

Katarzyna Lisiecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9912-406X>

Opera jako sztuka nadmimetyczna. Francesco Patrizi o przekraczaniu reguł prawdopodobieństwa (*credibile incredibile*) w sztuce

Kiedy wszystkie archetypy wkraczają wręcz nieprzychylnie, osiąga się homeryckie głębie. Dwa stereotypy rozśmieszają, sto stereotypów wzrusza. Pojmuje się bowiem niejasno, że te stereotypy rozmawiają ze sobą i świętują spotkanie. Podobnie jak szczyt bólu graniczny z rozkoszą, jak szczyt perwersji bliski jest mistycznej energii, szczyt banalności pozwala niewyraźnie dojrzeć Wzniosłość¹.

I

Specyfikę różnorodnych walorów dzieł sztuki rozpatrywać można z bardzo wielu perspektyw. W rozległej historii dziedzictwa europejskiej kultury nieodłączną część refleksji o wartościowaniu twórczości artystycznej, wynikającą z chęci zgłębiania jej fenomenu, stanowiła potrzeba ustalenia kryteriów oceny udanego bądź nieudanego dzieła sztuki. Wypracowywana od czasów Arysto-

¹ U. Eco, *O pewnych formach niedoskonałości w sztuce*, w: idem, *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Milaneseiana w latach 2001–2015*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019, s. 315–316.

telesna koncepcja *ars poetica* nie tylko kodyfikowała ten model refleksji, ustanawiając prawo odnajdywania, rozpoznawania i realizowania ustalonych reguł poetyckiego rzemiosła. To dzięki znajomości zasad sztuki twórcy różnych epok mogli dążyć do osiągnięcia perfekcji w doskonaleniu własnego warsztatu, zyskując tym samym większą szansę tworzenia udanych dzieł. Znajomość reguł przez odbiorców dawała im stabilne poczucie rozumienia sztuki, ale i zarazem możliwość doświadczania coraz większej sublimacji własnych przeżyć estetycznych. Za to w obszarze dyskusji i krytyki artystycznej przyczyniała się do wydawania licznych opinii, werdyktów i sądów estetycznych o zróżnicowanej jakości na temat dzieł sztuki, poszerzając tym samym filozoficzną refleksję o fenomen i specyfikę jej różnych dziedzin i form.

Wyjątkowe miejsce w filozoficznym namyśle o sztuce, zwłaszcza w kontekście estetycznym i społeczno-kulturowym, przypada teatrowi operowemu, który od początku swego istnienia miał szczególny status złożonego i wielotworzywowego widowiska, wymykającego się łatwym i precyzyjnym wytycznym co do oceny wartości i jakości jego poszczególnych utworów. Zarówno zróżnicowany krąg odbiorców operowych przedstawień teatralnych, jak i wielość potencjalnych parametrów oceny formalnej – rozmaicie stosowanych w różnych epokach wobec warstwy poetycko-słownej, muzyki i scenografii, po aktorstwo, popis wokalny i całościową koncepcję przedstawienia – przyczyniały się do tego, że opery wymykały się zwykle jednoznacznym ocenom i wartościującym klasyfikacjom. Można by rzec, że wobec reguł i zasad regulatywnych teatr operowy pozostawał wolny, choć był zarazem uwikłany w swym niejednoznacznym statusie nadmiaru parametrów i norm, których nie sposób było uwzględnić, by przeprowadzić totalną, całościową ocenę wartości operowego dzieła sztuki.

Należy dodać, że na sposób oglądu opery jako tworu artystycznego niebagatelny wpływ miały również czynniki zewnętrzne, pośrednio jedynie powiązane z jej substancją i formą. Kulturowy kontekst epoki i tzw. sytuacja odbioru dynamicznie zmieniały nastawienie widzów operowych do przedstawień oglądanych w teatrach. Widownia dworska miała inne oczekiwania wobec opery niż widownia teatrów mieszczańskich. Co najmniej od połowy XVIII wieku widz teatralny w kulturze o mieszczańskiej proveniencji – bez konieczności oglądania się na wymogi reguł piękna, na kantowskie „rygory” zasad dobrego smaku czy estetyczno-filozoficzne refleksje o fenomenologicznej naturze i relacyjnym ontycznie statusie powiązań dzieła i odbiorcy – zyskiwał prawo do wygłaszania własnych opinii i subiektywnych wrażeniowych ocen na temat oglądanych przedstawień. Swoistym salonowym wydzźwiękiem tego stanu była

słynna wojna buffonistów z antybuffonistami w Paryżu, zapoczątkowana w latach trzydziestych XVIII wieku przez Jana Jakuba Rousseau, a różne warianty podobnych sporów i dyskusji toczyły się odtąd nie tylko w anonimowych pamphletach czy w salonowych dyskusjach, ale i na łamach prasy w uprawianej na różne sposoby publicystyce estetyczno-teatralnej w następnych stuleciach.

Ten złożony kontekst kulturowy dotyczący sposobu wartościowania dzieł teatru operowego doskonale zarazem potwierdza problematyczność respektowania obiektywnych kryteriów oceny dzieł sztuki widowiskowej. Jednocześnie równoległe czynniki społeczno-kulturowe, m.in. rola i status teatru, zasięg jego oddziaływania, typy odbiorców itp., wpływające pośrednio na jakość artystyczną dzieła, były w teatrze operowym wyjątkowo różnorodne i zmienne. Nie sposób zatem sprowadzić kwestii wartościowania i oceny dzieł operowych jedynie do zasady respektowania określonych reguł albo do sporządzenia (tabelarycznych) zestawień ustalających stopień i jakość realizacji ich poszczególnych regulatywnych parametrów. Pamiętajmy przy tym, że opera, jako wyjątkowy rodzaj sztuki przestrzenno-czasowej – w całym bogactwie swego nadmiaru – potrafi jednocześnie zachwycić widza w unikalnej, niepowtarzalnej atmosferze teatralnego wieczoru i na zawsze odcisnąć swój ślad w jego pamięci, by w innych okolicznościach, w innym miejscu i czasie, pozostawić tego samego odbiorcę poza sferą poruszeń estetycznych.

II

Przedstawiona poniżej refleksja ma na celu omówienie wybranych aspektów jednej z najbardziej odważnych i oryginalnych teorii sztuki poetyckiej okresu późnego renesansu. Mowa tu o koncepcji Francesco Patriziego da Cherso (1529–1597), chorwacko-włoskiego filozofa, wykładowcy z Padwy, Ferrary i Rzymu, czołowego w tamtym czasie autorytetu w zakresie znajomości źródeł greckiego antyku i myśli filozoficznej, poetyckiej, słynnego przedstawiciela neoplatonizmu i krytyka arystotelizmu. Jego poglądy o sztuce były bardzo dobrze znane i komentowane w środowisku licznych włoskich akademii w okresie późnego renesansu. Zostały one spisane m.in. w dziesięcioczęściowym dziele *Della Poetica*, wyrastały z tradycji arystotelesowskiej i zarazem ją przekraczały. Na podstawie ustaleń pochodzących z biografii filozofa oraz z działalności członków florenckich akademii można założyć, że pośrednio jego teoria przyniosła koncepcyjne inspiracje i fundamenty dla projektu operowego. Należy go rozumieć jako wielotworzywowe dzieło sztuki, w którym dochodzi do przekro-

czenia zasady *mimesis* oraz granic prawdopodobieństwa, dzięki czemu konstytuuje się w tego typu dziele artystycznym specyficzny paradygmat poetyki cudowności (*ars meraviglia*)².

Teoria Francesco Patriziego, jako antycypacja opery będącej fuzją sztuk, ma swoje podłoże w różnych czasowych zależnościach, które pozwalają dostrzec w niej kluczowe źródło inspiracji dla przedstawieniowej koncepcji *drama per musica*. Bo właśnie oryginalny rys tej teorii, przekraczającej wyjściową zasadę mimetyzmu, wydaje się idealnym wykładnikiem operowej formy, która w paradoksalny sposób „igra” z wyznacznikami reguł udanego/nieudanego dzieła sztuki uchwyconymi przez Patriziego.

Przypomnijmy pokrótce kilka faktów będących czynnikiem czasowym logicznej zależności późnoreniesansowej teorii i praktyki operowej od myśli filozofa z Cherso, by następnie zaprezentować główne elementy jego koncepcji, mające swe praktyczne zastosowanie w operze. Francesco Patrizi utrzymywał bliskie kontakty z hrabią Giovannim Bardim – zachowały się świadectwa i korespondencje wskazujące na inspiracje intelektualne i zależności pomiędzy nimi jako znawcami i admiratorami sztuki antycznej, greckiego teatru i gatunku tragedii. Niekwestionowany jest w obecnym stanie badań wpływ rozważań Patriziego na koncepcję artystyczną, zarówno formalną, jak i ideową, przygotowywanych w latach osiemdziesiątych XVI wieku przez Cameratę Bardiego *Intermediów* do *La Pellegriny*, uświetniających na dworze florenckim obchody zaślubin Krystyny Lotaryńskiej z Ferdynandem Medycejskim w 1586 roku. Patrizi brał też udział w wielu dyskusjach i sporach dotyczących sztuki poetyckiej prowadzonych we włoskich akademiach, w tym także we florenckiej Accademia degli Alterati, do której należeli członkowie Cameraty, w tym m.in. Ottavio Rinuccini, gdzie omawiano i komentowano dzieła Patriziego. Inspiracja dotycząca związków muzyki, słowa i ruchu oraz plastycznej dekoracji, na kształt antycznej chorei, o której w swych dziełach rozpisywał się Patrizi, z pewnością nie mogła ująć uwagę ówczesnych znawców i członków Cameraty, podejmujących praktyczne działania stworzenia nowej formy teatru i dramatyczno-muzycznego widowiska na wzór greckiej tragedii³.

² Na marginesie dodajmy, że sztuka poetycka była jedynie jednym spośród licznych obszarów zainteresowań filozofa. Więcej na temat filozofa zob. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/patrizi/#toc> (dostęp: 15.03.2026).

³ Na ten temat zob. K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 184–198.

W swych rozważaniach o sztuce poetyckiej Patrizi podejmował odważną dyskusję z *Poetyką* Arystotelesa oraz z utrwaloną w renesansie metodą jej odczytywania⁴. Był nie tylko jej znawcą i krytykiem – czytającym i studiującym pisma Arystotelesa w greckim oryginale i łacińskich przekładach – ale również uczciwym i sumiennym myślicielem, którego interesowały zagadnienia *mimesis* i *poiesis*, nadal przecież nierozłącznie powiązane ze sztuką przedstawienia, co zdawali się w renesansie pomijać admiratorzy Arystotelesa. Koncepcja aktywnej reprezentacji (*stile rappresentativo*), budowanej przy użyciu słów, ale i innych składników dzieła (tańca, muzyki, gestu, dekoracji), którego przeznaczeniem było sceniczne widowisko, była jednym z filarów koncepcji *dramma per musica* oraz myśli Patriziego. Tymi zależnościami i związkami sztuk zajmowali się w sensie praktycznym też członkowie Cameraty florenckiej i to ten rys ich działalności odróżniał Cameratę od pozostałych florenckich akademii, zgłębiających teorię i prowadzących jedynie teoretyczne dyskusje i spory dotyczące sztuki poetyckiej⁵.

Związki Bardiego z Patrizim przypadły na czas, kiedy wśród członków Cameraty kształtowała się koncepcja muzyki opierająca się na greckich wzorcach i antycznych założeniach tragedii. Jak wiadomo, wpływ Giovanniego Bardiego na powstanie *dramma per musica* był nie do przecenienia, mimo że od 1589 roku przebywał on już z misją dyplomatyczną w Watykanie, a spotkania członków Cameraty odbywały się odtąd w salonie Jacopo Corsiego. Bez wątpienia inspiracje i znajomość myśli Patriziego odcisnęły swój ślad na jego poglądach. Zygmunt Szweykowski, komentując ustalenia stanu badań dotyczących narodzin opery, wskazywał na „trop Bardiego” jako kluczowy w koncepcji powstania *dramma per musica*. Stwierdził:

Znakomita intuicja Bardiego pozwoliła mu na poruszenie w roku ok. 1578! (!) tych spraw, które dla monodystów staną się podstawowe i zasadnicze. Sformułował te postulaty, które monodyści będą później rozwijać, dyskutować, modyfikować: a więc wzorowanie się na mowie w budowaniu linii melodycznej, umiar we wprowadzaniu zdobień, wnikanie nie tylko w treść tekstu, ale również i w kształtujące go elementy formalne, precyzyjność intonacji. [...] Bardi w swym tekście nie poruszał problemu muzyki dramatycznej; Caccini zaświadcza jednak, że tematyka ta była w jego pałacu dyskutowana i że pan domu miał w tym przedmiocie sprecyzowane zdanie. **Mono-**

⁴ Ibidem, s. 191.

⁵ Więcej uwag na temat tych zależności zebrałam w książce *Fuzja sztuk i horyzontów...*, op. cit., s. 165–201; zob. także Z.M. Szweykowski, *Między kunsztem a ekspresją*, t. 1, Kraków 1982, s. 12.

dyczne koncepcje Bardiego znajdują też najszerszą i najpełniejszą realizację właśnie na terenie *drammi per musica*, staną się wzorem dla kształtowania teatralnego recytatywu. [...] Nie bez racji więc działalność Bardiego kojarzona była i jest również z powstaniem *dramma per musica*⁶ [wyr. K.L.].

Należałoby dodać, że nie tylko „znakomita intuicja Bardiego”, ale również inspirowana znajomość z Patrizzim mogły ukształtować te poglądy i pozostawić swój ślad na paradygmatycznych właściwościach opery.

III

Dla filozofa z Cherso kluczową kategorią i płaszczyzną odniesienia dla koncepcji *mimesis* Stagiryty była zasada prawdopodobieństwa. Jak wiadomo, stanowi ona podsumowanie słynnego wywodu z XXIV i XXV rozdziału *Poetyki*, ujętego w następującej formule: „lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, chociaż niewiarygodną”⁷. Warto w tym miejscu poświęcić kilka uwag na wyjaśnienie istotnych założeń tego passusu, odwołując się do semantycznych zależności występujących pomiędzy dwoma kluczowymi elementami tej wartościującej definicji.

Para kategorii *wiarygodne/niewiarygodne* odwołuje się do sposobu ujęcia świata przedstawionego w dziele, co we włoskiej wersji Patrizziego wyrażone jest terminami *credibile/incredibile*, przekładanymi na inne języki, w tym na język polski, dwójako: albo właśnie jako *wiarygodny/niewiarygodny* albo jako *prawdopodobny/nieprawdopodobny*. Obie pary pojęć – rozpatrywane w odniesieniu do wykładni i recepcji *ars poetica* Stagiryty w nowożytności – były uznawane za tożsame, choć mają oczywiście inne pola odniesień i skojarzeń. *Prawdopodobieństwo* (tj. *podobieństwo do prawdy*) jako kategoria estetyczna nie buduje bowiem jednoznacznych skojarzeń zakładających zawartość semantyczną jej analogicznego odpowiednika, czyli pojęcia *wiarygodności* (*coś jest godne wiary*). Zauważmy, że włoskie pojęcie *credibile* (od łac. *credo*) jest bliższe polskiej kategorii *wiarygodności* niż kategorii *prawdopodobieństwa*, którą z kolei

⁶ O poglądach Bardiego dotyczących greckich tragedii dowiadujemy się ze wstępu Cacciniego do *L'Euridice*, dedykowanej Bardiemu: „jest to także ten sposób, o którym w latach, kiedy kwitła Twoja Camerata we Florencji, mówiłeś Ty i wielu innych szlachetnych znawców, że był używany przez starożytnych Greków, gdy przedstawiali swe tragedie i inne akcje stosując śpiew”; cyt. za: ibidem, s. 53.

⁷ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, BN II nr 209, s. 91: 1460a26, 1461.11.

w języku włoskim zakreśla pole znaczeniowe wywodzące się od przymiotnika *verosimile* („prawdopodobny”). *Credibile* nasuwa inny krąg skojarzeń znaczeniowych i kontekstowych i tym samym może zakładać inne kontekstowe pole odniesienia w procesie uchwycenia statusu mimetycznej formuły dzieła sztuki.

W słynnej frazie z XXV rozdziału *Poetyki* Arystotelesa („lepiej... niż...”) jest też drugi zestaw pojęć rozwijających kluczową zasadę *mimesis*, czyli para *możliwy/nieвозмоły*, u Patriziego *possibile/impossibile*, która niesie treści odmienne niż para pojęć *credibile/incredibile* (*wiarygodny/niewiarygodny* albo inaczej: *prawdopodobny/nieprawdopodobny*). Pojęcia *possibile/impossibile* odwołują się bowiem do dyspozycji zewnętrznych wobec dzieła mimetycznego, a więc do pozatekstowej rzeczywistości pozostającej jedynie w pewnym umownym związku z dziełem. Na czym polega kluczowe rozróżnienie pomiędzy pierwszą a drugą parą określeń? Wyjaśnijmy zatem tę kwestię, wokół której narosło wiele nieporozumień, w dużej mierze deformujących dyskusję o istocie zasady *prawdopodobieństwa/wiarygodności* (tj. *credibile*) w sztuce mimetycznej⁸.

Jak wiadomo, zasada prawdopodobieństwa (*credibile*) odnosi się tak u Arystotelesa, jak i Patriziego wyłącznie do sztuki mimetycznej oraz do sposobu wytworzenia fikcji i składowych świata przedstawionego. Tymczasem para pojęć *possibile/impossibile* implikuje sferę odniesień potencjalnych skojarzeń odsyłających odbiorcę do praw i zasad świata realnego. Para znaczeń *możliwy/nieвозмоły* wskazuje jednoznacznie na rzeczywistość pozatekstową i odwołuje się do zasady probabilizmu, a więc ustaleń dotyczących uwarunkowań i praw, dzięki którym jakieś zdarzenie jest możliwe lub niemożliwe do zaistnienia w świecie realnym. Pojęcie probabilizmu nie jest przy tym wyłącznie przypisane do kontekstu dzieł sztuki. Za jego pomocą opisuje się również prawa matematyczne i fizyczne, które wyjaśniają sposób ich funkcjonowania i organizacji zasad w naukach ścisłych, takich jak matematyka, fizyka, mechanika i inne. Zatem artystyczna zasada prawdopodobieństwa (*credibile*) nie jest *de facto* tym samym co koncepcja probabilizmu. *Credibile* zakłada jedynie jakiś rodzaj odniesień do rzeczywistości pozatekstowej (*possibile – impossibile*) i sygnalizuje symboliczny styk i spotkanie rzeczywistości realnej i artycyficalnej w dziele mimetycznym.

Na podstawie *Poetyki* Arystotelesa możemy wyróżnić dwa następujące układy zasady prawdopodobieństwa:

⁸ Warto podkreślić zarazem fakt, że był to kluczowy element dawnej wykładni sztuki poetyckiej; zob. m.in. B. Weinberg, *Od Arystotelesa do Pseudo-Arystotelesa*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1982, t. LXXIII, z. 1–2, s. 337–344.

- *prawdopodobne możliwe* (*credibile possibile*)
- *prawdopodobne niemożliwe* (*credibile impossibile*).

Pierwszy wariant: *prawdopodobne możliwe* to zasada najbardziej typowego sposobu realizacji dzieła mimetycznego. Są to wszelkie utwory epickie i dramatyczne zbudowane na podstawie przyczynowo-skutkowego łańcucha zdarzeń. Odbiorca ma dane jedynie na temat części pewnej całości i stopniowo odkrywane są przed nim kolejne elementy łańcucha zdarzeń. W ten sposób powstaje efekt swoistego pozoru przypadkowości, sam układ zdarzeń wydaje się logiczny, jedynie przyczyna i skutek są między sobą oddalone. Ten wariant zasady prawdopodobieństwa, opierający się na probabilistycznych założeniach, występuje w różnych formach dzieł w konwencji realistycznej, w jakimś sensie w skrajnych przypadkach sprowadzając mimetyzm do tzw. kopiowania czy naśladowania różnych elementów świata realnego: wizualnych (np. w kinie i w malarstwie), dźwiękowych (np. odgłosy deszczu, burzy, szumu wiatru jako tzw. ilustracje muzyczne), ale także na innym poziomie – odzwierciedlania jakiś aspektów realiów historyczno-społecznych, zgodnych z zastaną wiedzą kulturową.

Drugi wariant *prawdopodobne niemożliwe* (*credibile impossibile*) jest zdecydowanie bardziej wyrafinowanym ujęciem potencjału dzieła mimetycznego. Zakłada on wywołanie u odbiorcy silnego poczucia zadziwienia i niezwykłości. Co ważne, zachowana jest przy tym wewnętrzna spójność struktury, a zatem zasada prawdopodobieństwa (*wiarygodności*) pozostaje nienaruszona.

Arystoteles wskazywał na różne sposoby realizacji tej zasady i to w nich zawierały się wszelkie wyrafinowane poetyckie możliwości formowania świata przedstawionego, charakterystyczne zarówno dla dzieł dramatycznych, jak i epickich. Były to chwyt fabularne zakładające fabułę wielowątkową, skomplikowanie przebiegu zdarzeń czy prezentacja zdarzeń niezwykłych, ale także stosowanie środków poetyckich, takich jak metafory, porównania, zagadki i wyszukany język opowieści, a także prezentacja tego, co nieznane odbiorcy⁹. Innym rozwiązaniem mogło być stosowanie paralogizmów, czyli tzw. prawdopodobieństwa pozornego, polegających na wprowadzaniu, zazwyczaj w dziełach epickich, różnego rodzaju „niedorzeczności”, możliwych jednak do przyjęcia przez odbiorcę, zwłaszcza w epizodach. Paralogizmy to działania poetyckie służące zbudowaniu świata przedstawionego, który wydaje nam się „prawdopodobny”, „wiarygodny”, przekonujący. Poeta stosuje jednak różne chwyt, częściej w eposie niż w dramacie, które sprawiają, że pewne rozwiązania

⁹ Zob. m.in. D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.

kompozycyjne jedynie dają wrażenie logicznych, jednak jest to tylko złudzenie. Są one „para-logiczne”. Na przykład w dobrze skonstruowanej fabule może umknąć naszej uwadze fakt, że przemiany psychologiczne postaci są jedynie szkicowo zarysowane przez narratora i jesteśmy w stanie przyjąć je jako „wiarygodne”, „prawdo-podobne”, zatem zgadzamy się na takie, a nie inne ujęcie postawy życiowej, cech charakteru postaci. Jak łatwo się domyślić, jest wiele rozwiązań i zasad konstruowania świata przedstawionego i dziejących się w nim zdarzeń opierających się na paralogizmach.

Szczególnym rodzajem sposobu realizacji zasady prawdopodobieństwa niemożliwego (*credibile impossibile*) był dla Arystotelesa efekt *tò thaumaston*, polegający na wywołaniu u odbiorcy dzieła silnego zadziwienia, przerażenia, zaskoczenia rozwojem zdarzeń. Spadający na zabójcę posąg Mitysa podczas zawodów, naruszając zasady probabilizmu i prawa natury, niejako „wymierza karę” tej postaci¹⁰. Dzieło mimetyczne może zatem, zdaniem Stagiryty, ukazywać zdarzenia, co do których w świecie realnym nie ma logicznego wytłumaczenia, których odczytanie i interpretacja opierają się jednak na domniemaniach, fantazjach odbiorców, ale także mogą bazować na obowiązującym systemie wierzeń religijnych czy magicznych przekonań w danej społeczności. Tym samym sposób interpretacji sytuacji i zdarzeń niemożliwych i niewytłumaczalnych w świecie rzeczywistym (tj. naruszających zasady probabilizmu w obrębie praw naturalnych) może stać się również podstawą budowania efektu zadziwienia w dziele mimetycznym. O ile sposób przedstawienia tak interpretowanych sytuacji jest przekonujący, czyli wiarygodny dla odbiorcy (*credibile*), o tyle ma pełne prawo, by stać się elementem fabuły.

Arystoteles w *Poetyce* zajmuje się bowiem zasadami konstrukcji świata sztuki, a nie jego faktyczną bądź hipotetyczną łącznością ze światem realnym – naśladownictwo czy imitacja jest wszakże mocno uproszczonym sposobem rozumienia koncepcji *mimesis*. Zatem zasada „lepiej... niż...” oznacza, że będzie ona właściwie zrealizowana wtedy, gdy jakaś sytuacja czy rzecz zostanie przekonująco przedstawiona, unaoczniona w dziele, nawet jeśli byłaby obiektywnie niemożliwa do zaistnienia w świecie pozatekstowym. Uchybieniem zasad sztuki według Arystotelesa jest taka konstrukcja świata przedstawionego, która jest niezgodna z regułami i zasadami tworzenia poetyckiego – nawet jeśli czysto hipotetycznie w świecie realnym tego typu „rzecz”, „sytuacja” (z pozoru „odzwierciedlona” w dziele) mogłaby mieć miejsce. Zdaniem Arystotelesa wszelki wariant nieprawdopodobieństwa (*incredibile*)

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 33: 1452a5-10.

w sztuce to po prostu **błąd mimesis** – uchybienie zasadzie *credibile*, wówczas bowiem powstaje niespójne, źle zrobione dzieło. Błąd *mimesis*, czyli niewiarygodne przedstawienie (*incredibile*), wynika zatem z tego, że dzieło zostało źle zrobione – nie działa na odbiorcę zgodnie z efektem zamierzonym przez określoną konwencję, formę, gatunek czy wreszcie konkretny zamysł twórcy. Zasadniczo dzieło Stagiryty poświęcone jest wyznacznikom sztuki poetyckiej, której zadaniem jest wytwarzanie przekonującego świata przedstawionego.

Tymczasem Patrizi tę koncepcję ciekawie rozszerza. Uznaje on mianowicie, że dzieło sztuki nie musi odnosić się w jakikolwiek sposób do rzeczywistości pozatekstowej, realnej. A założenia probabilizmu (*possibile/impossibile*) nie mają w nim w ogóle mieć zastosowania, ani tym bardziej nie muszą stanowić dlań punktu odniesienia¹¹. Dzieło sztuki, twierdził Patrizi, ma właśnie być z założenia *nie-do-wiary*, ma realizować zasadę cudowności (*meraviglia*), ma być właśnie nieprawdopodobne, niewiarygodne, czyli ma przekraczać horyzont wiarygodności/prawdopodobieństwa.

Jednocześnie to właśnie takie właściwości i parametry artystyczne, zdaniem Patriziego, wyznaczają zapisany w dziele szczególnie potencjał niesienia zachwyty, oczarowania, poruszenia, które w wyjątkowo silny sposób potrafią porazić swoich odbiorców. Zdecydowanie mocniej ono wówczas na nich oddziałuje niż dzieła stworzone zgodnie ze zwykłymi zasadami prawdopodobieństwa. Sztuka taka może wręcz odrzucać założenia probabilizmu, czyli faktyczne reguły i zasady funkcjonowania świata realnego (do których w zasadzie język artystyczny nie ma przecież bezpośredniego dostępu). Powinna ona raczej „zajmować się sama sobą”, ustanawiać swoją własną regułę – sparafrazujemy Schillera. Świat przedstawiony w dziele sztuki jest przecież w pełni artycjalny, a samo dzieło sztuki to cudowność (*meraviglia*), która w wyjątkowy sposób oddziałuje na widza. Takie dzieło jest *credibile incredibile* („wiarygodne niewiarygodnie” *versus* „prawdopodobne nieprawdopodobnie”).

Teoria *credibile incredibile* Patriziego jest faktycznie przekroczeniem i rozszerzeniem koncepcji *mimesis* Arystotelesa. Poziom i reguły prawdopodobieństwa (*credibile*) stają się bowiem u niego kompletnie niepowiązane z odniesieniami do świata realnego. To samo artycjum i jego własne formy wyrazu oraz reguły obowiązujące wewnątrz dzieła są punktem odniesienia. Można by to

¹¹ Jak pisała Barbara Niebelska-Rajca: „Patrizi dzieła zbudowane z samego prawdopodobieństwa (*verosimile*) uznaje za «zimne i bez ducha»”, w: B. Niebelska-Rajca, *Prawdopodobieństwo i przyjemność. O kategorii impossibile credibile*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1: *Zwrot sarmacki*, s. 307.

ująć także w ten sposób: to, co *incredibile*, niejako potęguje i zarazem „rozszadza” *credibile*...

Patrizi interesował się sztuką mimetyczną i jej związkami z obrazem i muzyką nie tylko jako teoretyk. Możemy założyć, że zainteresowania kulturą i sztuką grecką silnie rozbudzały jego wyobraźnię także w odniesieniu do sposobów praktycznej realizacji artystycznego rzemiosła. Jego poglądy, znane ponad wszelką wątpliwość członkom Cameraty florenckiej, dzięki znajomości Patriziego z Giovannim Bardim, bez wątpienia znalazły swoje praktyczne zastosowanie w pierwszych projektach teatru operowego. Patrizi zmarł w 1597 roku – trzy lata przed wystawieniem pierwszej *dramma per musica*, czyli przed narodzinami opery. I podobnie jak hrabia Bardi, nie doczekał się wystawienia na scenie dzieł realizujących zasadę *credibile incredibile*.

Zastanówmy się, czy w operze możemy doszukiwać się jakichś właściwości paradygmatycznych, które decydowałyby o jej szczególnym statusie estetycznym i jej odmienności w porównaniu do innych form artystycznych? W jaki sposób opisać i wyjaśnić parametry opery jako „sztuki nadmiaru” – swoistego konglomeratu syntezy i fuzji wielu sztuk, dzieła zbiorowego różnych autorów, uwzględniającego i sumującego cały szereg okoliczności, założeń i kontekstów estetyczno-kulturowych itp., które wciąż aktualizując same siebie, wyznaczają specyficzne ramy dla wartościowania dzieł operowych?

Takim kryterium wydaje się właściwość opery, którą nazwałam w innym miejscu operowym paradygmatem cudowności. Paradygmat ów odsyła przede wszystkim do wyjściowych, pierwotnych założeń tej sztuki, polegających na predylekcji do wzbudzania zachwyty i wzruszeń u widzów i słuchaczy. Te właściwości wzbudzania zachwyty przez dzieła operowe były potwierdzane nieprzerwanie w teatrze – tak w kulturze elit, jak i w kulturze masowej – w różnych epokach i kręgach odbiorczych i są aktualne aż do dziś.

Zasada cudowności (*meraviglia*) w operze, rozumiana jako jej cecha paradygmatyczna, konkretyzuje fundamentalną i wyjściową, uformowaną przez Francesco Patriziego, teoretyczną koncepcję sztuki przedstawieniowej, nastawioną **na przekraczanie granic mimetyzmu**. Koncepcja *credibile incredibile* stoi więc u teoretycznych podstaw nowożytnej myśli estetycznej dotyczącej syntezy dramatu, muzyki i widowiska (na wzór greckiego teatru) i ustanawia intelektualną i artystyczną inspirację, a zarazem wyjątkową propozycję teorii dzieła „nadmimetycznego”. Opera stanowi doskonałą realizację tej teorii. Zauważmy, że wspomniany już nadmiar tworzyw artystycznych, parametrów formalnych z zakresu różnych dziedzin sztuki oraz efektów estetycznych nie tylko zakłada konieczność porzucenia wszelkich imitacyjnych czy probabilistycznych zało-

żeń koncepcji *mimesis* jako sztuki przedstawieniowej, ale wręcz dopomina się o zwrócenie uwagi na działanie „sztuki samej w sobie” oraz na artificiozny przekaz audiowizualny, który dzięki swemu nadmiarowi powstaje na scenie, dopełniany w swych „miejscach niedookreślenia” działaniem wyobraźni widza.

Opera jako dzieło sztuki nadmimetycznej ustanawia poziom prawdopodobieństwa (*credibile*) kompletnie niepowiązany z odniesieniem do świata realnego – oto artificiożność staje się jego jedynym punktem odniesienia: to, co *incredible*, powtórzmy, niejako potęguje i zarazem „rozsadza” *credibile*... Zamiast mówionego słowa teatr operowy oferuje wyrafinowany do granic ludzkich możliwości śpiew, zamiast nawiązań do rzeczywistości realnej – skrajnie przetworzony lub schematyczny obraz świata (tzw. miejsca gotowe) lub niezwykle plany zdarzeń: Arkadia, wyspy zaczarowane, otchłanie, nadniebne krainy. A nadnaturalną czasoprzestrzenną płaszczyznę zdarzeń wytwarzają na scenie spektakularne efekty sceniczne, budowane od samych początków w teatrach operowych przez architektów i maszynistów dzięki użyciu niesamowitych machin teatralnych. W operze sztuka zajmuje się sama sobą, tworzy zadziwiające, cudowne efekty, nad wyraz silnie oddziałujące na odbiorcę. Poetyka cudowności, którą projektował Patrizi, rozsadzając ramy klasycznego mimetyzmu i zyskuje w teatrze dramatyczno-muzycznym swe arcydziełowe spełnienie.

IV

Patrizi w koncepcji *credibile incredible* w oryginalny sposób przedstawił kwestię paradoksu udanego bądź nieudanego dzieła poetyckiego. Komentując *Poetykę* Arystotelesa, bardzo dobrze uchwycił granice sztuki mimetycznej i wykazał pewne nieścisłości w posługiwaniu się tym pojęciem przez Stagirytę. Na podstawie jego dzieła opracował również postulaty dotyczące różnych wariantów zasady prawdopodobieństwa (*credibile*) w sztuce. Było zarazem dla niego oczywiste – wbrew opiniom renesansowych i późniejszych komentatorów – że Arystoteles nie ograniczał *ars poetica* do nazbyt prostej i nazbyt często przyjmowanej tzw. malarzkiej koncepcji *mimesis*, sprowadzanej błędnie do łatwej do podważenia teorii naśladownictwa i imitacji świata realnego przez sztukę. Pisała o tym w jednym ze swych licznych studiów i analiz poświęconych teorii renesansowego filozofa Barbara Niebelska-Rajca:

Koncepcja Patriziego stała się finalnym etapem i zarazem ostatecznym rozwinięciem późnorenesansowych dyskusji o prawdopodobieństwie oraz możliwości. Tym różniła się jednak od interpretacji poprzednich, że nie była już tylko balansowaniem

na granicach teoretycznoliterackiego systemu Stagiryty, lecz zdecydowaną – i chyba zwięzłą powodzeniem – próbą przewyciężenia niepodzielnego panowania arystotelizmu w myśli estetycznej, a wraz z nim tradycyjnej doktryny prawdopodobieństwa i *mimesis*¹².

Patrizi, wyprzedzając o niemal trzysta lat XX-wiecznych humanistów i filologów rehabilitujących Arystotelesa, nie tylko sfalsyfikował nowożytnę, upraszczającą, „malarskie” koncepcje *mimesis*, ale i wykazał wiele niejasności i niekonsekwencji w wywodzie samego Mistrza ze Stagiry¹³. Jednocześnie znacząco rozszerzył koncepcję sztuki poetyckiej, wskazując zupełnie nowy horyzont rozumienia założeń reprezentacji, względem której zbliżone różnorodne formy ujęcia sztuki poetyckiej pojawią się kilka wieków później, czyli we współczesnej humanistyce. Te współczesne ujęcia zręcznie podsumowywał Antoine Compagnon, dostrzegając w nich swoisty „ratunek” tak dla koncepcji *mimesis* Arystotelesa, jak i dla... samej teorii literatury. Podsumowując ujęcia XX-wiecznych formalistów, Gérarda Genette’a, Tzvetana Todorova i paryskich wydawców nowego przekładu *Poetyki*, zauważył:

[...] uratowano Arystotelesa od komunału czyniącego z literatury naśladowanie natury i zakładającego milcząco, że język może kopiować rzeczywistość, oderwano *mimesis* od modelu malarskiego, od *ut pictura poesis*, gładko przechodząc od naśladowania do przedstawiania, od przedstawionego do przedstawiającego, od rzeczywistości do konwencji, do kodu, do iluzji, do realizmu jako formalnego efektu¹⁴.

Dokonując na potrzeby niniejszego szkicu skrótovej syntezy tych przemian – niejako ponad kontekstami szczegółowymi poetyk kolejnych epok – można stwierdzić, że współczesne odczytania *Poetyki* potwierdziły w jakimś przynajmniej stopniu linię analityczno-interpretacyjną wskazaną niegdyś przez Patriziego. Rehabilitacja Arystotelesa i jego wykładni sztuki poetyckiej w XX wieku ukazała nowe możliwości ujęcia „paradoksu *mimesis*”, którego potencjał i sposoby przekroczenia przedstawił Patrizi u progu narodzin opery. Używając oczywiście zasobów własnego zaplecza kulturowego i własnego zestawu pojęć i kategorii potrzebnych do krytycznego odczytania dzieła Arystotelesa, kluczowym pojęciem w tych rozważaniach uczynił cudowność (*meraviglia*), a naj-

¹² B. Niebelska-Rajca, *Prawdopodobieństwo i przyjemność...*, op. cit., s. 307.

¹³ K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów...*, op. cit., s. 190.

¹⁴ A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 90.

pełniejszą realizacją poetyki cudowności okazała się właśnie zasada *credibile incredibile*.

Koncepcja *ars poetica*, opierająca się na poetyce cudowności renesansowego filozofa, znalazła swe interesujące potwierdzenie i urzeczywistnienie w teatrze operowym, będącym wyjątkowym projektem i eksperymentem artystycznym przełomu renesansu i baroku. To właśnie w nim ta późnorenesansowa, choć jak wspomniano powyżej – paradoksalnie nowoczesna, poetyka cudowności i zasada *credibile incredibile* zdała się odnajdywać swoją doskonałą realizację. Teoria ta, odczytywana w kręgu współczesnej, szerokiej perspektywy i recepcji myśli Arystotelesa, może być uznana wręcz za antycypację nowej, oryginalnej formy sztuki, a logiczną konsekwencją jej praktycznego zastosowania jako „matrycy koncepcyjnej” okazało się powstanie formy operowej, z całym zawartym w tej matrycy potencjałem jej dalszego rozwoju. Koncepcja sztuki nadmimetycznej (*credibile incredibile*), a wraz z nią operowego paradygmatu cudowności, zaprojektowana została u progu narodzin opery rozumianej jako sztuka ze wszech miar nowoczesna.

Jeśli wielce prawdopodobne, że – z racji czasowych i intelektualnych zbieżności relacyjnych członków Cameraty florenckiej i filozofa z Cherso – ukoronowaniem teorii Patriziego było powstanie *dramma per musica*. To wraz z nią we wspólnym kluczu oddziaływań możemy umiejscowić także wszystkie dalsze modyfikacje gatunkowe i formalne dramatu muzycznego. Z kolei fakt, iż opera stała się źródłem inspiracji dla dalszych przemian sztuki i powstawania późniejszych form przedstawieniowych, sprawia, że z racji tego pokrewieństwa w sferze oddziaływań nadmimetycznej koncepcji zdają się lokować także inne XIX- i XX-wieczne formy teatru czy dzieła filmowe, a nawet współczesne komputerowe gry narracyjne realizujące zasadę immersji. I dla tych form sztuki wielotworzywowej niezwyklej patronem okazuje się Francesco Patrizi.

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, BN II nr 209.
- Companion A., *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010.
- Eco U., *O pewnych formach niedoskonałości w sztuce*, w: U. Eco, *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Milaneseiana w latach 2001–2015*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2019.
- Gostyńska D., *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.
- Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019.

- Niebelska-Rajca B., *Prawdopodobieństwo i przyjemność. O kategorii impossibile credibile*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1: *Zwrot sarmacki*, s. 294–310.
- Szweykowski Z.M., *Między kunsztem a ekspresją*, t. 1, Kraków 1982.
- Weinberg B., *Od Arystotelesa do Pseudo-Arystotelesa*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1982, t. LXXIII, z. 1–2, s. 337–344.

Katarzyna Lisiecka, Opera as supra-mimetic art: Francesco Patrizi on transgressing the rules of probability (*credibile incredibile*) in art

This article seeks to explore the connections between Aristotle's concept of mimesis and Francesco Patrizi's theory of the 'credibile incredibile', whose ideas – particularly his poetics of wonder (*meraviglia*) – shaped the *dramma per musica* project within the circle of the Florentine Camerata. Transcending the principle of probability towards the poetics of wonder, and developing new criteria for evaluating a successful or unsuccessful work of art, as postulated by Patrizi, became the foundation of the concept of supra-mimetic art, whose perfect realisation is opera as a synthesis and fusion of the arts.

Keywords: *mimesis*, opera, the principle of probability, the credible (*credibile*), the poetics of wonder (*meraviglia*), Aristotle, Francesco Patrizi da Cherso

Słowa kluczowe: *mimesis*, opera, zasada prawdopodobieństwa, *credibile*, poetyka cudowności, *meraviglia*, Arystoteles, Francesco Patrizi da Cherso

Katarzyna Lisiecka – literaturoznawca, teatrolog, operolog, profesor uczelni w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Pracownia Opery i Widowisk). Autorka kilkunastu publikacji – książek i artykułów poświęconych teatrowi operowemu, związkom i korespondencjom sztuk oraz estetyce dramaturgii audiowizualnej. Zafascynowana silną i żywą obecnością arcydzieł dramatyczno-muzycznych sprzed stuleci we współczesnej kulturze i sztuce.