

# Philippe Minguet

---

## Estetyka rokoka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/2, 391-414

---

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PHILIPPE MINGUET

## ESTETYKA ROKOKA

[...] Określenie charakteru rokoka ograniczymy do jego cech najistotniejszych. A ponieważ przyjęty przez nas tutaj punkt widzenia na architekturę związany jest już nie z artystą (punkt widzenia konstrukcyjny) czy z dziełem (punkt widzenia przestrzenny), lecz z widzem, który odbiera formalny „przekaz”, będziemy badać główną cechę tego przekazu w związku z parą pojęć: *d e l e k t a c j a — n i e p o k ó j*, rozumianych tu jako możliwe bieguny przeżycia estetycznego. [...]

Zachowując równowagę między naturą a duchem<sup>1</sup> w przejrzystości artykułowanej konstrukcji, w której elementy dźwigające pozostają w odpowiedniej proporcji do dźwiganych, a przestrzenie wypełnione do pustych, budowla klasyczna stwarza klimat spokojnej błogości, klimat równomiernie wypełniający przestrzeń dobrze zarysowaną, pozbawioną niespodzianek, zespoloną wedle praw, jakie rozum może poznać, a nawet do głębi przeniknąć. W takiej budowlu, upowszechnionej przez sztukę, harmonii dzieła odpowiada harmonia władz ducha, które wszystkie znajdują tu zadowolenie i pojednanie. Opieka jest zapewniona, otoczenie gwarantuje bezpieczeństwo. W sumie budowla klasyczna realizuje w wysokim stopniu dwa aprioryczne wymagania ludzkiej wyobraźni stawiane miejscu zamieszkania [*habitat*], którymi są — zdaniem Gastona Bache-

---

[Philippe Minguet (ur. 1932) — doktor praw, filozofii, historyk literatury profesor zwyczajny (katedra estetyki) uniwersytetu w Liège. Główne prace: *Les Propos de l'art* (1963), *Esthétique du rococo* (1966).

Przekład według wyd.: Ph. Minguet, *Esthétique du rococo*. Paris 1966 (fragmenty ze stron 171—255; w tekście przekładu usunięto bez odnotowania część przypisów autora.)

<sup>1</sup> [Autor odwołuje się tutaj do koncepcji Schopenhauera, który „identyfikuje ciężar z »wolą życia«, a podporę z obiektywnością woli”. O gotyku pisze Minguet (*Esthétique du rococo*, s. 143 n.), iż odchodzi od: „równowagi elementu naturalnego [*nature*] i duchowego [*esprit*] na korzyść tego drugiego: albo raczej czyni materię czymś nadnaturalnym, usuwając jej gęstość i ciężar”. Natomiast Renesans powraca do równowagi między tymi elementami (przyp. tłum.).]

larda — świadomość wertykalności (dzięki zrozumiałej tektonice) i świadomość centralności (dzięki koncentracji przestrzeni)<sup>2</sup>.

W tej mierze, w jakiej przełamuje klasyczną równowagę i stabilność, barok jest czynnikiem niepokoju [*inquiétude*], w etymologicznym sensie tego słowa. W tej pozbawionej centrum przestrzeni, wśród przytłaczających murów, dusza nie może znaleźć ukojenia. Nie dlatego, by była nieuchronnie wzburzona, przytłoczona, zgnębiona. Ekspresjonizm — nadmiar ekspresji — nie jest zgodny z celami architektury. Ale barok chce nas oderwać od nas samych. (Temat *p o r w a n i a* jest podstawowy w ówczesnej ikonografii malarskiej czy rzeźbiarskiej). Niepokój ten może przyjmować formę triumfalnej egzaltacji, jakiegoś *sursum* [uniesienia], lub też niedosytu pozbawionego oczekiwanego rozstrzygnięcia: Bernini reprezentuje raczej typ pierwszy, Borromini — drugi. Ludzie baroku kulturowali na ogół styl monumentalny, nawet w budowlach stosunkowo małych (San Carlo alle Quattro Fontane). Porządek zwany „wielkim”, spadek po wieku XVI, był jednym z tych środków, które stosowali ze szczególnym upodobaniem. Masywne podpory, śmiałe odchylenia od pionu, spiętrzenie dekoracji, krótko mówiąc — wszystko to, co Michał Anioł jedynie zapoczątkował, a artyści barokowi eksploatują, podsyca ów psychologiczny klimat uniesienia, patosu, walki.

[...] Rokoko, dalekie od potęgowania efektów baroku, szuka trzeciej drogi — w konstrukcji „odciążonej” [*sans pesanteur*] (tektoniczność irracjonalna) i w przestrzeni nie zdeterminowanej (centrum jest wszędzie i nigdzie). W ten sposób rokoko odnajduje klimat błogości, ale „wenusjańskiej”. Klasycznemu opanowaniu, barokowemu napięciu rokoko przeciwstawia delikatną żywość. Z perspektywy antropomorfizmu witruwiańskiego można by powiedzieć, że budowla rokokowa pomyślana jest jako ciało kobiece. Mówiąc o baroku przywołaliśmy cień Michała Anioła; w tym przypadku za symboliczny odpowiednik posłuży nam słodycz Correggia.

Podczas gdy architektura klasyczna proponuje nam miejsce zamieszkania, które możemy intuicyjnie uznać za swoje, jako że nie maskuje ono własnych zasad konstrukcyjnych, tego, co nazwaliśmy w *y p u k ł o ś c i ą* [*convexité*]<sup>3</sup> — architektura rokokowa oferuje nam opiekę tak,

<sup>2</sup> G. Bachelard, *Poétique de l'espace*. Paris 1957, s. 35.

<sup>3</sup> [W innym miejscu, poruszając sprawę stosunku między artykulacją zewnętrzną a organizacją wnętrza, Minguet pisze (s. 154), że na ogół w klasycyzmie i baroku zachowana była „wypukłość [*convexité*] budowli, to znaczy zasadniczy obraz schematu konstrukcyjnego [*constructivité*]”. Natomiast w rokoku „strona wewnętrzna była opracowywana dla niej samej. Ujmując rzecz od strony kwalifikatywnej, można mówić o czystej wklęsłości [*concavité*], takiej, z jaką mamy do czynienia w wypadku grotty. Dlatego styl rokokowy jest przede wszystkim stylem wnętrza,

byśmy nie mogli w sposób oczywisty odgadnąć jej praw. Nie jesteśmy zgoła dopuszczeni do symbolicznego uczestnictwa w budowie, ale za to uczestniczymy w ornamentacji — zadaniu zdecydowanie kobiecym<sup>4</sup>. Opieka i bezpieczeństwo są nam zagwarantowane, ale poniekąd bez naszego współdziałania. Kolebka, gniazdo, muszla — to zatem przestrzenie wklęsłe [*concaves*], których praw zamieszkujący je nie może znać. [...] Niewątpliwie nigdy dotąd, przynajmniej na Zachodzie, architektura nie rozdzieliła do tego stopnia świata ujawnionego i świata sekretnego.

Rzecz ciekawa, w niektórych wypadkach wydaje się, że przestrzeń wewnętrzna potęguje swą intymność poprzez stwarzanie małych przestrzeni w kształcie komórek plastra miodu, jak gdyby powłoka skurczyła się, aby nas skłonić do intencjonalnego zamieszkania nowych wklęsłości. Kościół w Wies, wzór stylu, dostarcza na to pięknych przykładów: miniaturowe galeryjki wybite w dolnej partii pozornego sklepienia, okna otwarte na chór, przez które z pewnych miejsc można dostrzec jakby niedyskretne freski w obejściu. Ale w sposób bardziej ogólny wrażenie to sugerowane jest wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi ornament *rocaille*<sup>5</sup> — każda jego krzywizna w kształcie „C” jest w jakimś stopniu zachętą. Te rokokowe wnętrza, oparte na liniach krzywych i pasażach [*passages*], sprzyjają marzeniom. Umysł niewiele znajduje tu pokarmu, wyobraźnia dużo. Podczas gdy ornament klasyczny i barokowy czerpał z pewnego ograniczonego zestawu form, głównie geometrycznych, a więc odsyłających beustannie do pojęć, podczas gdy przed rokokiem wystrój malarski i rzeźbiarski sam dostarczał zasobu obrazów, to rokoko mnoży w przestrzeni swoje wielomówiące znaki. Mnogość ta jest zarazem wewnętrzna i ilościowa. Kartusz, na przykład, to konglomerat elementów, które same w sobie są hybrydyczne. Zarysy roślin przekształcają się w skorupy żółwi, w skrzydła motyli; muszle rozkwitają w spienione fale albo kurczą się w szlachetne kamienie. Niekiedy dekorator w odmienny sposób kształtuje każdy element pewnej serii architektonicznej. [...] Zarysowujące się w tych łańcuchach dekompozycji abstrakcyjne formy często ewokują ukryty świat organiczny: serce, nerki ludzkie i zwierzęce; ten bogaty materiał oniryczny w niemałym stopniu odwołuje się do wyobrażeń wisceralnych.

Unikając efektu tektonicznego, a więc efektu czy to spokojnej, czy to gwałtownej presji, rozpraszając miejsca ośrodkowe, pobudzając do marzeń, architektura rokokowa wprowadza nas w stan błogości, grani-

---

co nie znaczy wcale, że nie posiada znaczenia architektonicznego, ani że jest wyłącznie stylem dekoracyjnym” (przyp. tłum.).]

<sup>4</sup> Bachelard, *op. cit.*, s. 74.

<sup>5</sup> [*rocaille* — charakterystyczny dla rokoka, lekki, asymetryczny ornament, oparty na motywach stylizowanych małżowin i muszli.]

czący z omdleniem albo rozczuleniem. Bezustannie to zwalnia, to prowokuje, to znów podtrzymuje owo pogrążanie się w błogostan i melancholię.

[...] Styl Ludwika XV — określenia tego używamy tutaj w sensie wąskim, dotyczącym zwłaszcza sztuk dekoracyjnych — był oczywiście przedmiotem licznych prac wszelkiego rodzaju, głównie jednak erudycyjnych monografii o poszczególnych artystach lub dziełach. Na szczęście od prawie dwudziestu lat dysponujemy fundamentalnym dziełem Fiske Kimballa, w którym znajdujemy precyzyjną analizę ustalającą tożsamość różnych artystów oraz określającą ich rolę w genezie i rozwoju tego stylu<sup>6</sup>. Streśmmy pokrótce tezy uczonego amerykańskiego.

Styl Ludwika XV jest tworem czysto francuskim, którego dalekich antecedenencji szukać należy w środkowym okresie panowania Ludwika XIV. W momencie gdy Akademia przewycięża wpływy baroku włoskiego, arabeska zdobywa na nowo popularność we wzorach haftu i sztuce kwietników; z lekcji tej wyciąga wnioski Lebrun, a później Jean Bérain w swoich ornamentach powierzchniowych. Wydaje się, że zasadniczego aktu twórczego dokonał Pierre Lepautre. Od 1699 roku wprowadza on do rzeźby elementy arabeski malarskiej, a co najważniejsze — z płaskiej powierzchni *panneau* przenosi je na obramowanie. W tym samym czasie Lepautre jako współpracownik Mansarta porzuca wszelką masywną formę architektoniczną, wszelki element architektoniczny, pozostawiając tylko kilka wąskich pilastrów<sup>7</sup>. W pierwszych latach panowania Ludwika XV (od Regencji do 1730 r.) kierownictwo ruchu przejmują Oppenord i Vassé i kroczą drogą wytyczoną przez Lepautre'a (którego śmierć zbiega się z faktycznym przejściem władzy przez Ludwika XV). Wreszcie około 1730 r. Meissonier, a przede wszystkim Pineau dają nowy impuls twórczy. Ta faza, charakteryzująca się asymetrią, stanowi punkt kulminacyjny w rozwoju stylu rokokowego, który wówczas w pełni zasługuje na swą nazwę. Zauważmy, że Kimball wystrzega się koncepcji rozwoju organicznego: upadek rokoka po 1760 r. jest konsekwencją nie jego wewnętrznej degeneracji, lecz pojawienia się nowego ideału klasycznego, pobudzanego głównie przez wpływ angielskiego palladianizmu.

Kimball uważa, że w ten sposób wykazał fałszywość trzech utartych poglądów, jednakże nie przekonał wszystkich. Sprawa pierwsza dotyczy francuskiego charakteru rokoka. Frazesem, ciągle jeszcze powtarzanym,

<sup>6</sup> F. Kimball, *Le Style Louis XV. Origine et évolution du rococo*. (Traduit de l'anglais). Paris 1949.

<sup>7</sup> Lepautre jako twórca rokoka jest po trosze odkryciem Kimballa. P. Verlet (*Le Style Louis XV*. Paris 1942) nie wymienia go nawet.

jest przypisywanie rokokowej „przesady” artystom obcym lub obcego pochodzenia, albo też artystom francuskim, którzy wcześniej pracowali za granicą — takim jak Oppenord (Op den Oordt), który był Holendrem; Meissonier, urodzony w Turynie; Cuvilliés, Belg z pochodzenia; Servandoni, urodzony we Florencji z ojca Francuza; Pineau, który działał w Rosji itd. Kimball — jak widzieliśmy — utrzymuje, że źródła rokoka są gallikańskie (Pierre Lepautre nigdy nie był we Włoszech) i stara się pomniejszyć do minimum rolę artystów obcych w jego rozwoju. Uważamy, że wnioskowanie Kimballa jest pod tym względem przekonywające, tym bardziej że daremne wydaje nam się kwestionowanie czynników rasowych. Natomiast nieco krucha wydaje się teza druga, a mianowicie, iż od początków prądu aż do Regencji inicjatywa należała do Tronu, jako że pierwsze prace, do których Kimball przywiązuje dużą wagę, zawdzięczamy współpracownikom Mansarta. Jest uznanym faktem, że ostatnie prace wykonywane z rozkazu króla (np. salon OEil-de-boeuf<sup>8</sup> w Wersalu) świadczą o zerwaniu z dotychczasowymi zwyczajami. Dekoratorzy starali się zadośćuczynić życzeniom Ludwika XIV, który pragnął wówczas „*de l'enfance partout*” [„wszędzie dziecinnej świeżości”]. Ale również jest faktem — który Kimball zresztą uznaje — że wszyscy inicjatorzy fazy kulminacyjnej prądu pracowali przy budowlach prywatnych<sup>9</sup>. W trzeciej sprawie musimy odciąć się od stanowiska zajmowanego przez tego wybitnego historyka sztuki, dla którego rozwój jakiegoś stylu nie pozostaje w żadnym istotnym związku z wydarzeniami politycznymi, społecznymi i ekonomicznymi, bowiem „cud tworzenia ukryty jest w tajemnicy osobowości artystycznej”<sup>10</sup>. Za Crocem i Venturim Kimball uważa, że dewiza historyka sztuki winna brzmieć: „*cherchez l'homme*” [„odkrywajcie człowieka”]. Koncepcja ta przeciwstawia się jednocześnie zarówno teorii Wölfflina (o inherentnej logice form), jak i Taine'a. Ponieważ jednym z celów niniejszej pracy jest wykazanie, że sztuka nie posiada charakteru heterogenicznego w stosunku do innego typu działalności praktycznych i znaczących, jest rzeczą zrozumiałą, że nie możemy poprzestać na przedstawieniu rokoka jako owocu bezinteresownej kreacji kilku genialnych osobowości.

Tak więc, opierając się na tym, co najważniejsze w słusznych poglądach Kimballa, a mianowicie na tezie o doniosłej roli, jaką odegrali architekci francuscy w poszczególnych fazach rokoka ornamentalnego, możemy teraz zanalizować cechy formalne typowego wnętrza rokokowego. Na ogół przede wszystkim podkreśla się „szczególną opozycję między

<sup>8</sup> [*oeil-de-boeuf* — „wole oko”, okrągłe albo owalne okienko.]

<sup>9</sup> Kimball, *op. cit.*, s. 163.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 12.

układem zewnętrznym a wewnętrzną dekoracją”<sup>11</sup>. Ale czyż można zadowolić się uwagą o obfitości ornamentów? I tym razem bowiem nie ilość wchodzi w grę. Wnętrze Louis XV nie jest pod tym względem bardziej przeładowane niż wnętrze Louis XIV; jest nawet przeciwnie. Bardziej godna uwagi jest różnica skali. Od czasu Regencji występuje tendencja do pomniejszania [*l'amenuisement*]. Wielkie sale znikają; podłużna galeria, typowa dla stylu Louis XIV, staje się salonem poprzecznym, mnożą się małe pokoje, plafony obniżają się. Elementy, które wchodziły do dekoracji, same podlegają owej redukcji skali. Kiedy Pineau chwalił się, że jego lamperie zawierają „ornamenty możliwie najlżejsze, jakie istnieją”<sup>12</sup>, wskazywał trafnie na drugą cechę stylu: *atektoniczność* [*l'atektonicité*]. Dekoracja ta nie wywołuje wcale wrażenia budowy. Podpory są usunięte albo wtopione w całość i wydają się wisieć. Większość pokoi jest całkowicie pokryta lamperią. Lamperie te, w wieku poprzednim dzielone na regularne *panneaux*, składają się teraz z obramień [*cadres*] o prostych liniach wertykalnych i zawsze zaokrąglonych liniach horyzontalnych. Wykrój linii różni się od krzywizny barokowej. Linie te nie są regularne ani też dynamiczne. Typowa krzywizna ma kształt łuku Kupidyna. Często znajdujemy ją w strefie fryzu. Następstwo tych krzywizn i zakończeń jest zawsze rozwiązane, w muzycznym sensie tego terminu. Asymetria rzadko jest zupełna: kiedy ogarnia jeden motyw, jest zaraz równoważona bliskością tego samego motywu, ale odwróconego. Niewątpliwie, absolutna asymetria jest równie rzadka w baroku; jednak w baroku kontrast zachodzi pomiędzy elementami o wiele większymi, co wywołuje wrażenie silnej opozycji, napięcia. Widoczne u niektórych architektów rokokowych upodobanie do planów ośmiobocznych o zaokrąglonych kątach oraz do planów owalnych prowadzi do analogicznego spostrzeżenia: wskutek wyrazistej struktury [*prégnance*] ornamentu możliwości dynamiczne tych planów nie są wykorzystywane dla nich samych.

Prowadzi to nas do innej istotnej cechy wnętrza rokokowego: *jedności* [*unité*]. Nie ma ona nic wspólnego z jednością klasyczną, polegającą na podporządkowaniu części w obrębie systemu, w którym wyróżnia się wyraźnie osie i ognisko. Wskutek nieregularności form lub załamania form regularnych obce są jej harmoniczne stosunki dające się analizować metodą wykreślną. Jest to *jedność zagmatwania* [*enchevêtrement*]. Drzwi, okna, kominek, *panneaux*, trema, gzymsy itd. — wszystko to ujęte jest w strukturę absolutnie linearną i „kruchą” [*sans robu-*

<sup>11</sup> L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique*. T. 3. Paris 1943—1951, s. 230.

<sup>12</sup> Według: Mariette, *Architecture française*. Cyt. za: Hauteceur, *op. cit.*, t. 3, s. 279.

stesse]. Charakterystyczne jest przejście od płaszczyzn wertykalnych do sufitu, element, na który również moglibyśmy wskazać mówiąc poprzednio o atektonicznym charakterze tych wnętrz. Ten linearny organizm, stworzony przez zagmatwanie zarysów [*cadres*], jest powierzchniowy: nie posiada niczego z plastycznej siły późnobarokowej dekoracji włoskiej, z jej mocnymi występami, figurami w głębokim reliefie, wypukłymi kartuszami. Widać z tego, że dekoracja rokokowa posiada ów aspekt ciekły, płynny, jaki zauważyliśmy w fasadzie Hôtel Matignon.

Ta powierzchniowa i zwiewna dekoracja skłania wzrok do przesuwania się z jednej partii na drugą, wciąż na nowo. Jej ulotność podkreślona jest przez zastosowanie licznych luster, które mieszczą się ponad kominkiem lub zastępują lamperie. Odbicia służą nie tylko mnożeniu punktów przyciągania, oddziałują również na płynność dekoracji, stwarzając nowe przejścia pomiędzy elementami. Irrealność zwierciadła skłania nas do rozważenia również rodzaju zastosowanych materiałów. Nie używa się już materiałów naturalnych, twardych jak marmur lub ciepłych jak wełna, tak częstych w dekoracji Louis XIV. „Dekoratorzy stosują zwłaszcza gips, stiuk, drewno, brąz”<sup>13</sup>. Zauważmy, że rzadko pozostawia się boazerii jej wygląd naturalny. Blondel pisze w swoim *Cours d'architecture*:

Ten sam zwyczaj, który spowodował zastąpienie tapet przez lamperie, wyparł również praktykę pozostawiania im ich naturalnego koloru, tak że wszystkie lamperie maluje się na biało, w kolorze wody, żonkili, bzu, a pozłaca gzymsy i ornamenty<sup>14</sup>.

Kolory są delikatne. Na podstawie wydania *Cours d'Aviler* z 1738 r. wiemy, iż tonacje te były dlatego poszukiwane, że „dodawały blasku złoceniom”<sup>15</sup>. Widzimy więc, że złocono właśnie szkielet ornamentalny, dzięki czemu oddziela się on od powierzchni ściennej i wije się po niej prawie jak bluszcz. Można powiedzieć, że dekoracja rokokowa jest dekoracją czystą, której wyłączną funkcją jest realizacja reguł swojej własnej gry.

Powinniśmy wskazać na inne jeszcze cechy formalne stylu, o którym mówimy, ale obawiamy się powtórzenia analiz, jakich dokonaliśmy omawiając rokoko niemieckie. Na przykład stopień wertykalności jest dosyć duży i zaznacza się już w traktowaniu lamperii, której nie dzieli się jak kiedyś na dwie części: *panneaux* wznoszą się strzeliście aż do gzymsu. Wertykalność ta przyczynia się do stworzenia efektu niematerialności i lekkości całego układu.

<sup>13</sup> Hautecoeur, *op. cit.*, t. 3, s. 288.

<sup>14</sup> Cyt. za: Verlet, *op. cit.*, s. 24.

<sup>15</sup> Cyt. za: Hautecoeur, *op. cit.* t. 3, s. 290.



Musimy teraz poruszyć sprawę treści tej dekoracji, tematów ornamentacyjnych. Wśród tematów konkretnych pierwszoplanowe miejsce należy się przede wszystkim *rocaille*, od której pochodzi nazwa stylu. W sensie pierwotnym, potocznym w tamtej epoce, *rocaille* oznaczała elementy zapożyczone z kaskady i fontanny — stalagmity, konkretje i małżowiny, akcesoria, które służyły do zdobienia fałszywych grot, stanowiących od czasów Renesansu dekorację ogrodów najbardziej sławnych zamków. Moda na „nimfeum”, zdobione za pomocą *rocailles*, utrzymała się za czasów Ludwika XIV (grota Tetydy). Ale nowością jest wtargnięcie tego marginalnego elementu do apartamentów i jego systematyczne użycie. Muszle znajdujemy właściwie wszędzie i w każdej formie:

Gigantyczne lub karłowate — zdobią frontony, tympanony, belkowania, fryzy, lamperie, służą za klucze do łuków i baseny wodotrysków; są regularne i *quasi-naturalistyczne*, mają czasem dwie strefy żłobków, czasem żłobki jak gdyby splecione na początku jak w trzonach kolumn; są muszle po środku zdobione palmetą, fałdowane, ząbkowane, w kształcie małżowiny usznej, bezładnie poskręcane, asymetryczne, słowem — wszystkie, jakie tylko znajdują się w gabinetach historii naturalnej<sup>16</sup>.

Ważność tego motywu skłania nas do widzenia w nim znaczenia symbolicznego<sup>17</sup>.

[...] Za pośrednictwem jednej ze śwych form muszla poddawała się kontaminacji z palmetą. Z ich związku powstaje rzeczywiście nowy motyw, „który nie jest ani muszlą, ani palmetą, ale ma coś z jednej i z drugiej”<sup>18</sup>. Palmeta, stylizacja palmy, prowadzi nas do świata roślinnego. Dekoracja rokokowa jest roślinna dzięki samej swojej strukturze, polegającej na przeplataniu się planów [*cadres*]. Gzymsy, zawdzięczające swój wykres arabesce (zdaniem Kimballa jest to bezsporny wynalazek Lepautre'a), szybko przestają ukrywać źródło inspiracji i ukazują się jako gałązki dębu, grabu lub wawrzynu. Zewsząd uśmiechają się kwiaty, które traktowane są często naturalistycznie, a poddają się schematom dekoracyjnym jedynie przez swój układ. Ten sam naturalizm charakteryzuje motywy zwierzęce: „wzlatujące ptaki, całujące się gołębie, podskakujące małpy”. Ale nie naturalizm szczegółu jest najważniejszy. Tutaj wszy-

<sup>16</sup> *Ibidem*, t. 3, s. 299.

<sup>17</sup> Symbolika ta jest oczywiście bardzo bogata. Możemy jedynie wskazać na kilka właściwości tego tematu, który mógłby zostać zbadany z punktu widzenia jego ewolucji historycznej, jego wykorzystania przez kody ikonologiczne. Przyjmujemy tutaj stanowisko symbolizmu wyobraźniowego *immediatywnego* (lub *quasi-immediatywnego*), wyłożone w ostatnich pracach G. Bachelarda, który temu zagadnieniu poświęcił jeden rozdział (*La Coquille*) w swojej świetnej *Poétique de l'espace* (s. 105—129).

<sup>18</sup> *Haute coeur*, *op. cit.*, t. 3, s. 300.

stko jest kontaminacją i pasażem. Dwie muszle rozwinięte w kształt skrzydeł nietoperza przechodzą w liście opadające na pole rozet, w których gnieźdzą się ptaki. Całość ma charakter nierealny. Dlatego nie dziwny się, że dekoratorzy poszukiwali

motywów liści o nienaturalnych wykrojach, opartych na prawach czystej wyobraźni, nieprawdopodobnych *rocailles*, fantastycznych zwierząt i poskręcanych smoków, scen, jakby wyjętych ze snu, inspirowanych przez teatr lub przyprawionych egzotyką, motywów pasterskich, *chinoiserie* i *singerie*<sup>19</sup>.

Sądźmy, że w ten właśnie sposób wyłania się problem zapożyczeń orientalnych w repertuarze rokoka. Ornamentacja, którą się zajmujemy, nie posiada wcale charakteru historycznego. Dekoracja klasyczno-renesansowa, sięgająca do starożytności, zawiera emblematyczną obecność odkrytego na nowo Złotego Wieku. Dekoracja neoklasyczna spotęguje jeszcze to symboliczne znaczenie, z istotną jednak różnicą w stosunku do klasycyzmu: jej eklektyczny słownik, zapożyczony nie tylko ze starożytności grecko-rzymskiej, skądinąd już zróżnicowanej, ale również z Etrurii, Egiptu i Persji, zawierać będzie ideę różnorodności i historyczności kultur. Błędem byłoby przypisywanie rokokowej „chińszczyźnie” pozytywnego znaczenia w ruchu intelektualnym, który prowadzi do epoki Oświecenia. Wtargnięcie groteskowych figurek z porcelany [*magots*] było możliwe dzięki nowoczesności rokoka w okresie, gdy lekko odrzucano dziedzictwo starożytności. Teza — podtrzymywana kiedyś przez Havarę i Moliniera — o przeszczepieniu dynamicznych form sztuki Tsina do rokoka nie znajduje już zwolenników. Ale można w każdym razie uznać, że wkład orientalny został włączony w system, ponieważ potrafił go wzmacniać, chociażby dlatego, że wymaginowane Chiny, zdaniem Abła Bonnarda, streszczają się w swoich produktach: „jedwabiu, lace, porcelanie”, „w rzeczach nieokreślonych [*évasives*], po których dłoń ślizga się nie napotykać żadnej przeszkody”<sup>20</sup>. Niewątpliwie, jest to Orient wymaginowany; żeby przekonać się o tym, wystarczy przekartkować album Mondona *Ornements chinois* (1736).

[...] Wiek XVIII jest wiekiem towarzystwa. Równoległe ze schyłkiem politycznym następuje rozwój życia towarzyskiego [*sociabilité*], w czym pewien filozof dostrzeże później dominującą cechę narodu francuskiego<sup>21</sup>. [...] Życie towarzyskie potrzebuje miejsc, gdzie można by

<sup>19</sup> Verlet, *op. cit.* s. 19. [*singerie* — motyw dekoracyjny, przedstawiający sceny z małpami; *chinoiserie* — chińszczyzna, motywy lub przedmioty sztuki chińskiej.]

<sup>20</sup> Cyt. za: A. Soreil, *Le Génie de l'image*. Liège 1937, s. 30.

<sup>21</sup> A. Fouillée, *Esquisse psychologique de la vie des peuples*. Paris 1903, s. 455 n.

je uprawiać. Mnożą się więc stowarzyszenia amatorów kultywujące teatr lub miłość („L'Académie galante”, „La mouche à miel”, „Les Aphrodites”, „Les Morosophes” itp.), nie mówiąc o stowarzyszeniach tajnych; mnożą się zwłaszcza salony, które mają też pokonać konkurencję kawiarni.

Świat salonów to oczywiście nie całe społeczeństwo francuskie, ale jest to niewątpliwie ta jego część, która nas interesuje najbardziej: publiczność rokoka. Klientela salonów rozszerzyła się zresztą, jest bardziej mieszana, tak jak i sama arystokracja po obrotach fortuny w okresie Regencji. Jeśli w wieku poprzednim główne miejsca zajmują w nich literaci, teraz — co jest nowością — przyjmuje się również uczonych i artystów. Wreszcie nie można zapominać o cudzoziemcach, bowiem pobyt w Paryżu stanowił wówczas ukoronowanie dobrej edukacji.

Co robić w salonie? Można tu zawiązywać intrygi miłosne — i do tej sprawy jeszcze powrócimy. Ale po prostu rozmawia się, rozmawia otwarcie. Nie brak poważnych tematów, które podsycają konwersację: konfrontacje gustów, opinie literackie, walory muzyki włoskiej i francuskiej, wielość światów, pochodzenie bajek, reforma państwa, podstawy religii itp. Ale nawet jeśli salony były jednym z najpewniejszych atutów Oświecenia, to nie znaczy, iż wszystkie były filozoficzne, a nawet „rozumne” [„raisonnables”]. Poważna problematyka zapanuje dopiero po roku 1750. Zresztą nie to jest najistotniejsze. Konwersacja jest celem samym w sobie. Jest grą, która ma własne reguły, sztuką, której strukturę formalną warto odsłonić.

Konwersacja — powie pani de Staël — nie jest dla Francuzów środkiem komunikowania idei, uczuć, spraw, ale instrumentem, na którym miło jest grać i który pobudza umysł, jak u niektórych narodów muzyka, a u innych mocne trunki<sup>22</sup>.

W kulturalnym towarzystwie obowiązują wzajemne względy. Każdy potrzebuje innych. Milcząca umowa zakłada, że trzeba podziwiać innych, jeśli chce się samemu być podziwianym. Do pani domu należy w razie potrzeby przywrócić koniecznej równowagi. Tak jak dekoracja rokoka stanowi jedność pozbawioną stałych punktów odniesienia, tak dobrze prowadzona konwersacja wymaga, by zabierano głos po to jedynie, żeby go oddać. Wymagana jest trafna replika: odbicia wysyłane przez lustra przypomną o tym w razie potrzeby...

[...] Jeśli wiek XVIII nadał konwersacji statut poniekąd artystyczny, to z drugiej strony wszystkie sztuki plastyczne mniej lub bardziej kul-

<sup>22</sup> Cyt. za: M. Glotz, M. Maire, *Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1945, s. 57.

tywowały „ducha rozmowy” [*le génie de la causerie*]. Określenie to pochodzi od Elie Faure’a, który powiedział również:

Rozmawia się wykwintnie za pomocą pastelowej kredki, ładnej jasnej ryciny między kartkami frywolnej opowiadki lub klasycznej tragedii, drobnej upudrowanej główki na przezroczystym medalionie wielkości ćwierci dłoni<sup>23</sup>.

W każdym razie rozmawia się w wielu dziełach z tego okresu. Najbardziej charakterystyczne jest od tej strony dzieło Diderota. Warto spędzić trochę czasu w jego towarzystwie, tym bardziej że autora *Kuzynka mistrza Rameau* wiele łączy ze stylem rokoka<sup>24</sup>.

Talent sławny za życia, uznany po śmierci za geniusza, Diderot — będący dla swych współczesnych „filozofem” *par excellence* — jest dla nas jednym z największych pisarzy swego czasu, w każdym razie najbardziej niezwykłym. Również najbardziej nieuchwytnym. Osobowością w bezustannym poszukiwaniu siebie samej. W stosunku do Diderota, który swemu najmniej spornemu utworowi dramatycznemu dał bardzo pirandellowski tytuł *Est-il bon? Est-il méchant?* [Czy jest on dobry, czy jest on zły?], krytyka wybierała raz pierwszy, raz drugi człon alternatywy. Niektóre z nowszych prac starają się szczególnie podkreślić jednolitość jego dzieła. Przesadne opinie Nisarda o „braku związku”, „bezładzie”, „zuchwałości” tego „prekursora romantyzmu” — opinie potwierdzone i zaostrzone przez Brunetière’a i Fagueta — bezsprzecznie się zdezaktualizowały. Nie wdając się w kontrowersje toczące się wokół dzieła, które nas tutaj interesuje tylko marginesowo, można zauważyć, że nie należy wpadać w przesadę w przeciwnym kierunku i akcentując wyłącznie dominanty doprowadzić w ten sposób do zamaskowania nie tyle sprzeczności, co raczej kontrastów kunsztownej gry, zrównoważonych asymetrii. Czyż można pozostać niewrażliwym na „dziwaczne i malownicze efekty”, „formy ostre i niezwykle, w których często jedna część nie odpowiada drugiej, przy czym przedmiot nie wydaje się z tego powodu mniej bogaty, ani mniej przyjemny” — jak pisał kronikarz „*Mercur de France*”, chwając *Livre d’ornements* Meissoniera w marcu 1734 r., w kilka lat po przyjeździe młodego Denisa do Paryża.

<sup>23</sup> E. Faure, *Histoire de l’art. L’art moderne*. W wyd. 1921, s. 214.

<sup>24</sup> Żeby nie było nieporozumień: nie zamierzamy z promotora *Encyklopedii* robić pisarza rokokowego. Chcemy tylko powiedzieć, że istnieją godne uwagi związki między pewnymi aspektami twórczości Diderota a sztuką, do której upadku autor *Salonów* sam się przyczyni. W pewnych punktach podtrzymujemy tu tezę R. Laufera (*Style rococo, style des „lumières”*. Paris 1963), który protestuje przeciw rozpatrywaniu twórczości XVIII w. bądź jako postklasycznej, bądź jako preromantycznej. Natomiast wydaje nam się, że Laufer idzie zbyt daleko i wpada w przesadę, gdy pisze: „Pomiędzy klasycyzmem 1660 roku a romantyzmem 1830 roku Francja stworzyła jeden tylko styl, któremu proponuję dać jedną nazwę: rokoko” (s. 13).

Stwierdzając, że żaden człowiek nie jest bardziej bogaty w kontrasty, Thomas podejmuje sugestię Sainte-Beuve'a à propos Renana i zauważa, że o Diderocie wypadałoby napisać „nie tyle artykuł krytyczny, co mały dialog”<sup>25</sup>. Diderot nie jest jedynym pisarzem wieku salonów, który używał dialogu, ale miał on do tej formy upodobanie szczególne i znaczące. Jego arcydzieło, *Kuzynek mistrza Rameau*, te *miscellanea* estetyczne i moralne, „mikrokosmos sztuki i myśli Diderota”<sup>26</sup>, jest całe dialogiem. Dialog jest oczywiście formą różnych „rozmów”: *Rozmowy ojca z dziećmi*, *Rozmowy d'Alemberta z Diderotem*, *Rozmów filozofa z marszałkową X*, *Rozmów o „Synu naturalnym”*. Nie mówmy o teatrze. Jego dzieła filozoficzne to również dyskusje, nie tylko *Sen d'Alemberta* czy *Supplement do podróży Bougainville'a*, ale także *List o ślepcach*. Dialog wkraça też do sprawozdań z *Salonów*, a nawet do niektórych listów do Zofii Volland, w których Sainte-Beuve z upodobaniem śledził „rozmowę ożywioną i we wszelkich tonacjach”<sup>27</sup>. Wymieńmy jeszcze *Paradoks o aktorze* i dodajmy, że nie tylko w przenośni można o całym dziele Diderota powiedzieć, iż jest dialogiem autora z sobą samym: „Zabawiam się sam z sobą polityką, miłością, smakiem i filozofią”<sup>28</sup> — albo dialogiem Diderota z czytelnikiem: „Pogwarzymy sobie tedy, czytelniku”<sup>29</sup>.

Sięgnięcie po dialog daje się wytłumaczyć rozmaicie: mimetyzmem społecznym, sposobem głoszenia niebezpiecznych idei bez narażania się (cenzura nie da się tu zmylić!), powołaniem autora dramatycznego, troską o spodobanie się publiczności, złożonością myśli Diderota. To, na co chcemy zwrócić tutaj szczególną uwagę, to sztuka dialogu, nadanie literackiej formy konwersacji, której — jak sugerowaliśmy — architektura epoki starała się dostarczyć odpowiedniego tła. Jeśli nieprawdą jest, że większość dzieł literackich Diderota to „pośpieszne improwizacje, zrodzone w jakimś momencie uniesienia [*délire*] lub kaprysu”, jak utrzymywał Mornet, przyznać jednak trzeba, iż w swych pierwszych próbach Diderot nie panował jeszcze nad użytymi środkami. *Bijoux in-*

<sup>25</sup> J. Thomas, *L'Humanisme de Diderot*. Paris 1932, s. 37.

<sup>26</sup> V.-L. Saulnier, *La Littérature du siècle philosophique*. Paris 1948, s. 61.

<sup>27</sup> Ch.-A. Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*. T. 1. Zebrane w: *Les Grands Écrivains Français. XVIII<sup>e</sup> siècle. Philosophes et Savants* (éd. Allem). T. 1. Paris 1932, s. 127.

<sup>28</sup> [Cyt. według wyd.: D. Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*. Przełożył L. Staff. Lwów 1910, s. 1.]

<sup>29</sup> [Cyt. według wyd.: D. Diderot, *Kubuś Fatalista i jego pan*. Przełożył T. Boy-Zeleński. Warszawa 1955, s. 75.] H. Dieckmann (*Cinq leçons sur Diderot*. Genève 1959, s. 36) widzi w tej wymuszonej interwencji czytelnika czynnik realizmu, analogiczny do usunięcia dystansu psychicznego w obrazach Chardina. To zestawienie jest dyskusyjne. Charakterystyczne u Diderota jest przejście od rzeczywistości (iluzji rzeczywistości, oczywiście) do fikcji.

*discrets*, powieść nieprzyzwoita, chwilami obsceniczna, zawiera liczne dialogi, w których uczestniczą niekiedy osobliwi interlokutorzy. Ale układ replik nie zawsze jest szczęśliwy, Diderot nie rezygnuje jeszcze z klasycznych „powiedział, podjął, odpowiedział, przerwał, kontynuował” itd.: wtrącenia te zaczną znikać w *Zakonnicy*. Werwa i żywość dzieł z okresu dojrzałego jest niewątpliwie owocem usilnej pracy.

Możemy teraz zająć się schematami kompozycyjnymi. Weźmy najpierw *Kuzynka mistrza Rameau*, ten niezwykły utwór,

niezależny od żadnego gatunku i reprezentujący w naszej literaturze arcydzieło tego, co krytyka obca nazywa sztuką barokową<sup>30</sup>.

Wiadomo, iż chodzi tu o rozmowę między „Ja” i „On”. On — to Jean-François Rameau, siostrzeniec wielkiego Rameau, cygan, cynik i niski pochlebca. Czynnikiem motorycznym jest własna dialektyka naturalnego dialogu: jeden temat prowadzi do następnego. Po kilku oszczerczych słowach o „drogim wujku” następuje przejście do teorii geniuszu, stąd do problemu zła i ładu w świecie; od dygresji do dygresji dochodzi się do najpoważniejszych problemów moralnych i pedagogicznych, poruszając jednocześnie sprawę estetyki muzyki, a od czasu do czasu zaś jakiś kąśliwy pocisk trafia w obóz antyfilozoficzny. Interesujące dla nas jest nakładanie się dialogów drugorzędnych na dialog główny. Kilkakrotnie Rameau ewokuje sytuacje, w jakich uczestniczył lub mógłby uczestniczyć: wyobraża sobie, że jest stręczycielem, odtwarza pogawędkę, jaką miał z osobami trzecimi, karci siebie samego, powtarza obelgi, które musiał ścierpieć itd., a za każdym razem jest to sposobność do wprowadzenia dialogu niezawisłego, bez zdań wtrąconych, który zespala się z dialogiem głównym między „On” i „Ja”; przy tej okazji „Ja” prowadzi często monolog wewnętrzny.

Tak samo *Supplement do podróży Bougainville'a* — dialog między A i B obejmuje inne dialogi pomiędzy Kapelanem i Orou. W *Paradoksie o aktorze* Pierwszy i Drugi Rozmówca również wprowadzają urywki konwersacji do swoich replik. Jest tam zwłaszcza niezwykły fragment — prawdziwy topos sztuki Diderota — gdzie Pierwszy kreśli scenę kłótni pomiędzy nienawidzącymi się nawzajem aktorem i jego żoną. Scena ta odbywa się w teatrze, w czasie gdy grają oni role czułych i namiętnych kochanków, w trzeciej scenie czwartego aktu *Zwad miłosnych* Molière'a. Przeplatanie się kwestii złośliwych (rzeczywistych) i miłosnych (fikcyjnych) dokonuje się w obrębie tej samej repliki. Inny czynnik skomplikowania stanowią interwencje autora w dialogu, o tyle jeszcze ciekawe,

<sup>30</sup> A. Billy, przypis w: D. Diderot, *Oeuvres*. Ed. de la Pléiade, s. 1438. — Czy naprawdę trzeba powiedzieć: „barokowa”?

że Pierwszy został nam przedstawiony jako autor *Ojca rodziny*, sztuki Diderota, który odtąd oddziela się od swego *porte-parole*.

Prezydent de Brosses widział w Diderocie jako człowieku „wyrobnika nie kończących się dygresji”<sup>31</sup>. Pod tym względem najbardziej charakterystycznym jego dziełem jest *Kubuś Fatalista i jego pan*. Ta powieść, która powieścią nie jest, jeśli wierzyć Diderotowi, ta powiastka, która nie jest powiastką, wywołała w Emilu Faguet „uczucie mrowia”. W każdym razie nie jest to model kompozycji klasycznej. Jak zawsze u Diderota, autor od początku przechodzi do rzeczy:

Jak się spotkali? Przypadkiem, jak wszyscy. Jak się zwali? Na co wam ta wiadomość? Skąd przybywali? Z najbliższego miejsca. Dokąd dążyli? Alboż kto wie, dokąd dąży? Co mówili? Pan [nie mówił] nic, Kubuś zaś [mówił], iż jego kapitan mawiał, że wszystko, co nas spotyka na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze<sup>32</sup>.

Na pewno nie przypadkiem przekaz filozoficzny dzieła wprowadzony zostaje już od pierwszych słów. Ale nas interesuje tutaj tylko schemat kompozycyjny, w sposób przykładowy obecny w biegu frazy, którą podkreśliliśmy. Zaraz w następnym akapicie rozpoczyna się dialog między Kubusiem a jego panem. Zasadniczym przedmiotem tego dialogu jest opowieść Kubusia o jego miłośkach. Ale opowieść ta będzie bezustannie przerywana. Główni bohaterowie przejdą do innych tematów, np. filozoficznych, to znów opowiadać będą inne anegdoty, zawierające z kolei również dialogi, albo w dalszym ciągu swej podróży napotkają inne osoby, z którymi będą rozmawiać i które opowiedzą im historie też najczęściej podane w formie dialogu, wreszcie autor przecinając mniej lub bardziej nagle bieg wydarzeń nawiąże rozmowę ze swym czytelnikiem. W sposób manifestacyjny Diderot bawi się umieszczaniem jednych opowieści w drugich i zwiększa jeszcze zagmatwanie kontaktując postaci z wprowadzonej w ten sposób opowieści z protagonistami dialogu podstawowego. I tak Kubuś i jego pan spotykają markiza des Arcis, którego niemiłe przygody zostały wcześniej opowiedziane.

Przyzwyczajeni dzięki powieści nowoczesnej inspirowanej wpływami amerykańskimi do skomplikowanego krzyżowania się i przenikania złożonych wątków w utworze powieściowym, moglibyśmy uznać za banalną strukturę jakiegoś dzieła, należy je jednak oceniać w odniesieniu do jego epoki. Ujmując sprawę z innej strony: nie powinniśmy zapominać, że w tym względzie Diderot nie wprowadzał innowacji. *Kubuś Fatalista*

<sup>31</sup> *Lettres écrites de Paris* (1754). Cyt. za: Ch. Guyot, *Diderot par lui-même*. Paris 1953, s. 181.

<sup>32</sup> [*Kubuś Fatalista i jego pan*, s. 17 (uzupełnienia w nawiasach — od tłumacza).]

wystawnie grzebie powieść pikarejską (choć na pewno chce uchodzić za jej ironiczny pastisz) — nawet jeśli można sądzić, iż Diderot stworzył tu arcydzieło tego gatunku.

[...] Od architektury Regencji i Ludwika XV, architektury wnętrz, przeszliśmy — jeśli tak można powiedzieć — do salonu, miejsca, w którym uprawia się formy towarzyskie i konwersację. Widzieliśmy, jak w tym świetle wyjaśniają się niektóre aspekty twórczości Diderota. Aby odnaleźć oblicze epoki, należy zająć się innymi jeszcze tematami, podkreślić inne związki między życiem a jego dekoracją.

[...] Panowanie salonów, to panowanie kobiet.

Duszą tego czasu — piszą bracia Goncourt — centrum tego świata, punktem, z którego rozchodzi się blask, szczytem, z którego wszystko zstępuje, obrazem, wedle którego wszystko nabiera kształtu, jest kobieta<sup>33</sup>.

[...] Kobiety zapewniają właściwy przebieg konwersacji. Nadają jej ów ton lekkości, swobody i dowcipu, który wyklucza pedantyzm i kłótnie. Są one strażniczkami i rękojmnią życia towarzyskiego, ale jednocześnie dzięki swej naturze stanowią dlań zagrożenie.

Francuz jest spośród wszystkich ludzi najbardziej towarzyski, to jego charakterystyczna cecha — pisał Duclos w 1750 r. — Obawiam się jednak, że od pewnego czasu nadużywa tej cechy. Nie zadowolili się tym, iż jest towarzyski, zapragnął być miły, i uważam, że wzięto przesadę za doskonałość<sup>34</sup>.

Nieumiarkowana chęć podobania się, którą pragnie ujawnić Duclos, jest okupem, jaki płeć piękna płaci za awans. To właśnie sprawia, że dla nas, którzy od czasów romantyzmu wpadamy częściej w przesadę w przeciwnym kierunku, duża część twórczości tej epoki — utwory pretensjonalnych malarzy, wdzięczących się poetów, miłych filozofów, którzy za wszelką cenę chcą się podobać — jest nieznośna. Życie w otoczeniu luster nie pozostaje bez wpływu. Feminizacja sztuki pierwszej połowy wieku jest faktem oczywistym, który w ostateczności wystarczyłby do odróżnienia rokoka od baroku. Bez wątplenia słusznie można było podkreślać wszystko to, co w baroku jest dążeniem do opanowania odbiorcą. Jean Rousset nadał właściwe znaczenie temu komponentowi baroku. Ale symbol, jaki wybrał, Paw<sup>35</sup>, usuwa wszelkie wątpliwości w tym względzie. Paw — to ptak męski, który każe podziwiać swoje pióra. Mężczyzna rokokowy nie uwodzi, lecz czaruje. Kobietę można teraz zdobyć tylko korzystając z jej własnej broni; i właśnie swego własnego obrazu doma-

<sup>33</sup> E. et J. de Goncourt, *La Femme au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1877.

<sup>34</sup> *Considération sur les moeurs du temps*. W wyd. 1824, s. 92.

<sup>35</sup> J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*. Paris 1953, *passim*.



gają się kobiety od malarzy, a ci, z Boucherem na czele, poddają się im chętnie. Zresztą nie należy nigdy tracić z oczu faktu, iż wielcy artyści barokowi odwołują się głównie do Michała Anioła, artysty, którego geniusz — to oczywiste — nie da się pogodzić z wrażliwością rokokową. Przeciwnie, prekursorem tej wrażliwości jest właśnie najbardziej kobiecy z mistrzów Renesansu, Correggio. Zresztą związek ten był przez samych artystów rokoka otwarcie poświadczany. Zwracający się do Akademii w 1747 r. Caylus sławi Correggia, „ojca gracji i harmonii”, i dodaje: „zachęcam was, abyście jego studiowali przed wszystkimi innymi”<sup>36</sup>.

Wpływ kobiet na sztukę przejawia się pod wieloma względami. Znacząca się przede wszystkim w zasadniczym kierunku rozwojowym architektury, zmierzającym do intymności. Dominacja elementu dekoracyjnego nad konstrukcyjnym (ozdoby haftowane, strzępione), jak również bezwzględne zabezpieczenie komfortu uświęcają w pewien sposób władztwo kobiet. Dla nich właśnie architekci starają się usprawnić ogrzewanie i sieć wodociągową, tworzą buduar; dla nich ebeniści wytwarzają dwadzieścia rodzajów nowych mebli do siedzenia, jak kozetki, *vis-à-vis*, berżery, kanapy *en corbeille*, *confidentes*, *en tête-à-tête* itp. Poręcze łączą się z przednimi nóżkami linią krzywą, która pozwala wygodnie usiąść pomimo paniery; oparcia w formie skrzypiec dostosowują się do zarysu pleców. Fotel Louis XV streszcza całą epokę nie tylko przez swe manifestacyjnie pokreślone przeznaczenie, ale również dzięki swemu kształtowi: eliminuje się linię prostą i regularną krzywizną, używa się wyłącznie linii wygiętych, falujących, niezdecydowanych. Do takiej samej uwagi prowokuje stół, a jeszcze bardziej — świeżo wprowadzone meble: komoda (o wymownej nazwie), konsola, która posiada sens jedynie jako składnik dekoracji. Noga mebla w kształcie „S” jest oczywiście nonsensem konstrukcyjnym, ale jest również znaczącym symptomem. Należałoby poświęcić nieco czasu opisowi tego umeblowania, zwrócić uwagę na użycie forniru, na powszechne stosowanie laki, pokazać, jak fryzura *rocaille* lgnie do tych gładkich i wygiętych płaszczyzn, jak złocone brązy wiją się na komodach, które „wybrzuszą się”<sup>37</sup>.

Kobiecy jest również świat Watteau. Pierwszy i największy malarz wieku jest niewątpliwie jednym z twórców rokoka. Pod pewnymi względami twórczość jego stanowi zarówno wypadkową, jak i punkt wyjścia. Po śmierci Lebruna dwudziestu malarzy przygotowuje wiek XVIII<sup>38</sup>. Jak

<sup>36</sup> Comte de Caylus, *Reflexions sur la peinture*. W: *Oeuvres*. Publiées par A. Fontaine. Paris 1910, s. 143.

<sup>37</sup> L. Hauteceur, *Histoire de l'art*. T. 2. Paris 1950, s. 565.

<sup>38</sup> Rola pokolenia Coypela została zbadana w klasycznej pracy: P. Marcel-Lévi, *La Peinture française de la mort de Le Brun à la mort de Watteau (1690—1721)*. Paris b. r. (1905).

wszyscy malarze Watteau zaczął od pastiszu. Pobyt u Gillota i Audrana co najmniej rozbudził jego geniusz.

Tam właśnie (u Audrana) — powiedział Caylus — ukształtowało się jego zamiłowanie do ornamentu, tam też zdobył on tę lekkość pędzla, niezbędną przy białych i złożonych tłach, na których Audran wykonywał swe dzieła<sup>39</sup>.

Udział Watteau w wypracowaniu ornamentu *rocaille* nie jest zresztą niedoceniany<sup>40</sup>. Był on jednym z pierwszych, którzy wykorzystywali motywy *chinoiserie*, *singerie*, sceny komediowe. Jego arabeski, rozpowszechnione przez sztychy, są interesujące także pod względem sposobu wykonania: misterne obramowanie posiada delikatność pajęczyny, którą można porównać z finezją manuskryptów gotyckich, elementy abstrakcyjne jednoczą się harmonijnie z figuratywnymi, mimo wskaźników perspektywy całość — bardziej linearna niż plastyczna — dąży do rozpostarcia się na powierzchni<sup>41</sup>. W twórczości Watteau, która niewątpliwie „aż do opozycyjnego wystąpienia Davida wyraża smak ogólny”<sup>42</sup>, interesuje nas tutaj tylko jej kobiecy charakter [*génie féminin*].

[...] Rozważania na temat feminizacji malarstwa w XVIII w. musimy ograniczyć do analizy kilku toposów. Na przykład sprawa transformacji, jakiej musiało ulec, by przetrwać — jak je nazywali klasycy — wielkie malarstwo, to znaczy malarstwo historyczne (obejmujące zresztą obok malarstwa historycznego w sensie ścisłym również mitologiczne).

[...] Oglądając obrazy Bouchera możemy wyrobić sobie pojęcie o tym, co stanowiło wówczas ideał estetyczny kobiety. Daleko jesteśmy oczywiście od harmonijnych pełni Tycjana, od obfitości Rubensa. Rokoko lubuje się w tym, co powabne, pikantne, drobne. Zadarty nosek, usta w kształcie serca, nawet coś zmiętego w rysach — oto cechy, jakie się podobają i jakie pragnie się posiadać. A jednak lalkowatym twarzom Bouchera zdecydowanie brak tej iskry w spojrzeniu, tego żywego, świeżego i eleganckiego wyglądu prawdziwej zalotnicy, który tak doskonale uchwycili Latour, Perronneau i stu innych malarzy. W drugiej połowie wieku ideał ten ulegnie ewolucji. W miejsce pogody i żywości wejdzie element omdłałości i melancholii. Ale typ ten zachowa niektóre cechy

<sup>39</sup> *La Vie d'Antoine Watteau*. W: E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*. Paris 1881, s. 23. Podkreśliśmy wyrażenie, które wydaje nam się odkrywcze. Ten sam Caylus napisał w 1755 roku mały traktat zatytułowany *De la légèreté de l'outil* (w: *Oeuvres*. Publiées par Fontaine).

<sup>40</sup> Zob. Kimball, *op. cit.*, s. 148—149.

<sup>41</sup> R. Sedlmaier, *Grundlagen des Rokokoornamentik in Frankreich*. Strassburg 1917, s. 61 n.

<sup>42</sup> *Dixit P. Marcel-Lévi*, *op. cit.*, s. 294.

rokoka: upodobanie do nienaturalności, odejście od przepychu i majestatu.

Malarstwo Bouchera dostarcza jeszcze dogodnego punktu wyjścia do rozważań nad problemem galanterii, która stanowi jeden z najbardziej widocznych aspektów rokoka. W tym punkcie wiek *Odjazdu na Cyterę* posiada ustaloną reputację. Tak bardzo nawet upierano się przy tym poglądzie, że trzeba było go łagodzić, niuansować, wykazywać, że zepsucie obyczajów nie było przecież powszechne itd.<sup>43</sup>. Możemy śmiało ograniczyć się do tego, co z jednej strony wiadomo o obyczajach światowego towarzystwa, tworzącego publiczność rokoka, a z drugiej do tego, co ujawniają sztuki piękne i literatura. Że sztuka rokokowa zawiera treści zmysłowe, chyba nie ma potrzeby tego powtarzać. Oczywiście malarze tworzyli nie tylko dla „zaczysznych domków”; z pewnością zdołalibyśmy sporządzić imponujący zestaw osiemnastowiecznych obrazów, które można by postawić przed oczyma wszystkich. Ale prawdą jest też, że epoka ta pozostawiła nam po sobie olbrzymią ilość płócien i rycin o charakterze wyraźnie frywolnym. Epoka, w której Voltaire odczuwa potrzebę dodania do pierwszej edycji swych *Listów filozoficznych* kilku lubieżnych utworów, była też szczególnie płodna w *curiosa*.

Aby uchwycić swoiste dla galanterii XVIII w. oblicze, należy raz jeszcze zwrócić uwagę na życie salonowe. Panujący w nim szczególny typ kontaktów społecznych używa stosunkom miłosnym charakterystycznych cech. Nie wystarczy mówić o rozluźnieniu obyczajów. O ile wiemy, Renesans czy wiek XVII — by poprzestać jedynie na nich — znały równie hulaszczą rozpustę jak okres Regencji. Nowym jednak jest ideał miłości, coraz bardziej ograniczony do samej przyjemności, oraz wysiłek, by traktować rozwiązłość jako coś obyczajnego. Rokokowy erotyzm jest w istocie naskórkowy i duchowy. Kiedy Boucher każe swym najadom swawolić wśród fal, wie dobrze, jak zostanie przyjęta mnogość ich niedyskretnych póz. Nagość u Bouchera, w ogóle nagość w XVIII w. to nagość o b n a z o n a. Nie jest faktem bez znaczenia, że jednym z najbardziej obiegowych tematów malarstwa miłosnego [*peinture galante*] jest niedyskretny rzut oka, od *Attache du patin* Lancreta aż do *Huśtawki* Fragonarda. Już to wystarcza, aby wskazać na raczej cerebralny charakter tej zmysłowości. Galanteria Marivaux jest bez wątpienia mniej rozwiązła niż sztychy wedle Baudouina czy żarty Darczanki; jest bardziej „metafizyczna”, jak mawiano wówczas, ale dzięki dążeniu do ujawnienia „sekretnych poruszeń”, „ukrytych sprężyn”, bliska jest ogólnemu duchowi epoki. Zresztą, czyż mnożąc *distinguo* [rozdóżnienia] w kwestii uczucia miłości

<sup>43</sup> Zob. zwłaszcza: P. Gaxotte, *Le Siècle de Louis XV*. Paris 1933, s. 452 n.

Marivaux nie powoduje w końcu jego rozkładu i nie przyczynia się przez to do prymatu miłości zmysłowej?

Jeśli epoka ta „kocha nie sercem, lecz głową” (Galiani), jeśli redukuje miłość do „wymiany dwóch kaprysów i zetknięcia dwóch naskórków” (Chamfort)<sup>44</sup>, to dlatego że miłosna para wtapia się w życie światowe, osłabiające wszystko, co solidne, stałe i trwałe. Wyśmiewa się związki, w których po zmysłowych rozkoszach przychodzi upodobanie, dąży się tylko do przelotnych kontaktów, miłostek, szybkich zdobyczy. Ale do czegoś innego zachęca dekoracja, w której oko napotyka tylko sugestie niestałości i kruchości, a spojrzenie może jedynie przenosić się lotem motyla z motywu na motyw? Towarzystwo narzuca *badinage* [ton żartobliwy], równie daleki od mistycznej namiętności Tristana, jak od bezbożnego wyuzdania Don Juana. Obyczaje są lekkie jak formy sztuki, co znaczy również, że zepsucie może być w dobrym tonie. Ta naskórkowa zmysłowość staje się chętnie duchową, to znaczy aluzyjną. Na temat jawnie obscenicznego kanonik Grécourt zρέcznie składa epigramaty, w których żadne słowo samo w sobie nie obraża przyzwoitości. Sprośna szarada kwitnie w malarstwie — na długo przed Greuze’em, który ten chwyt obciąża umoralniającym sentymentalizmem. Erotyczna [*galante*] symbolika licznych ornamentów architektonicznych jest również zaszyfrowana, paraboliczna: polor jest „duszą Frywolności”<sup>45</sup>.

Jeśli prawdą jest, że każdy człowiek dąży do szczęścia, „nawet ten — jak mówi Pascal — który idzie się powiesić”, to w owym hedonizmie nie należy widzieć swoistej cechy XVIII wieku. Jednakże dwie sławne wypowiedzi — Saint-Justa i Talleyranda — przypominają nam, że jeśli nawet szczęście nie było wówczas, właściwie mówiąc, „ideą nową”, to przynajmniej epoka ta obrała za ideał „słodycz życia”. Obecnie, po monumentalnej pracy Roberta Mauziego, nie można już nie dostrzegać, że w ciągu całego wieku temat szczęścia posiadał charakter „quasi-obsesyjny”<sup>46</sup>. W stosunku do wieku XVIII, heroicznego i stoickiego, również w tym punkcie występuje istotny przedział. [...]

Pytanie: „czy sztuka jest zabawą [*jeu*]”, na które spora część współczesnej estetyki zbyt łatwo odpowiada negatywnie, może bez wątpliwości być rozstrzygnięte przez kogoś, kto stara się zdefiniować sztukę w ogóle, niezależnie od jej szczegółowych manifestacji. Ale taka filozofia sztuki, która uważniej traktuje dane historii, broni się przed koniecznością odrzucenia jako nieartystycznych tych form sztuki, które nie dają się po-

<sup>44</sup> [Przekład T. B o y a - Ż e l e ń s k i e g o.]

<sup>45</sup> Abbé C o y e r, *Bagatelles morales*. Londres 1754, s. 203.

<sup>46</sup> R. M a u z i, *L’Idée de bonheur au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1960, s. 14, przypis 3.

godzić ze zbyt wąską teorią. Można nie lubić rokoka, ale jak go zdefiniować nie biorąc pod uwagę jego aspektu ludycznego? W próżniaczym społeczeństwie, dokładniej mówiąc: nie w takim, które nic nie robi, ale w takim, w którym należy być znawcą „Sztuki nienudzenia się”<sup>47</sup>, wiele miejsca zajmuje oczywiście zabawa. To prawda, przede wszystkim w podstawowym sensie tego słowa. Zabawy towarzyskie [*jeux de loisir*] wypełniają dużą część wolnego czasu światowca; dodamy kilka uściśleń w tej sprawie.

Zanim będziemy mówić o zabawie w kulturze rokoka, chcielibyśmy położyć akcent na formach ludycznych tej kultury, w sensie, w jakim je pojmuje Huizinga. Powiedzmy od razu, że wybitny historyk sam zauważył, w jakim stopniu epoka, którą się zajmujemy, stanowiła dogodny teren dla weryfikacji jego tezy, iż cywilizacje mogą być badane pod kątem zabawy:

Wiek XVIII, z jego żywym ruchem intelektualnym, który wskutek ograniczonych środków nie był jeszcze zagrożony chaotycznym nadmiarem, musiał stać się epoką „wojny piór”, i to w stopniu najwyższym. Wraz z muzyką, peruką, frywolnym racjonalizmem, gracją rokoka i wdziękiem salonów pisarskie te boje stanowiły istotny składnik tego szczególnie się wówczas uwydatniającego i ogólnie ludycznego charakteru, którego osiemnastemu wiekowi nikt nie zechce odmówić i którego niekiedy mu zazdrościmy<sup>48</sup>.

Jeśli istniał *Rokokomensch* Hatzfelda, to był to na pewno *homo ludens*.

Już wcześniej pokazaliśmy, że *konwersacja*, której wpływ na ducha epoki trzeba podkreślić jak najmocniej, pod kilkoma względami wykazuje związek ze sferą zabawy. Według Huizingi wszystkie elementy zjawiska ludycznego można odnieść do konwersacji. Nie tylko stanowi ona dla siebie często wyłączny cel, ale też w sposób przykładowy zawiera ów element zrównoważonego *współzawodnictwa*, zasadniczy dla zabawy. Dalej, jak wszelka zabawa, jest ona *swobodnym działaniem*, podlega *regułom*, jest zdolna do nieograniczonych *repetycji*, wymaga uczestniczącej *grupy*, odbywa się w przystosowanej *oprawie* i dąży do pewnej *tajemnicy*. Cechy te odnaleźlibyśmy łatwo w stosunkach miłosnych, jakie światowemu towarzystwu narzucają modele życia zbiorowego. Właściwie libertynizm, taki jaki został przedstawiony w *Niebezpiecznych związkach*, doprowadzi ów aspekt ludyczny do paroksyzmu, jak to wykazała świetna analiza Rogera Vaillanda, który uważa, że libertynizm jest w istocie dramatyczną grą towarzyską, podporządko-

<sup>47</sup> *L'Art de ne point s'ennuyer* — tytuł dzieła Boureau-Deslandes'a (Paris 1715), cytowany przez Mauziego (*op. cit.*, s. 227).

<sup>48</sup> [Cyt. według wyd.: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przełożyli M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1967, s. 224.]

waną ścisłym regułom i zawierającą zawsze cztery figury (wybór, uwiedzenie, upadek, zerwanie)<sup>49</sup>. Dodajmy jednak, że libertynizm odmalowany przez Laclos, podobnie jak Neumann oficera artylerii, dowodzi tak wielkiego zracjonalizowania instynktu, że wydaje się wynikać bardziej z ducha Oświecenia niż rokoka, które wymaga w tym wypadku działania bardziej swobodnego, więcej „zabawy”. Dlatego bardziej typowa dla rokoka wydaje nam się galanteria *petit-maitre*'a niż przesadna raczej wirtuozeria jakiegoś *roué*<sup>50</sup>. Ale, mówiąc ogólnie, galanteria jest również grą, tyle że mniej abstrakcyjną.

Wszelka definicja sztuki poprzez zabawę przeciwstawia się asymilacji sztuki z działalnością poważną i zaangażowaną. W porównaniu z klasyczną doktryną imitacji natury — doktryną o wiele bardziej z racji jej subtelności trudną do zinterpretowania, niż to dają do zrozumienia niektórzy ze współczesnych nam badaczy — koncepcja ludyczna kładzie szczególnie mocny nacisk na wolność sztuki w stosunku do natury. Będzie tu mniej chodziło o ukonstytuowanie — poprzez proces oczyszczenia — pewnego świata pochodnego od danych bezpośrednich niż o ustanowienie *universum* autonomicznego i — w stopniu maksymalnym — pozytywnie nieprawdopodobnego. W epoce rokoka zasada naśladowania natury wcale nie znika. W 1746 roku jest nawet uważana przez Batteux'go za podstawę wyjaśniania konieczną i wystarczającą<sup>51</sup>. Batteux jest zresztą daleki od tego, by zalecać wierność odtworzenia, poddanie się wymogom prawdopodobieństwa. Jednakże doktryna jego nie może na serio uchodzić za charakterystyczną dla wrażliwości estetycznej jego współczesnych (aż do przełomu lat 1760). Słowem: nie ma teorii rokoka, tak jak nie ma teorii baroku; chcemy powiedzieć: nie ma poetyki *explicité* sformułowanej. Pewna konkretna teoria sztuki jest nieuchronnie związana z jakimś klasycyzmem, stającym się łatwo zbiorem prawideł, z akademizmem.

[...] Dwie formy rozrywki należy wymienić jako szczególnie charakterystyczne dla epoki rokoka. Jedną z nich to taniec towarzyski, który w „tym tańczącym wieku” (Goncourt) osiąga wysoki stopień wyrafinowania. *Menuet*, „najlżejsza i najdoskonalsza stylizacja miłości, jaką taniec kiedykolwiek reprezentował”<sup>52</sup>, cieszy się wielkim powodzeniem aż do lat siedemdziesiątych, kiedy to pojawia się walc, będący zapowiedzią

<sup>49</sup> R. Vailland, *Laclos par lui-même*. Paris 1953, s. 54, *passim*.

<sup>50</sup> [*petit-maitre* — fircyk, bawidamek; *roué* — hultaj zasługujący na karę łamania kołem; tak nazywano hulaków i rozpustników z otoczenia regenta Filipa Orleańskiego.]

<sup>51</sup> Abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris 1746.

<sup>52</sup> Grégor, cytowany przez A. Schönbergera, H. Soehnera (*Die Welt des Rokoko*. Munich 1959, s. 64).

romantycznych upojeń. Cały menuet — sama jego nazwa nieodparcie przywodzi na myśl Watteau — to rewerans, spotkania, udawane odejście, piruet. Tańczące towarzystwo gra, tym razem w sensie teatralnym tego słowa. Teatr stanowi jeden z kluczy do zrozumienia epoki. *Odjazd na Cyterę* może i tu posłużyć nam za symbol, ponieważ Watteau wzorował się na finale *Trzech kuzynek* Dancourta. Temat sławnego arcydzieła powróci zresztą do teatru: w Chantilly, które dzięki dekoracjom Hueta i ogromnym stajniom, dzięki licznym festiwalom stało się jednym z centrów francuskiego rokoka, dwór księcia de Bourbon i cały orszak najad prowadził wielkiego księcia Pawła na wyspę Cyterę, gdzie przebywał on w otoczeniu pasterek. W całym towarzystwie rozpowszechniona jest mimomania. Każdy pałac posiada scenę, stałą lub improwizowaną: jest taka w Temple u księcia de Conti, Voltaire stawia scenę w Ferney. Pani de Pompadour tworzy Théâtre des Petits Cabinets, w którym jako aktorzy wyróżniają się diuk de Chartres, pan de La Vallière, pan de Nivernois, markiz de Gontaut i inni. „Więcej niż dziesięć naszych kobiet z wielkiego świata — powie książę de Ligne — gra i śpiewa lepiej niż to, co widziałem najlepszego na wszystkich scenach”<sup>53</sup>. W tych prywatnych teatrach panowała niekiedy największa rozwiązłość<sup>54</sup>. Rzecz ciekawa, z tej epoki, tak bogatej w twórczość sceniczną, nie gra się dzisiaj już prawie nic.

Nieprawda, prawie nic, gdyby nie było Marivaux. Paralela między nim a Watteau jest banalna, tym niemniej uzasadniona i wyjaśniająca. Oczywiście, można być bardziej wyczulonym na inne związki. Antoine Adam uważa, że w dziele Fénelona jest „już przeczuwana” „wytworna elegancja” malarza *Fêtes galantes*<sup>55</sup>. Według Alfreda Leroy komedie Marivaux ewokują obrazy Bouchera<sup>56</sup>. Jak by nie było, wystarczy wskazać tutaj na to, że niejedna cecha z tych, jakie odkryliśmy w rokoku, może posłużyć do określenia geniuszu Marivaux. Obdarzony kobiecą wrażliwością, autor *Podwójnej niestałości* z wirtuozerią posługuje się kompozycją fugi, krzyżując tematy, które

maskują się, zacierają, pojawiają na nowo w głębokiej jedności, której nieuchwytny sekret daje się tylko przeczuć<sup>57</sup>.

Malarz mrocznych stanów duszy, znajduje upodobanie w niepewności, we wszystkich stanach przejściowych uczucia. Cały jego teatr poświęco-

<sup>53</sup> Cyt. za: E. et J. de Goncourt, *La Femme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, s. 137.

<sup>54</sup> Zob. R. Pignarre, *Histoire du théâtre*. Paris 1945, s. 87.

<sup>55</sup> A. Adam, *Ouverture sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*. W zbiorze: *Littératures françaises, connexes et marginales. Encyclopédie de la Pléiade*, s. 562.

<sup>56</sup> A. Leroy, *La Civilisation française au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1958, s. 219.

<sup>57</sup> Y. Belaval, *Au Siècle des Lumières*. W zbiorze: *Littératures françaises, connexes et marginales. Encyclopédie de la Pléiade*, s. 579.

ny jest „triumfowi miłości”, miłości, która wcale nie jest czysta — jak podkreśla ostatnio krytyka. Zmysłowość jest powściągnięta i zamaskowana, Sylwia i Dorant dają się oszukać swym przebraniem. Język Marivaux jest tak szczególny, że dla oznaczenia go współcześni wymyślili nowe słowo. *Marivaudage*, tak jak *lambertinage* i inne style epoki na pewno nie pozostają bez śladu owej kontrofensywy stylu *précieux*, jaką ujawnia od 1725 roku *Dictionnaire néologique [à l'usage des Beaux-Esprits du Siècle, avec l'éloge historique] de Pantalon Phoebus. Bel esprit* i galanteria sprzyjają mu naturalnie. Ponieważ kategoria *précieux* nie jest prawie wcale używana w historii sztuki, odwołamy się raczej do pojęcia manieryzmu, aby wyrazić sugestię, że język francuski nie oparł się wyrafinowaniu rokoka. Zresztą René Bray ustalił związki między subtelną, wykwinną i kruchą sztuką okresu 1720—1750 a rozwijającą się w tym czasie literaturą *néo-précieuse*<sup>58</sup>.

[...] Styl rokokowy, rozpatrywany jako forma dekoracji wnętrz w XVIII w., nie jest owocem fantazji kilku ornamencistów, decydujących się pewnego pięknego dnia zastąpić jeden sposób wykładania ścian jakimś innym. Nie został też stworzony po to, by w XX w. kilku erudyków mogło śledzić bieg jego ewolucji. Wpływ tego prądu artystycznego daje o sobie znać w różnych formach wyrazu, zarówno literackich jak i plastycznych, ponieważ pozostawał on w zgodzie z kierunkiem głębszych tendencji panujących w obrębie określonego społeczeństwa. Jak dotąd, ograniczyliśmy się — poza dziedziną architektury — do zasygnalizowania jedynie kilku przykładowych przejawów rokoka. Co się tyczy literatury, poprzestaliśmy na czysto formalnych objaśnieniach dotyczących sposobów kompozycji i techniki pisarskiej. Czy ponadto można szukać analogii ze stylem *rocaille* w tym, co nazywa się zawartością treściową literatury? Czy istnieje myśl swoiście rokokowa? Czy można zdefiniować filozofię rokokową, tak samo jak zdefiniowano filozofię barokową?

Przede wszystkim powiedzmy, że niewielką korzyść przyniosłoby przemianowanie filozofii oświeceniowej, a nawet całej filozofii XVIII w. w ten sposób, w jaki usiłują to uczynić na przykład Schönberger i Soehner<sup>59</sup>. Można dyskutować, czy *Encyklopedia*, ukazująca się od 1751 roku, reprezentuje naprawę — jak utrzymują ci autorzy — „ducha połowy wieku”<sup>60</sup>. Można badać jedność ruchu umysłowego, który został zapoczątkowany przez Hume'a, rozpropagowany przez Voltaire'a i usystematyzowany przez Wolffa. Cassirer poświęcił książkę filozofii *Aufklä-*

<sup>58</sup> R. Bray, *La Préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*. Paris 1948, s. 230.

<sup>59</sup> Schönberger, Soehner, *op. cit.*

<sup>60</sup> *Ibidem*.



runo, Kant sam ją zdefiniował w pracy z 1784 r. Ani nieufność w stosunku do tradycji i autorytetu, ani upadek religii, ani odkrycie epistemologii i świata historii, ani wola oparcia cywilizacji na podstawach rozumowych nie mogą zostać uznane za zjawiska typowo rokokowe. Wydaje nam się za to interesujące zbadanie wpływu na myśl pozytywną niektórych motywów wyobraźniowych [*thèmes imaginaires*], których akwną obecność w dekoracji *rocaille* podkreśliliśmy już przedtem. Ograniczymy się tutaj do dwóch szczególnie ważnych, nie twierdząc jednak, że inne badania nie ujawniły związków równie doniosłych.

Pierwszy motyw stanowi to, co moglibyśmy nazwać, podejmując określenie zaproponowane przez Pierre-Maxime Schuhla, „kompleksem Mikromegasa”<sup>61</sup>. Kiedy badamy schematy kompozycyjne ornamentu rokokowego, uderza nas rekurencyjny charakter zabiegu *miniaturyzacji*, za pomocą którego pewien element abstrakcyjny lub figuratywny jest powtarzany w serii malejącej. Struktura ta raz jest dwuwymiarowa, raz rzutowana w przestrzeń. W pierwszym wypadku charakterystycznego przykładu dostarcza malowany lub rzeźbiony ornament wykładanych lamperią *panneaux*: arabeska, rozeta albo trofeum zmniejszają się w miarę przesuwania po gładkim polu *panneau*. W drugim wypadku opozycja dwóch lusterek daje złudzenie pomniejszonego w głąb podwojenia pewnego motywu lub zespołu motywów. Powiększać i pomniejszać wedle woli: to oswobodzenie z normalnych ograniczeń danego gatunku pojawia się stale w kompozycji motywów ornamentalnych. Zbiory sztychów według Watteau, Meissoniera, Lajoue i innych zawierają liczne przykłady podobnych montaży, w których przedstawione twory wydają się niewspółmierne [*incommensurables*]. Myśl, że nie ma współzależności między formą a wielkością, jest jedną z tych, które spontanicznie opanowują wyobraźnię.

Przełożył Janusz Barczyński

---

<sup>61</sup> P.-M. Schuhl, *Le Thème de Gulliver et le postulat de Laplace*. W: *Le Merveilleux, la pensée et l'action*. Paris 1952.