardziej dowolne: zawstydzenia, smutku, strachu; w **zgryzocie** niespokojność i smutek; w **lękaniu** przejawia się bojaźń, dręczące podziwienie, żal; **nieśmiałość** zawiera różne postacie bojaźni i boleści, komponentami **przestrasz** są rozpoznawanie (podziwienie), opuszczenie zmysłów, rozpacz; we **wżgardzie** zawieść, szyderstwo, miłość własna (radość z siebie); w sekwencji **zazdrości** – rozpacz, złość i gniew; w **uczuciu zemsty** rozpacz, gniew, mimika jej „do wściekłości się zbliża”; w **uniesieniu gwałtownej rozpacz** żal, przestrasz, obłąkanie zmysłów, gniew; w **utracie zmysłów** żal, bojaźń, miłość (nieszczęśliwa), rozpacz; w sekwencji **wściekłości** przestrasz, nienawiść, rozpacz, gniew, obłąkanie.

³⁹ Podziwienie/wstręt: „twarz wżgardę i niejaki g n i e w okazującą – przez oczy wzniesione do góry i postać ciała odwracającą [się] od przedmiotu, którym się brzydymy; zazdrość: „Na słowa o, zdrajco! ... podnoszę gwałtownie głowę okazując w twarzy g n i e w przez wściągnięcie ku oczom lica, przez co zęby widzieć się dają i przez rzucone gwałtownie na dół obie ręce, których pięści ściskam ze złości”; zemsta: „słowa *prócz pomsty straszliwej* wymówiłby porywając się gwałtownie, w twarzy g n i e w okropny ukazując, a ręce w pięściach ściśnięte rzucając z porywcznością za siebie”; wściekłość: „widzimy ludzi wielkim gniewem uniesionych, którzy sami siebie biją, gryzą i wyrrywają sobie włosy, tłuką meble, kaleczą, a nawet zabijają osoby wcale niewinne”.

Rozróżnienie między pozbawionymi mimiki namiętnościami samodzielnymi, a mimicznie ukształtowanymi uczuciami/udręczeniami jest najbardziej czytelne w części początkowej i końcowej podręcznika z uwagi na opisywane tam związki, podziały, przyjęte z obu tradycji filozoficznych definicje. Inaczej różnica ta rysuje się w rozdziałach o mimice w komedii i tragedii, gdzie, jak powiedziałem, namiętności „samodzielne” są co najwyżej jakimiś emocjonalnymi komponentami mimicznie scharakteryzowanych uczuć/udręczeń. Jednak jakościowe wypełnienie treści uczucia (w komedii) czy udręczenia (w tragedii) budują nie tylko namiętności „samodzielne”. Podobną rolę mogą pełnić uczucia z drugiego tj. „kartezjańskiego” podziału. Wówczas jednak pozbawione są dominującej roli w akcji dramatycznej i podobnie jak „samodzielne” uczestniczą w wypełnieniu innych uczuć/udręczeń, czyli nadrzędnych całości, których treść współtworzą. Ich mimika ogranicza się do krótkotrwałego wyrazu, ilustrującego odpowiadające im słowo lub część wypowiedzenia – i stanowi jedynie fragment mimiki nadrzędnego uczucia/udręczenia, które wypełnia większy fragment tekstu (wedle arbitralnej decyzji Bogusławskiego obejmuje zazwyczaj emisję czterowiersza).

Od dokonanych tu, niekiedy może nazbyt drobiazgowych opisów i rozbiorów, przejdźmy do próby podsumowania kilku – moim zdaniem – istotnych spostrzeżeń. Poczyniona próba opisu systemu języka ciała w *Mimice* skłania do pytania, wynikającego zresztą z przywołanych wcześniej kontekstów, w jakim stopniu Bogusławski respektuje wskazówki i zastrzeżenia Engla? Rozróżnienie teoretyka niemieckiego, który od początku w miejsce kryterium, wychodzącego od znaczeń uczuć za zasadę podziału przyjął pewne „mimiczne” (czyli teatralne) warunki ich ekspresji, nie znajduje tu potwierdzenia. Autor nie poszedł tropem pierwszego kryterium – jakie skłania Engla do wydzielenia uczuć typu *Begierde* i *Asdrücke*. Przeciwnie – jakby wbrew zastrzeżeniom zawartym w *Ideen zu einer Mimik* przyznaje priorytet filozofom. Przyjmuje za podstawę rzekomy podział z Arystotelesa i dalej posiłkuje się skrytykowanym w niemieckim podręczniku sposobem opisu uczuć w znacznej mierze zapożyczonym od Le Bruna. Bogusławski zlekceważył więc obawy Engla, którego dzieło było mu najpewniej znane, i korzystał z dorobku myślowego autorów, nie związanych bezpośrednio z teatrem. Szuka najwyraźniej wiedzy o uczuciach w myśli teoretycznej i zapewne czerpie wskazówki z dostępnych mu wypowiedzi o sztuce. Jaki decyzja ta wywarła skutek na jego teorię sztuki aktorskiej?

Nie możemy zarzucić autorowi, że nie zdawał sobie sprawy z odrębności ujęcia Le Bruna, który, prezentując „malarzski” punkt widzenia, każde uczucie sprowadza do jednego afektywnego stanu, może nazbyt typowego, nazbyt „alegorycznego” – jak sprawę widzi Engel. Wprowadzony przez Bogusławskiego podział uczuć i udręczeń, aczkolwiek w ogólnych ramach i w jakimś zakresie zbieżny z podręcznikiem malarstwa, inaczej jednak ujmuje same te stany. Nie są to „mo-

mentalne”, statyczne ekspresje, ale procesy emocjonalne, przypisane sekwencjom mimicznym. Skutkiem tego uczucia czy udręczenia przejawiające się w toku następstwa, stopniowania i mieszania namiętności, mają z uwagi na to swoją specyfikę i ujawniają się w znacznej różnorodności, w różnych mimicznych kształtach. W wyznaczaniu treści uczucia uczestniczą inne poprzedzające je bądź towarzyszące stany emocjonalne. Teatr w koncepcji Bogusławskiego jest w stanie daleko bardziej rozróżniać uczucia niż inne ówczesne teorie uczuć respektuje jednak w tym względzie zastrzeżenia Engla⁴⁰.

Priorytet uporządkowań przejętych z zewnątrz kończy się na nazwach i definicjach udręczeń (niekiedy sięga typów w ramach danego udręczenia). Taki jest też kres strukturalizacji języka ciała wprowadzanej z zewnątrz, spoza teatru. Autor *Mimiki* prawie nie poszerza sfery uczuć/udręczeń ponad to, co przejął ze źródeł, zdominowanych refleksją filozoficzną, choć dodatkowo wyposaża swoją systematykę w udręczenie chęci zemsty czy zgryzoty. W myśleniu o teatrze potwierdza opinię Engla o znacznej liczbie różnorodnych, skonkretyzowanych mimicznych korelatów uczuć. Szczególnie udręczenia skrajne charakteryzują się bogactwem wyrazu – potrafi pokazać różne rodzaje rozpacz, chęci zemsty, która „w ludziach ognistego temperamentu do wściekłości prawie się zbliża”, ekspresji żalu (które „niekiedy aż do poruszeń rozpacz wyobrażających zbliżać się mają”). Autor zakłada teatralną różnorodność wyrazu, ale i odpowiednio różnorodność znaczenia tych ekspresji. Oparcia tej wielorakości nie znajduje, rzecz jasna, na drodze dalszych różnicowań w planie treści, postaci ogólnych definicji nie zapewniają zresztą takich możliwości. Zróżnicowania te, na które teatr powinien być szczególnie uwrażliwiony, powstają w obszarze sytuacji dramatycznej. Ich różnorodność pociąga za sobą różnorodność uczuć/udręczeń, zależnych, jak wiadomo, od wielu czynników (przestrzeni, czasu, temperamentu, oświecenia, zaangażowania podmiotu, itd.), ale zależnych głównie od przenikających je namiętności prostych, samodzielnych, których obecność, wzajemne powiązanie i natężenie istotnie wyznacza złożoność tych emocjonalnych stanów, w większości wyszczególnionych za Le Bru-

⁴⁰ Np. Bogusławski odróżnia zazdrość i zawiść, kierując się znanym wówczas poglądem, rozróżnienie takie znane jest już w *Namiętnościach duszy* Kartezjusza, ale autor podręcznika nie znalazł stosownych dla niego różnych obrazów mimicznych. Na nierozróżnialność mimiczną obu uczuć zwracał uwagę Engel. A przecież w pisanych mniej więcej w tym samym okresie *Synonimach polskich* Brodzińskiego znaczenie obu słów zostało rozróżnione właśnie w związku z teatralnym sposobem wyrazu. Różnicę semantyczną między nimi Brodziński sprowadza do opozycji między wyobraźnią i charakterem. „Zazdrość pochodzi od żer, pożerać, zawiść od wid, widzenia. Jak daru widzenia do patrzenia używamy, tak skłonność do zawiści zazdrości nam każe. Poprzez zbytnią miłość, albo przez przywiązanie można nabrać zazdrości, być zazdrosnym, ale to jeszcze nie będzie brzydki charakter zawiści. Zazdrość może być dziełem imaginacji, zawiść charakteru. Pierwsze może w sztukach zajmować, drugie obrzydzenie sprawuje na scenie. Człowiek zawistny bawi, zazdrosny często przeraża” (Kazimierz Brodziński, *Pisma*. t. VII: *Proza. Synonimy polskie. Rozprawy. Urywki*, Poznań 1874, s. 220-221). Niewątpliwie miała w tym swój udział ekspresja mimiczna.

nem. Mamy stąd nie tylko różne typy zazdrości, zgryzot, żalu, zemsty czy wieloraką wściekłość, ale też różnorodność odmian gniewu, bóleści, bojaźni czy rozpacz. I co najważniejsze wszystkie te natężenia, zmieszania, powiązania z okolicznościami i tokiem udręczeń są nieustannie „wypowiadane” w kodzie „mimicznym”.

Istotnie język ciała w zakresie semantyki uczuć wielokrotnie przekracza wydolność teoretycznego opisu. Ale też – nie dając się adekwatnie opisać z perspektywy planu treści, nie gwarantują zadowalającej szczegółowej systematyzacji w obszarze planu wyrażania. Jakimi więc regułami rządzi się kod „mimiczny” poza wskazanymi ogólnymi systematykami uczuć? Jaka rolę w procesie tworzenia systemu ma specyficznie teatralna jego sfera – środki wyrazu, znaki ciała? Podręcznik Bogusławskiego poza rozróżnieniem i porządkowaniem znaków, dotyczy głównie sposobów ich łączenia. Poszczególne mimicznie wyrażona namiętność czy uczucie/udręczenie jest tym, jaką pozycję zajmuje w procesie składania. Wnikliwe i istotne różnicowanie wszelkich uczuciowych stanów znajduje swoje określenie w toku uczuciowego procesu, który rozwija się w zgodzie z porządkiem akcji i intrygi. Stany te wyróżnione wedle zapożyczonych przez Bogusławskiego systematyk, a zatem nie posiadające jeszcze wyraźnej teatralnej specyfiki, stają się „uczuciami teatralnymi” dopiero w perspektywie scenicznego działania.

Język ciała konstruowany jest więc na innej zasadzie niż system lingwistyczny. Podstawowe jednostki treści (uczucia) wyróżnia Bogusławski, a raczej przejmuję od innych – nie mają więc stosownych ekwiwalentów w sferze środków wyrazu. Na tym etapie strukturalizacji treść jest uprzednia wobec środków ekspresji. Uczucia przejęte z omówionych wyżej systematyk nie będą więc składane zgodnie z porządkiem wyrażania. W ogóle trudno w tym miejscu mówić o składni „mimicznej” – raczej wypadłoby użyć terminu „składnia uczuć” (znamienny w tym względzie jest przykład stopniowania na s. 185). Z tym jednak zastrzeżeniem, że składnia ta, której reguły odnajdujemy w omówionych wcześniej czterech typach związków, została stworzona z myślą o teatrze. Anonimowe, zewnętrzne jeszcze, „teoretyczne” uporządkowania zostają uchylone (sprawa bardzo ważna!) na rzecz porządków obowiązujących w świat teatru.

Jednak teoria uczuć akcentująca ich powiązania odzwierciedla sposób myślenia dramaturga, gdzie tu miejsce dla teoretyka gry, dla aktora? Niejednokrotnie wcześniej mówiłem, że „mimika” – w zewnętrznej kompozycji podręcznika – ma odniesienie do uczuć/udręczeń, w przeciwieństwie do namiętności. Istotnie – elementy planu wyrażania zostają przypisane dopiero uczuciom pozostającym w związku, uczuciom w kontekście innych uczuć, czy to poprzedzających czy równoczesnych, żadne bowiem uczucie nie osiąga swej specyfiki bez uwarunkowania ze strony innych. Bogusławski-aktor wyrazy mimiczne tworzy i przypisuje sekwencji uczuć. W jego metodzie, jak wiemy, z zasady nie ma miejsca na mimiczne „oznakowanie” pojedynczych stanów uczuciowych⁴¹.

⁴¹ Chyba że robi to w odrębnej części wykładu, omawiając tylko pewną sferę mimiki (np. twarz), czy przywołując jakiś aspekt zachowań – w jednym i drugim wypadku jest szczególnie bliski ustaleniom Le Bruna – na co już wskazywałem.

Wydaje się, że chce w ten sposób uniknąć ogólnikowości wyrazu, jałowej kanoniczności, która w emisji scenicznej, wymagałaby przecież przekształcenia i dostosowania do konkretnej sytuacji uczuciowej. Tak rozumiana kanoniczność zachowań, zawsze takich samych dla poszczególnych uczuć, niezależnie od ich pozycji w emocjonalnych procesach akcji scenicznej, w przyjętej w *Mimice* konwencji byłaby niedopuszczalna. Możliwość taka zachodziła bardziej w systemach chiromonii teatralnej, w gestyce teatru dalekowschodniego, czy wręcz w języku „migowym” na tyle ogólnym, że wypełnienie semantyczne zapewnić może dopiero sytuację jego użycia. Rozumiemy więc, że opisy mimiki w powiązaniu z fragmentami tekstu dramatycznego usprawiedliwia nie tyle potrzeba egzemplifikacji, ile konieczność wyłożenia specyficznie teatralnej teorii uczuć i mimiki.

Okazuje się jednak, że zróżnicowanie wyrazu z uwagi na liczne okoliczności jest co prawda konieczne, nie w tym jednak leży nieunikniona konieczność „przypisywania” mimiki do całej sekwencji uczuć. Powód jest zgoła inny. Sekwencje opatrzone nazwami uczuć czy udręczeń i tak opisywane, stanowią nierozdzieloną całość, gdyż wielokrotnie dane uczucie (np. miłość) czy udręczenie (np. uniesienie gwałtowej rozpacz), wymaga oznaczenia mimiką zupełnie innego uczucia. Weźmy najbardziej czytelny przykład. W uniesieniu gwałtowej rozpacz człowiek – jak mówi autor – „czuje w sobie razem żal, przestrasz i obłąkanie zmysłów”. Czytając opis tej sekwencji, nie natrafiamy na wyrazisty gest rozpacz, w całej zaś emisji dominuje i kilkakrotnie powtarza się mimika gniewu (obok przejawów żalu czy pomsty). Gest charakterystyczny dla rozpacz znajdujemy natomiast w opisach innych sekwencji: we wspomnianej już zazdrości „załamując nad głową ręce, wychodzę w okazie najgwałtowniejszej rozpacz”, podobnie w zemście „wznosząc do góry załamane ręce nad głowę z zamkniętymi oczami na znak rozpacz odejmującej jej moc patrzenia na inne widoki ...” (162). Sposoby mimicznego wyrażania rzadziej realizują metaforyczny związek podobieństwa, prostego wyrażania uczuć wyrazem twarzy lub gestem, częściej uczucia są oznaczane drogą metonimicznych związków przyległości. Znaki jednych uczuć służą oznaczeniu innych. Zjawisko to można by określić stosowanym w semiotyce teatru terminem mobilność znaków. Dotyczy ono głównie przeniesienia funkcji oznaczania między subkodami teatru, ale jest też bardzo znamienne w planie każdego z nich. W całej teatralnej mimice uczuć procesy ich oznaczania przebiegają w gęstej sieci metonimicznych relacji. Swobodna ruchliwość znaków jest tu jednak ograniczona możliwościami ekspresji aktorskiej (ale i w jakimś zakresie społeczą konwencją teatru). Ekspresja ta jest najbardziej „naturalna” i wyrazista w uczuciach gniewu, bojaźni i radości (bądź miłości) – uczuciach – w rozumieniu psychologów wyrazistych i najpierwotniejszych⁴². One też dochodzą do głosu w opisie udręczeń o dużym natężeniu czy wręcz „wygórowanym”. Często pojawiająca się w sekwencjach rozpacz jest wyrażana konwencjonalnym znakiem załamania rąk

⁴² Por. Jenő Ranschburg (*Lęk, gniew, agresja*, Warszawa 1980 m. in. s 15) czy prace Stanisława Gerstmana (*O uczuciach człowieka*, Warszawa 1963; *Rozwój uczuć*, Warszawa 1976).

nad głową (jako istotny komponent wielu udręczeń charakterystycznych dla tragedii), choć w najwyższym napięciu jej wyrażenie przejmuje właśnie mimika gniewu i przestachu (jako najwyższego stopnia bojaźni). Jeśli te najprostsze „scholastyczne” namiętności (gniew, nienawiść, prosta bojaźń, prosta rozpacz), odstępując nawet od wskazań pierwotnej systematyki Le Bruna, usuwa z listy udręczeń, czyni to właśnie zapewne z racji ich wewnętrznego, pierwotnego charakteru. Bez pewnych determinant, uwikłań w kontekst, nie spełniałyby mimicznych wymogów teatru (pamiętamy uwagi Engla). Gdy jednak ten kontekst pojawia się w postaci sekwencji uczuć, przybierają wieloraki wyraz i często znaczą już w aurze innych, dramatycznie ważkich namiętności. Natomiast brak sekwencji pozostałych: nadziei, pożądania, odwagi można tłumaczyć ich nikłą afektywnością. Wątpliwe zresztą starania Le Bruna o nadanie i tym uczuciom reprezentacji mimicznej, nie mogły wiele wnieść do emisji teatralnej. Uczucia te to przede wszystkim postawy emocjonalne. Zresztą w tak ogólnym ujęciu jakie stanowi systematyka zaledwie 11 uczuć scholastycznych, o ile w określonym kontekście nie przybierają one cech chwilowej afektywności, trzeba je rozumieć właśnie jako postawy, trwałe stany, rozumiane raczej jako motywacje w toku scenicznej intrygi⁴³.

W tworzeniu kodu „mimicznego” Bogusławski posługuje się różnymi źródłami. Ramy strukturalizacji wyznaczają systemy myślowe uwarunkowane teoriami charakterystycznymi dla epoki. Jednak w dalszym etapie uczucia te poddane są „gramatyce” teatralnych reguł (charakterystycznych dla gatunków dramatu), skąd wynikały określone wskazówki dla „mimicznej” emisji. Jednak w ostatecznym ukształtowaniu kodu istotną rolę odgrywały zapewne konwencje mimiczne, gestyczne i proksemiczne. Walory obrazowe znaków uwarunkowane tradycją teatralną czy społecznymi zwyczajami widowni miały tu też znaczenie niebagatelne, mieściło się w tym stosunkowo dokładne ilustrowanie wypowiedzianych słów. Wpływało to na – niezmiernie ważną dla wyrazu aktorskiego – „mechanikę” mobilności znaków ciała, wyznaczającą strukturalizację najniższego piętra systemu – w obrębie samych środków wyrazu. Omówienie tych zjawisk wymaga jednak odrębnej refleksji. Granicę strukturalizacji stanowią te zachowania mimiczne, których nie daje się do końca opisać – jak np. wściekłość czy przestach. W tych wypadkach autor odwołuje się do inwencji aktora, sugerując jego „przeżyciowe” zaangażowanie, charakterystyczne, jak wiadomo, dla typu gry „gorącej”.

⁴³ Rozróżnienie to terminologicznie oczywiste wywodzę z pracy Iwony Nowakowskiej-Kepnej: *Konceptualizacja uczuć w języku polskim* (Warszawa 1995, s. 120-122). Wprawdzie uczucia-postawy nie ograniczają się do wspomnianych 11, jednak właśnie podział scholastyczny przez swe ukonstytuowanie zdaje się wskazywać między innymi na takie rozumienie wymienionych w nim emocji.