

Katarzyna Lisiecka

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

W rokokowym blasku podróży na Cyterę... Dramaturgiczne antecedencje formowania koncepcji postaci w XVIII-wiecznej operze seria na przykładzie *Alciny* Georga Friedricha Händla

1. *Ut pictura theatrum* – w operze i na obrazie

Punkt wyjścia niniejszego studium został celowo umieszczony w dość nietypowym miejscu i kontekście – pozostaniemy przez chwilę w konwencji metaforycznego opisu – w rokokowej łodzi z obrazów Jeana-Antoine'a Watteau, płynącej na Cyterę, wyspę rozkoszy. Zależało mi na tym, by już w tytule zasygnalizować najważniejsze estetyczno-ideowe [Białostocki 1978: 170], choć niekoniecznie oczywiste, pole odniesień do refleksji nad teatrem operowym. Warto bowiem unaocznic pewien ruch idei i powiązań formalno-stylowych zachodzących w nieoczywistej głębi dojrzałej rokokowej formacji artystycznej konstytuującej się w malarstwie, dramacie i teatrze, a zatem również w XVIII-wiecznym teatrze operowym. Interesuje mnie zwłaszcza opera seria jako najbardziej skonwencjonalizowana odsłona rokokowego paradygmatu dramatyczno-muzycznego, z którym łączyły się także późniejsze przemiany XVIII-wiecznej opery, zachodzące m.in. w dojrzałych wspólnych dziełach Wolfganga Amadeusa Mozarta i Lorenzo Da Pontego.

Przykładem, który posłuży mi do egzemplifikacji niektórych ustaleń z zakresu poetyki i dramaturgii tej formy dramatyczno-muzycznej, będzie *Alcina* Georga Friedricha Händla, wystawiona w kwietniu 1735 roku w Covent Garden Theatre

w Londynie. Jest ona nie tylko udaną prezentacją gatunku opery seria, ale również wyjątkowo wyrafinowaną i kunsztowną formą opowieści z racji jej tematycznych powiązań z typowymi rokokowymi kontekstami: wyspą jako miejscem zdarzeń, artyficyjum jako nadrzędną zasadą formotwórczą oraz skrajną konwencjonalnością w zakresie doboru środków wyrazu, zarówno literackich, jak i dramatyczno-muzycznych. Bogactwo treściowo-formalne sprawia, że nieprzypadkowo opera ta wciąż jest obecna na współczesnych scenach teatralnych¹.

Händlowska opowieść o czarodziejce wpisuje się w typowe dla dawnej sztuki specyficzne prawo serii tematycznych, realizowane z powodzeniem w europejskich teatrach operowych. Polegało ono na wystawianiu dzieł bazujących na tej samej fabule (nierazko z tym samym librettem), do których muzykę stworzyli różni kompozytorzy². Opowieść o Alcinie, zaczerpnięta z jednego z epizodów *Orlanda szalonego* Ludovico Giovanniego Ariosta (1516), była wówczas na tyle popularna, że trudno nawet dokładnie ustalić, kto był autorem tekstu libretta do opery Händla. Wiadomo jedynie, że opierało się ono w pewnym stopniu na librecie rzymskim Antonia Franzaglii, do którego muzykę skomponował brat Farinello – Riccardo Broschi (1728) [Kamiński 2008: 593–594]. Możemy też zauważyć, że tworzywo literackie, ujęte w formę dramatyczną libretta, było wówczas w zasadzie jakością podrzędną i podporządkowaną prawom dramaturgii muzycznej. Decydujący wpływ na sukces teatralnej realizacji spektaklu miały działania kompozytor-

- 1 Spośród licznych w ostatnich dekadach wykonań opery Geoga Friedricha Händla wymienić można m.in. słynne przedstawienie *Alciny* z 1999 roku w reżyserii Jossiego Wielera i Sergia Morabito w Staatsoper w Stuttgarcie, obecne w repertuarze teatralnym także w ostatnich sezonach. Warto wspomnieć, że przedstawienie zostało utrwalone na płycie DVD z polskimi napisami w ramach kolekcji *Wielkie opery* z serii Biblioteka Gazety Wyborczej [Händel 2009]. Niezwykła była także inscenizacja wystawiona w 2018 roku podczas festiwalu operowego w Salzburgu w gwiazdorskiej obsadzie, z Ceciliją Bartoli w roli Alciny i Philippem Jarousskim w roli Ruggiera.
- 2 Warto wspomnieć np. przełożoną na język polski przez Leona Pierożyńskiego operę Giuseppe Gazzanigi z librettem Giovanniego Bertatiego, którą w 1784 roku wystawił w Warszawie zespół Wojciecha Bogusławskiego pt. *Wyspa Alczyny, czyli Wiedma ukarana* [por. Kapłon 1979].

skie i muzyczno-sceniczna oprawa opery, a więc przede wszystkim schematyczność następstw arii i recytatywów, w których jedynie szcążkowo zarysowana była akcja dramatyczna, wspomniana ewidentna drugorzędność fabuły i specyficzne podejście do respektowania zasady prawdopodobieństwa, do tego swoista lekkość/blałość rokokowego z ducha tematu o pozbawionym możliwości działania rycerzu uwieczonym na wyspie rozkoszy. To te elementy sprawiały, że opowieść o czarodziejce Alcinie może jawić się współcześnie jako przykład scenicznego dzieła sztuki, w którym – podobnie jak w przypadku powierzchownie oglądanych obrazów Watteau – trudno doszukiwać się ukrytej głębi. Byłaby to jednak całkiem błędna koncepcja odbioru tego typu dzieł, niezgodna z ich intencją.

Bez wątpienia czarodziejka, centralna i tytułowa postać opery Händla, jest nie tylko intrygująca, lecz także – z racji swej feerycznej natury – wyjątkową postacią³. To właśnie wokół niej koncentruje się całościowo pojmowany proces dramaturgiczny, w którym odchodzi się od zasady nadrzędności epickich walorów opowieści w celu zogniskowania uwagi widza na przeżyciach wewnętrznych głównej bohaterki. Panoramiczna perspektywa epickiej opowieści Ariosta zostaje zastąpiona intymnym, introwertycznym obrazem dramatyczno-muzycznym, kontemplującym zaledwie mały epizod doskonale wówczas znanego eposu. To nie przygody rycerza Ruggiera, wiernej i dzielnej Bradamante, pomyślowej i niestalej w uczuciach Morgany czy rozdartego pomiędzy namiętnością i poczuciem niemocy Oronta, ale właśnie uczucia tytułowej czarodziejki stają się w operze konstytutywnym rdzeniem dramaturgicznego projektu. I to właśnie przemiany uczuć Alciny niosą ostatecznie widzowi przeżycie katartyczne, będące wynikiem powiązania zmysłowej przyjemności, czerpanej z oglądania i słuchania spektaklu, z uczuciami litości i współczucia, konstytuującymi się dzięki oddziaływaniu operowej dramaturgii w sferach wyobraźni i emocjonalnych doznań odbiorczych.

3 Nietypowe postaci operowych czarodziejek, a także wyjątkowe oddziaływanie śpiewu, który w połączeniu ze scenicznym i aktualizującym przeszłość przedstawieniem urzekał i oczarowywał odbiorcę, interesująco opisywał Jean Starobinski w *Czarodziejkach* [Starobinski 2011: 13].

Warto zadać pytania: na jakich założeniach ideowo-formalnych opierał się model przedstawieniowy zarówno tej opery, jak i wielu innych oper seria powstałych w wieku XVIII? Gdzie szukać koncepcyjnych uzasadnień zawartej w nich strategii dramaturgicznej? Udzielone odpowiedzi mogą być kluczowe, zwłaszcza gdybyśmy chcieli – choćby na moment – zawiesić inne, równie ważne, muzykologiczne czy społeczno-kulturowe uzasadnienia, kierujące uwagę na praktyczny i pragmatyczny kontekst formy muzycznej, produkcji teatralnej, czy też na doraźny potencjał wykonawczy i możliwości wokalne śpiewaczek i śpiewaków ówczesnego zespołu Händla [zob. m.in. Hogwood 2010: 147–148]. Zanim odpowiem na tak sformułowane pytania, powróćmy do rokoka i obrazów Watteau. Wspomniana głębia i melancholijny plan jego sztuki zostały dostrzeżone i opisane, co znajduje odzwierciedlenie w stanie badań, dobrze utrwalonym i spopularyzowanym w europejskiej refleksji humanistycznej, m.in. w poetyzującej ramie esejów Jeana Starobinskiego [2000]. Wydaje się więc, że malarstwo tego artysty, zanurzone w teatralnym i muzycznym kontekście własnej epoki [Tomkiewicz 1988; Baetjer, red. 2009; Rosales Rodríguez 2018], naznaczone nowoczesną z ducha świadomością konwencji i kulturowego zanurzenia w artyficyjnym sztuki przedstawieniowej, jest najlepszym punktem wyjścia ruchu myśli kierowanych od malarstwa w stronę teatru muzycznego.

Na obrazach Watteau zasada *ut pictura theatrum*, tak ważna w operze, odnajdowała wielokrotnie swoją przystań i wymagała dojrzałej postawy odbiorczej. Agnieszka Rosales Rodríguez, analizując muzyczne elementy tego malarstwa, podkreślała wymóg aktywnej postawy odbiorczej, powiązanej z wolnością budowania skojarzeń artystycznych u widza:

Obrazy Watteau są zarazem żartami i metaforami marzenia o miłości [...], ku której muzyka ma przybliżać, do której ma nastrojać, której atmosferę ma aluzyjnie zgłębiać. I tak jak utwory na bas szyfrowany pozwalały muzykom na swobodę w kształtowaniu harmonicznego wypełnienia, tak płótna Watteau określają podstawowe wątki miłosnej narracji, oferując widzowi możliwość dopełnienia ich muzyczno-literackimi sko-

jarzeniami. Malowana muzyka była narzędziem wyrażenia nieuchwytnych stanów duszy i poruszeń [...]. [Rosales Rodriguez 2018: 37]

Rokokowy blask melancholii uchwyconej na płótnach tego artysty, płynącej – jak ujmował to Starobinski – „ze szczęścia malowania, świadomego, że zastępuje szczęście życia” [Starobinski 2000: 70], wydaje się zatem sugestywnym, pełnym kunsztu znakiem wyrafinowanego dystansu względem nazbyt niekiedy uproszczonej koncepcji sztuki, naznaczonej w XVIII wieku piętnem dydaktyzmu i naturalizmu. Równie silnym rokokowym znakiem wyrafinowania była na gruncie teatru immanentna konwencjonalność XVIII-wiecznej fuzji teatralnej, realizowana w różnych formach i odmianach gatunkowych opery, zwłaszcza w operze seria.

Pamiętajmy jednak, że na obu wersjach obrazu *Pielgrzymka na Cyterę*, tej paryskiej z 1717 roku i tej berlińskiej z 1718 roku, podróżnicy najprawdopodobniej wyspę właśnie opuszczają. Tymczasem pytanie o specyfikę operowych postaci utrwalonych w ramie rokokowej wizji odwołuje się do rozbudowanych okoliczności zmierzania w kierunku Cytery. Zanim uznamy przedstawiony okręt za symbol, swoisty atrybut ruchu idei i rozważań o przemianach poetyki i dramaturgii teatru operowego, powinniśmy uściślić wyjściowe pole odniesień. Znak ów wskazuje okoliczności kształtowania się prymarnych cech sztuki dramatyczno-muzycznej. Pozwala też wydobyć i podkreślić szczególną rolę, jaką odegrały przemiany zachodzące w operze pod wpływem oddziaływania czynników literacko-teatralnych, odpowiednio spotęgowanych następnie dzięki muzycznej i wizualnej oprawie dzieła. Podtytuł szkicu odsyła zatem do zagadnień z zakresu poetyki opery. Ma kierować uwagę na wspólne ideowo-formalne płaszczyzny rokoka malarskiego i operowego zaprawionego odcieniem melancholii jako stylów uformowanych pod wpływem tych samych przemian ideowych, choć wyrażonych w zróżnicowanym tworzywie⁴.

4 Pomijam w tym szkicu osobny i ważny problem oddziaływania na operę teatralnej koncepcji typów komediowych i schematów budowania teatralnego widowiska wywodzących się z tradycji komedii dell'arte. Zagadnienie to zostało dobrze

Pora wsiadać do rokokowej łodzi – spróbujmy spojrzeć na XVIII-wieczną operę przez pryzmat jej powiązań z tradycją *ars poetica*. Początku tej drogi należy szukać w oddziaływaniu założeń antycznej koncepcji tragedii, a następnie w jej klasycystycznej odmianie, to ona bowiem uległa w sztuce operowej XVIII stulecia znaczącej reinterpretacji [Lisiecka 2019]. Uogólniając, możemy uznać, że punkt ciężkości jakościowych parametrów tragedii został przeniesiony z *mythos*, tj. z fabuły, a więc z poziomu opowieści przedstawiającej działające postaci, na poziom *pathos i ethos* – czyli na poziom afektów i charakterów *dramatis personae*. Bez wątpienia problem statusu, rangi i znaczenia postaci w XVIII-wiecznej operze oświecił blask trwających od przeszło dwóch wieków nowożytnych dyskusji poetologicznych, w których reinterpretowano arystotelesowski model tragedii [Lisiecka 2019: 126–201]. W tym miejscu warto poruszyć kilka fundamentalnych kwestii dotyczących przeniesienia tego akcentu – kluczowego dla dalszych przemian opery, zarówno w praktyce teatralnej, jak i w refleksji nad dramatem. Owo przeniesienie polegało na podważeniu zarysowanej przez Arystotelesa hierarchii składników tragedii, z nadrzędnym miejscem *mythos*, któremu podlegały pozostałe elementy: *ethos, dianoiā, leksis, melos* i *opsis*. Ważne pozostaje pytanie o okoliczności, w których doszło do zmiany tej niepodważalnej, zdawałoby się, zasady, a także o przyczyny tego zjawiska. Postulowana nadrzędność parametrów powiązanych z typologią i charakterystyką postaci miała więc być uzyskana kosztem pozycji fabuły w tego typu sztuce dramatycznej. Dlaczego zmiana ta znalazła tak silną egzemplifikację właśnie w teatrze operowym?

Odpowiedź na tak postawione pytanie jedynie z pozoru może wydawać się oczywista. Nie jest wszakże wystarczającym rozstrzygnięciem wskazanie fundamentalnych w tamtym czasie dla sztuki dramatyczno-muzycznej retorycznych właściwości języka muzycznego, powiązanego ściśle z muzyczną teorią afektów. Z punktu widzenia dramaturgii wyrazu i estetyki dzieła operowego zastosowanie teorii afektów było niezbędne do wydobycia

opisane w badaniach nad operą i stanowi odrębny problem badawczy. Jedynie pośrednio wiąże się on z rokokowymi atrybutami XVIII-wiecznej opery.

muzyczo-ekspresyjnych intencji dzieła⁵. Dojrzały muzycznie retoryczny system wyrażania emocji i rozbudowana strategia ich słowno-muzycznego przekazu w operze stanowiły zarazem realizację *melopoesis*, czyli lirycznego składnika dramatu [Wieczorek 1995; Lisecka 2016]. System ów mógł się rozwijać jedynie na gruncie wypracowanej wcześniej koncepcji dramatu (tj. formy libretta), w ścisłym powiązaniu ze strategicznymi przesunięciami punktów ciężkości w obrębie poetyki.

Nie umniejszając zatem wagi czynników stricte muzycznych, warto przyrzeć się bliżej także literackim uwarunkowaniom i parametrom formy operowej. Zgodnie z założeniami operowej fuzji sztuk są one bowiem zespolone zarówno z warstwą audialną, jak i – w myśl koncepcji *ut pictura theatrum* – z warstwą wizualną scenicznego przedstawienia. Literackie uwarunkowania dzieł teatru dramatyczno-muzycznego, zwłaszcza włoskiej opery seria jako ich XVIII-wiecznej egzemplifikacji, są ważnym ogniwem specyfiki operowego paradygmatu. W XVIII stuleciu w jego warstwie dramatycznej nastąpiły istotne przesunięcia, co dodatkowo spotęgowało wyrafinowanie i kunszt całościowej, słowno-muzyczno-obrazowej dramaturgii.

2. Status operowych postaci – oddziaływanie tradycji antyku i średniowiecznej scholastyki

Jakie inspiracje i koncepcje źródłowe poprzedzające nowożytną refleksję poetologiczną na temat prymatu postaci przyczyniły się do tak istotnego przekształcenia wyjściowego Arystotelesowskiego paradygmatu? Pierwotnie był on ukierunkowany na prezentację przebiegu zdarzeń, tymczasem jego przekształcenie doprowadziło do zatrzymania, a nawet do unieruchomienia akcji. Dodajmy przy tym, że taki przebieg był możliwy przy zachowaniu zasady prawdopodobieństwa, sprzyjającej wytworzeniu

5 O ważności kategorii pasji i afektu w odniesieniu do przemian zachodzących w koncepcji języka muzycznego w jej powiązaniu ze słowem, dziejących się niezależnie i niejako równoległe do poetyki dramatu, pisali m.in. Anna Igielska [2012] i Szymon Paczkowski [1998; por. także Fubini 1997: 161–223; Mianowski 2004: 21–61].

iluzji przedstawienia i wiarygodności zdarzeń. Poszerzenie pola oddziaływania dyskursywnej (tj. tekstowej i muzycznej) prezentacji afektów, wewnętrznych stanów, uczuć bohaterów, wyrażanych w określonych sytuacjach dramatycznych, doprowadziło do skupienia uwagi odbiorcy na prymacie postaci, na konieczności kontemplacji i swoistej analizy ich uczuć i charakteru.

Przypomnijmy pokrótce, że proces reinterpretacji parametrów jakościowych tragedii i ich ruchomej hierarchizacji rozpoczął się w zasadzie jeszcze w antyku. W Arystotelesowskiej sztuce poetyckiej pytania o postać i jej cechy charakterystyczne były wszakże drugorzędne. Same postaci interesowały filozofa, jeśli były „postaciami działającymi” [Arystoteles 1989: 20–26 (1450a-1450b)]. To w konkretnych działaniach prezentują one bowiem swój charakter (*ethos*) i swoje uczucia (*pathos*). Postać nie stanowiła osobnego pryncypium i nie wpływała na mimetyczne właściwości dramatu. Co istotne, zdaniem autora *Poetyki* także *dianoia* („myślenie postaci”) – jako odrębny składnik jakościowy struktury dzieła literackiego – nie był związany z prezentacją cech i przymiotów poszczególnych *dramatis personae*. *Dianoia* określała horyzont myśli, kontekst ideowy zdarzeń, i w tym znaczeniu konstituowała się przede wszystkim w wypowiedziach chóru, niekiedy tylko w monologach postaci [Arystoteles 1989: 24–25, zob. LXXXVIII–LXXXIX]. Służyła dookreśleniu mentalnego tła, sytemu przekonań, poglądów reprezentatywnych dla całej społeczności świata przedstawionego. Miała zatem uformować komentarz do strategii działań składających się na sprawnie zbudowany *mythos*, rozumiany jako opowieść dramatyczna. Jak zaznaczał Stagiryta w *Poetyce* – jedynie młodzi niedoświadczeni poeci skupiali swoją uwagę na problemie konstrukcji charakterów zamiast na samej fabule. Wynikało to z niedoskonałości ich warsztatu oraz z braku umiejętności uchwycenia należytego balansu jakościowych środków tragedii [Arystoteles 1989: 22].

Podjmując się pokrótce syntezy tego wielce złożonego zagadnienia, a więc przeniesienia akcentu z fabuły na postać (dokonanego w nowożytnej poetyce dramatu i następnie w operze poważnej na niej wzorowanej), należy wspomnieć, że istotny impuls do takich przekształceń niosły te ustępy *Poetyki* Arystotelesa, w których jest mowa o obecności w tragedii dobrych, czyli odpowiednich, cha-

rakterów, tj. w myśl intencji Stagiryty – zgodnych z zasadami sztuki poetyckiej. Odczytywano te fragmenty jednak szerzej, podkreślając ich powiązanie z reprezentacjami typów ludzkich i sferą moralnych uwarunkowań, omawianych przez Stagirytę m.in. w księdze II *Retoryki* [Arystoteles 2009: 130], a także odwołując się do szerokiego kręgu zagadnień obecnych w etykach Arystotelesa: *Etyce eudemejskiej* i *Etyce nikomachejskiej*, oświetlających różnicowanie kwestii typizacji postaw ludzkich i etycznych zachowań występujących w stosunkach społecznych świata realnego.

Ten trop, wywodzący się z obszaru retorycznej tradycji arystotelesowskiej, podjął następnie na gruncie sztuki poetyckiej Horacy. Szczegółowo rozwinął typologię charakterów jako narzędzie wielce pomocne przy konstrukcji postaci dzieła literackiego. W okresie antyku charakterystyka postaci prowadzona była równoległe także w gatunku zwanym etopeią, który był uprawiany w starożytności m.in. przez Teofrasta, a wiedza o tym gatunku przetrwała do czasów nowożytnych. W etopei istotniejszy był jednak sam opis cech postaci niż ukazanie ich w świetle czynnego działania bohaterów opowieści.

Kolejna ważna inspiracja wypływała z traktatu *O duszy* Arystotelesa. Wiązała się z potrzebą systematyzowania wiedzy na temat ludzkich zachowań i charakterów oraz znalezienia dla nich odpowiedniego wyrazu w sztuce. Występujące w tym tekście uwagi Stagiryty na temat władz poznania, podzielonych na intelekt i zmysły, były przez wieki podstawą wielu ontologicznych komentarzy, a problem poznania zmysłowego, wywodzący się z tej tradycji, wielokrotnie rozpatrywano na gruncie refleksji filozoficznej. Podjęli go m.in. średniowieczni scholastycy, przyczyniając się do popularyzacji tej koncepcji i jej syntezy z myślą chrześcijańską. Prowadzona przez nich analiza sposobów poznania, w której istotny udział miała kategoria *pathos*, definiowana jako wszelkie stany pobudzenia władz zmysłowych, niosła ze sobą postulaty konieczności kształcenia zmysłowych dyspozycji poznawczych (tj. rozwijania dyspozycji do przeżywania stanów zmysłowych), przede wszystkim poprzez kontakt z odpowiednio zaprojektowaną koncepcją sztuki: muzycznej, malarskiej, literackiej i teatralnej – nastawionej na poruszenie zmysłów.

Traktat Arystotelesa *O duszy* zawierał zatem ważne postulaty zmian, które zachodziły w ramach długiego trwania wielu zagadnień estetycznych: z jednej strony na gruncie zjawisk antropologicznych, a z drugiej – w sposobie rozumienia celów i funkcji sztuki. Kluczowym elementem tej tradycji było uwzględnianie w procesie poznania współistnienia dwóch władz poznawczych – władzy intelektu i władzy zmysłowej, która była dodatkowo rozgałęziona na zmysły zewnętrzne, takie jak: wzrok, słuch, dotyk, węch, smak, i równie ważne zmysły wewnętrzne, czyli: zmysł wspólny, wyobraźnię, władzę oceniającą i pamięć [por. Arystoteles 1988]. To właśnie dwuetapowe poznanie zmysłowe stanowiło niezbędny składnik całościowego procesu poznawczego – inicjowało go poprzez oddziaływanie zewnętrznych bodźców na zmysły (zewnętrzne) i, zgodnie z założeniem, pobudzenie afektów odbiorcy, tj. zdolności do odczuwania. Te z kolei mogły być na różne sposoby formowane i kształcone właśnie za pomocą sztuki muzycznej i obrazowej. Przy współdziałaniu muzyki i obrazu sztuka poetycka (dramatyczna) mogła zarazem intensywniej oddziaływać na zmysły wewnętrzne, odpowiedzialne za mniemania, myśli, sferę wyobraźni i pamięci, a następnie na intelekt. Rola fuzji sztuk okazała się więc kluczowa w całościowym procesie zmysłowo-intelektualnego poznania. W myśl arystotelesowskiej tradycji retorycznej i etycznej, podjętej na nowo w antropologicznej refleksji XVII stulecia i następnie rozwijanej w przebogaty sposób w kolejnym stuleciu, **zmysłowe dyspozycje poznawcze mogły być bowiem kształcone dzięki takiej sztuce, która potrafiła wywoływać wzruszenia i poruszać afekty. Oto cel sztuki, która pragnie łączyć czucie i poznanie.**

W odniesieniu do próby wykazania mimetycznych właściwości muzyki postulat ten został rozszerzony w XVIII wieku, co przekonująco zsyntetyzował Charles Batteaux w ramach własnej koncepcji sztuk pięknych (*Les Beaux arts réduits à un même principe*, 1747). Refleksję na ten temat zapoczątkował jednak nieco wcześniej ojciec Jean-Baptiste Dubos w *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), wykazując – przy użyciu nowego systemu pojęć i kategorii estetycznych – mimetyczną funkcję muzyki jako sztuki naśladowującej „naturę” uczuć i wyrażającą „język serca”. Zda-

niem Dubos sztuka, zwłaszcza sztuka muzyczna, nie tylko służy oddziaływaniu na zmysły, ale może również wyrażać „prawdy” serca i „naturę” uczuć:

Mamy przeto prawdę w opowieściach naszych oper i prawda ta polega na naśladowaniu tonów, akcentów, westchnień i dźwięków właściwych w sposób naturalny uczuciom zawartym w słowach. Ta sama prawda może się zatem znaleźć w harmonii oraz w rytmie wszelkiej kompozycji. [Dubos 1745: 438; cyt. za: Fubini 1997: 184]

Konieczność pobudzenia zmysłów zmuszała jednocześnie sztukę dramatyczną do dbałości o widowiskową (*opsis*) i muzyczną (*melos*) stronę przedstawienia. Z kolei przesunięcie akcentów na perswazyjne właściwości dramatu zakładało właśnie podniesienie rangi – wspomnianego jedynie incydentalnie przez Stagirytę – *pathos* wobec hierarchii jakościowych elementów dzieła. Odtąd sposób odczuwania i przeżywania cierpienia przez postać mógł stać się kluczowym parametrem tragedii i wokół niego mogły być projektowane wszelkie zabiegi dramaturgiczne. Zostały one także niejako na nowo uzgodnione z zasadą prawdopodobieństwa, definiowaną m.in. jako odpowiednie (czyli wiarygodne) przedstawienie przeżyć postaci dramatu, nie zaś przebiegu akcji dramatycznej, która została znacząco zredukowana.

Opera Händla o czarodziejce Alcinie posiada wiele cech reprezentatywnych takiego właśnie ujęcia zagadnień poetologicznych, w tym bardzo klarowną koncepcję postaci nietypowej z punktu widzenia wyjściowej arystotelesowskiej poetyki dramatu – nietypowej, bo nie działającej, ale przeżywającej. Dramaturgiczne przygotowanie podłoża niezbędnego do ukonstytuowania się takiej koncepcji w XVIII-wiecznym dziele operowym przebiegało bez wątplenia dwutorowo. Język muzyczny zmieniał się już od późnego renesansu, wraz z narodzinami opery, i charakteryzował się coraz większą dbałością o ekspresyjne właściwości dźwiękowego przekazu różnych form słowno-muzycznych. Równie ważne były jednak przemiany zachodzące w XVII stuleciu na gruncie poetyki dramatu, która odpowiadała za cały proces zagospodarowania

materii poetyckiej i osadzenia jej w odpowiedniej ramie i formie teatralnej, także dramatyczno-muzycznej. W przypadku dzieła operowego oznaczało to wykonywanie utworu w wyjątkowej oprawie, zarówno wizualno-scenicznej – w całym bogactwie jej architektoniczno-dekoracyjnych rozwiązań, jak i muzyczno-ekspresyjnej – ugruntowanej i udoskonalonej wcześniej dzięki słowno-muzycznej strategii wykonawczej i wyrazowej. To właśnie efekty takiego dwutorowego działania – cechującego się spotęgowaniem i wyrafinowaniem ekspresyjnego wyrazu słowa, muzyki i obrazu – możemy uznać za podstawowe operowe właściwości rokokowego stylu i rokokowej konwencji.

3. Tragediowy rodowód operowych postaci – wpływy poetyki francuskiego klasycyzmu

Mając na uwadze nie tylko świetne wykształcenie literackie najwybitniejszych i najpopularniejszych w XVIII wieku włoskich librecistów⁶, spróbujemy spojrzeć na XVIII-wieczną operę seria przez pryzmat jej związków z nowożytną ars poetica. W tym kontekście warto pamiętać, że duży wpływ na włoski horyzont ówczesnej refleksji poetologicznej nad dramatem miały założenia i zasady wypracowane w XVII wieku przez reprezentantów klasycyzmu francuskiego. Wzorzec francuskiej tragedii był ważnym elementem studiów członków Akademii dell'Arcadia, kształtujących smak i warsztat m.in. młodego Pietra Metastasia, ale też innych włoskich poetów współpracujących z teatrami operowymi jako libreciści. Bez wątplenia to poetyka francuskiego klasycyzmu była ważnym impulsem do wypracowania nowej formuły opery włoskiej, w tym reformowanej w wieku XVIII opery seria. Stanowiła też jej punkt odniesienia. Co istotne, dominującą cechą francuskiej poetyki było ukierunkowanie na retoryczno-perswazyjne właściwości przekazu. W teatrze zyskiwały one miano własności nadrzędnej, determinującej realizację reguły prawdopodobieństwa (franc. *vraisemblance*), którą XVIII-wieczna opera seria, m.in. za sprawą Metastasia, potra-

6 Wspomnijmy najważniejszych: Apostola Zeno, Pietra Metastasia, Ragniero Calzabiego.

fiła na własnych zasadach zaadaptować do potrzeb teatru muzycznego [Miszalska, Surma-Gawłowska 2008: 424–445].

Michał Bajer [red. 2010] we wstępie do *Trzech poetyk z czasów Richelieu. Francuskiego klasycyzmu o dramacie*, podkreślając wagę sztuki retorycznej i jej oddziaływanie na różne dziedziny sztuki i nauki, pisał:

[...] historia życia intelektualnego Europy od późnego średniowiecza po wiek XVIII przebiega w rytmie nieustannego definiowania i redefiniowania samego pojęcia retoryki [...] te operacje doprowadzają do ciągłych zmian zakresu znaczeń oraz hierarchii pojęć z nią powiązanych: części retoryki – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, *memoria* – ale też nauk – zwłaszcza filozofii – czy innych sztuk, takich jak dialektyka i poetyka. [Bajer, red. 2010: 15]

Wywód przedstawiony w niniejszym rozdziale opiera się na wnikliwych analizach zawartych przez tego badacza w komentarzach i przypisach do francuskich poetyk zebranych w cytowanej książce. Poruszane tam kwestie stanowią znaczące dopełnienie odniesień ważnych dla dramaturgii opery, chodzi m.in. o wpływ inspiracji sztuki retorycznej na przesunięcie punktu ciężkości z fabuły na postać w dziele tragediowym. Odpowiedzialne za ten proces retoryczne źródła i tradycje były na gruncie rozważań literackich istotne przede wszystkim dla poetyki klasycyzmu francuskiego.

Komentarze z poetyki – zwracał uwagę Michel Magnien – w istocie przejmują usługę retoryczną metodę wykazu figur (metafor, metonimii etc.), analizę topiki, zachowania *virtutes dicendi* albo przyporządkowania badanego pasażu miejscu hierarchii stylów. [Fumaroli, red. 1999: 392–393; cyt. za: Bajer, red. 2010]

Zasada perswazji przekazu zorientowanego na odbiorcę przyczyniła się do uwzględnienia różnych środków wzmacniających ów przekaz zgodnie z regułą prawdopodobieństwa i swoistą potrzebą

sterowania strategią odbioru. W procesie wzmożonej retoryzacji poetyki oraz – patrząc z nieco innej perspektywy – jej swoistej moralizacji ważną rolę odgrywały odniesienia do typologii charakterów, traktowane jako zestaw określonych stereotypów ludzkich postaw i zachowań, na których mogła się opierać prezentacja fikcyjnych postaci [Bajer, red. 2010: 295].

Tym samym przemiany, które zachodziły w nowożytnej teorii i praktyce ars poetica, stopniowo odchodziły od jakościowych ram i hierarchii składników zaproponowanych przez Stagirytę. Obok innych, ważnych dla tamtych dysput zagadnień poruszanych w XVII-wiecznych poetykach francuskich, wypływających m.in. ze sporu o *Cyda*, z wojny starożytników z nowożytnikami czy z teoretycznej dyskusji na temat kategorii mimesis, cudowności i prawdopodobieństwa, problem przedstawienia i nadrzędnej roli postaci stał się zagadnieniem kluczowym⁷.

Specyficzny klimat tych dyskusji dotyczących literackiego rzemiosła oddziaływał zarazem na praktykę teatralną. Doskonale ukazują to tragedie Jeana Racine'a, a w późniejszym okresie – właśnie dzieła teatru operowego. Refleksje dotyczące realizacji zasady prawdopodobieństwa i sposobu przedstawienia przeżyć wewnętrznych, uczuć, sentymentów, afektów postaci, zapisane w tych rozprawach, stanowiły punkt węzłowy sztuki poetyckiej. Syntetyzowały różnorodne wcześniejsze ustalenia z zakresu retoryki i refleksji typologicznej na temat konstrukcji charakterów zawarte w wielu klasycystycznych poetykach, m.in. w *Przemowie o poezji przedstawiającej* Jeana Chapelaina (lata 30. XVII wieku), *Poetyce* Julesa Pileta de La Mesnardière'a (1639) czy *Praktyce teatru* François Hédelina d'Aubignaca (1657).

Chapelain w bardzo ciekawy sposób rozkładał akcenty we własnym projekcie poetyki rozszerzającej model arystotelesowski.

7 Wartość ustalania i stosowania reguł z zakresu poetyki w tym okresie przenikliwe skomentował Henri Peyre: „Skromnie wyznaczając sobie pewne granice, nasi pisarze XVII stulecia nie zrezygnowali z wypowiedzania nieskończoności i tajemnicy bytu, ale podobni, mimo wszystkich różnic, do średniowiecznych twórców witraży, katedr gotyckich i zwłaszcza najpiękniejszych kościołów romańskich woleli nadawać tym treściom raczej intensywność niż bezgraniczną rozpiętość” [Peyre 1985: 126].

Kategorię *mythos* proponował definiować jako ‘zdarzenia’, natomiast w miejsce *ethos* wprowadził składnik zwany *moeurs* („obyczaje”), który objaśniał jako ‘system zachowań postaci zgodny ze schematem ludzkich charakterów z obszaru retoryki’. Równorzędnym komponentem do *moeurs* uczynił *passions* („afekty”, „sentymenty” – jako odpowiedniki greckiego *pathos*), rozumiane jako ‘dyspozycja afektywna, niezbędna do uwiarygodnienia postaci dramatu’ [Bajer, red. 2010: 275]. Co ciekawe, Chapelain w swoim systemie składników jakościowych tragedii pomijał element *dianoia*. Jej funkcję przejęła w jakimś przynajmniej zakresie para *moeurs et sentiment* („obyczajów i czucia”) i to ona zyskała na znaczeniu w dziele dramatycznym, które zgodnie z retorycznymi założeniami miało odpowiednio realizować perswazyjną strategię uprawdopodobnienia afektów postaci. Było efektem finalnym doskonałej mimesis – czyli retorycznie i dramaturgicznie uzasadnionej. Dodajmy, że takie podejście nie oznaczało zarazem konieczności podjęcia idealizującej strategii prezentacji charakterów, czyli wymogu przedstawiania postaci dobrych pod względem etycznym.

W teatralnym przekazie formuła *ut pictura theatrum* zakładała konieczność zastąpienia fabuły – porównywanej z malarską, plastyczną reprezentacją – wizualno-retorycznymi zabiegami. Chodziło o przesunięcie planu akcji w stronę swoiście pojmowanej malarsko unaoczniającej reprezentacji afektów, której dokonywano za pomocą środków poetyckich [zob. Hénin 2003]. W ramach tej koncepcji afekty powinny jawić się na scenie – jako oczywiste – w sposób intelektualno-zmysłowy i przemawiać do odbiorcy w równie przekonujący sposób jak malarski koncept. Celem procesu mimetycznego nastawionego na nadrzędność prezentacji afektów postaci nie miała być zatem jej quasi-psychologiczna wiarygodność ani nadmierna quasi-realistyczna ekspresja. Ta zasada będzie obowiązywać dopiero w późniejszych koncepcjach dramatu, typowych dla teatru mieszczańskiego czy popularnego. Retoryczna, perswazyjna funkcja sztuki wpisywała się raczej w projekt specyficznej „poetyki spojrzenia” z nadrzędną rolą słowa – jak to ujmował Starobinski. Samą funkcję tak wymownie podkreślał w swych rozważaniach o tragediach Racine’a:

W tej przedziwnej konstrukcji widzenia – pisał – gdzie spojrzenie piętrzy się na spojrzeniu, poeta ustanawia spojrzenie ostatnie: rozumne spojrzenie na bezrozumną namiętność, pełne litości spojrzenie na bezlitosny los. Ostateczną wizją jest poezja. [Starobinski 1974: 257]

Dominującym założeniem klasycystycznych poetyk francuskich była wszakże „perspektywa konstrukcji tekstu”, nie zaś – zdecydowanie późniejsza w praktyce teatralnej – zasada quasi-psychologicznej „iluzji obecności” [Bajer, red. 2010: 303].

Podsumowując, w klasycystycznej koncepcji tragedii reinterpretującej założenia antycznej sztuki poetyckiej i wydobywającej na pierwszy plan postać jako centrum mimetycznej konstrukcji – niezależnie od zniuansowanych różnic stanowisk ówczesnych znawców – ani *ethos*, ani *dianoia* i *pathos* nie były rozpatrywane jako jakości psychologiczne, przypisane fikcyjnemu podmiotowi. Jak ujmował to Bajer, komentując rozważania La Mesnardière’a o sztuce poetyckiej, składniki jakościowe tragedii rozumiano wówczas jako „byty tekstowe”, „elementy składowe dyskursu”. Z kolei „teatralny efekt postaci” był rezultatem pragmatycznie ukonstytuowanej w dziele zasady prawdopodobieństwa jako „wyniku mentalnej konfiguracji tekstowych danych przez widza” i stanowił „jedno z najbardziej intrygujących osiągnięć klasycyzmu” [Bajer, red. 2010: 303–304].

4. Operowe artificio – wymóg intelektualnej czujności

Istotny moment przewartościowania hierarchii jakościowych składników tragedii zarówno w sztuce dramatycznej, jak i w poetykach francuskiego klasycyzmu wyniósł problem konstrukcji postaci do rangi ważnego zagadnienia sztuki poetyckiej. Wpływ retorycznych aspektów, odwołanie do typizacji charakterów powiązane z perswazyjnym aspektem budowania strategii teatralnego przekazu, a także formowany w długim historycznym planie proces podkreślający rolę sztuki przedstawiającej afekty i kształtującej dzięki temu dyspozycję zmysłów do poszerzania możliwości poznania – te czynniki przeformatowały wcześniejsze

założenia ars poetica w nowy model tragedii klasycystycznej, który oddziaływał następnie na inne formy i gatunki teatralne, zwłaszcza operowe. Warto jednak podkreślić, że na gruncie teatru operowego to oddziaływanie stanowiło ważny, choć niejedyny składnik decydujący o jego wyrafinowanej koncepcji. O ile wspomniana już klasycystyczna zasada prawdopodobieństwa orientowała tragedię – w rytmie aleksandrynu, melodyjnej francuskiej frazy – w stronę wyrażania słownego, oszczędnego pod względem scenicznych gestów, zakładając respektowanie zasady umiaru i stosowności innych środków przedstawienia, o tyle w teatrze operowym tego typu założenia nie stały się, jak wiemy, dominujące. Wbrew obiegowym stereotypom w tragedii klasycystycznej paradoksalnym efektem zintelektualizowanej koncepcji retoryzacji i moralizacji poetyki klasycystycznej był – jak wskazuje się w badaniach nad klasycyzmem francuskim – swoisty antyintelektualizm klasycystycznej teorii i strategii odbioru dzieła [Peyre 1985: 98–99]. Zgodnie z tą strategią widz miał dać się uwieść słowu i perswazyjnej formie dramatu, opierającej się na wiarygodnym (tj. zgodnym z zasadą prawdopodobieństwa) przedstawieniu uczuć postaci, czasu i miejsca zdarzeń.

Zdaniem wielu pisarzy i teoretyków XVII wieku – pisał Bajer – idących śladem Chapelaina, zdolności intelektualne teatralnego widza ulegają na czas spektaklu swoistemu zawieszeniu, ustępując stanowi, w którym mieszają się zachwyty dla piękna języka, emocjonalne uniesienie i niezachwiana wiara w prawdę przedstawianych zdarzeń. [Bajer, red. 2010: 278]

Choć taka teoria i strategia odbioru, nastawiona na emocjonalną reakcję odbiorcy, była zgodna z klasycznym i klasycystycznym modelem, to jednak, jak się wydawało, nie miała mocy obowiązującej w teatrze operowym. Wszakże widz w trakcie opery seria, jest – tak jak odbiorca obrazów Watteau – w pełni świadomy umowności i artyficyjności postaci i wszelkich zdarzeń świata przedstawionego. Starobinski sugestywnie opisywał ten wyjątkowy status Cytery, podkreślając na poły religijny i arkadyjski, na poły

melancholijny i alegoryczny wydźwięk i nastrój ewokowany przez dzieło sztuki malarskiej:

Zadziwia w tych obrazach na poły naiwna, na poły alegoryczna nonszalancka zażyłość łącząca bogów i ludzi. Nierzeczywista jest tutaj nie sceneria ani nie przedstawione w niej figury, lecz niepewna wiara, która przepaja te postacie i nadaje głęboką powagę ich rozrywkom. Żyją one religijnie w przestrzeni rozkoszy. Otaczają czcią boskie istoty i pielgrzymują do nich, mimo że bogowie są głusi na wszystko, co nie jest ich własnym wzruszeniem. Watteau wybiera zwykle momenty pauzy, gdy spojrzenia się odwracają, rozmowa zamiera, muzycy stroją instrumenty, gdy ludzkie serce czuje brak lub gdy kusi je jakaś tajemnicza obecność. Trzymające się za ręce i patrzące gdzieś w bok postacie Watteau odgrywają przed bogami rozkoszy spektakl swojego zagubienia. [Starobinski 2000: 69–70]

Umowność, gra konceptem, na różne sposoby zawieszona zasada prawdopodobieństwa wymagały przyjęcia zarówno przez widza teatralnego, jak i przez odbiorcę kontemplującego malarskie sceny obrazów Watteau **w pełni zintelektualizowanej konwencji odbioru** jako podstawowego kryterium odbioru sztuki. W operze Händla, podobnie jak na obrazach Watteau, także da się odczytać reguły rządzące takim alegorycznym przekazem. Dramaturgia, naznaczona tragediową przesłoną, jest przecież nastawiona na unacznienie tragizmu przeżyć tytułowej postaci, a zarazem na podkreślenie konwencjonalności świata przedstawionego, zmuszającego widza do zdystansowania się wobec całego sztafażu zdarzeń. Operowe zdarzenia opowiadają – jakby w siostrzanej do obrazów Watteau aurze – historię pełną melancholijnego piękna i ironicznego, w gruncie rzeczy, quasi-wyzwolenia. Sparafrazujmy raz jeszcze Starobinskiego: wyzwolenia dzięki sztuce „zastępującej szczęście życia”.

Jakże wymowna tym kontekście wydaje się wypowiedź chóru witającego Alcinę z ekspozycji aktu I, stanowiąca przewrotny emblemat rzekomej wyspy rozkoszy. Wypowiedź ta, pełniąc klasyczną funkcję *dianoï*, konstytuuje horyzont idei świata przedstawionego,

jednak w ewidentny sposób objawia zarazem jego artificiozny i alegoryczny status. Chór w akcie I śpiewa:

Questo è il cielo de' contenti,
 questo è il centro del goder;
 qui è l'Eliso de' viventi,
 qui l'eroi forma il placer.
 (Händel, *Alcina*, akt I)

Oto raj pełen wszelkiej radości,
 Oto przybytek szczęścia!
 Tu jest doczesne Elizjum
 Tutaj chwałę zyskujesz przez rozkosz!⁸

Doczesne Elizjum tych „rokokowych przypowieści” – i tych malarskich, i tych operowych – wymaga szczególnie czujnej percepcji, łączącej wyrafinowany proces deszyfracji z zachwytem nad pięknem artystycznego przekazu. Taka forma odbioru, zakładająca zmysłowo-intelektualne panowanie nad całym procesem konstituowania się dzieła, wydobywa – jak zza zasłony – wyborną conceptualność sztuki operowej. Zgodnie z tą formą odbioru przedstawiane wokalnie efekty muszą być na tyle „czarujące” i „ewidentne” w swym dźwiękowym malarstwie, by zachwycały, oczarowywały widza i słuchacza. Jednak konieczność ich perswazyjnego uwiarygodnienia – inaczej niż w przypadku klasycystycznej tragedii – pozostaje w teatrze operowym zawieszona. Nie mają tu zastosowania ani perswazyjne retoryczne zabiegi, ani uwodzące widza quasi-psychologiczne sztuczki emocjonalnie – wszakże w królestwie opery postać jest artificiozna, nietypowa, a wyspa nie jest prawdziwa. Podobnie jak na obrazach Watteau poruszamy się tutaj w świecie konwencji, zatem przedstawienie operowej czarodziejki nie jest podporządkowane konieczności respektowania reguł prawdopodobieństwa.

8 Polski przekład tego fragmentu libretta pochodzi z napisów towarzyszących nagranej na DVD inscenizacji opery Händla [2009].

Inaczej niż w modelu tragedii francuskiej, zakładającym konieczność uwiarygodnienia przeżyć wewnętrznych bohaterów tragedii za pomocą zretoryzowanych zabiegów słownych, w operze bogactwo rozwiązań stosowanych na płaszczyźnie dramaturgii dźwiękowo-muzycznej: prowadzi do przejścia przez warstwy muzyczną i wizualną perswazyjnych funkcji słowa. Są one więc wykorzystywane zgodnie z czarującą, choć w pełni zintelektualizowaną operową konwencją, zakładającą stosowanie ścisłych wymogów formy dramatyczno-muzycznej, następstwo recytatywów i arii, numeryczne przechodzenie kolejnych scen podporządkowanych rytmowi muzycznego przepływu czasu, a także wyrażanie nastroju poprzez wprowadzanie określonych figur słowno-muzycznych, zgodnych z zasadami muzycznego wyrazu teorii afektów.

W artyficyjnym zaczarowanej wyspy możemy zobaczyć – tak jak na obrazach Watteau – artystyczny komentarz do rzeczywistości, wyrafinowany i ironiczny zarazem. Stanowi on swoistą demystyfikującą pointę, która ostatecznie uświadamia nam, odbiorcom, że świat realny królestwem rozkoszy bywa incydentalnie, albo też jest nim jedynie z pozoru. Wszakże w świecie sztuki podróznikami zajmującymi łódź płynącą na Cyterę jesteśmy przecież my – oczarowani pięknem brzmienia ludzkiego głosu widzowie teatru operowego... Kluczowe arie Alciny: centralna *A mio cor!* z aktu II i finalna *Mi restano le lagrime* z aktu III, sygnalizujące wewnętrzne stany i afekty tytułowej postaci (poczucie zdrady, cierpienie, pustkę, bezsilność, a także duchowy Brak), są – niczym melancholijne spojrzenia z Cytery – wystarczającym sygnałem stosownego uwiarygodnienia artystycznej, spotęgowanej wizji wobec wizji prawdy o świecie ludzkich relacji i uczuć, którą wyrazić potrafi jedynie dzieło sztuki. Jest to wyjątkowe, jedyne w swoim rodzaju świadectwo służebnej roli sztuki (w całej pełni jej artyficyjności), pozwalające widzieć ją jako demystifikatorkę pozorów przynależnych do świata realnego. Tym samym funkcja mimetyczna przyjmuje w operze wielce wyrafinowaną formę – za pomocą skrajnie artystycznych, skonwencjonalizowanych środków demystyfikuje to, co pozorne, zafalszowane w świecie ludzkich zachowań. Środki te są jednak także dowodem uniwersalności i żywotności operowych konwencji. Operowy reflektor skierowany na postać oświebla

bowiem swym blaskiem nie tylko sferę scenicznego arcyficcjum. Odtąd dzięki rokokowej przemianie operowy bohater będzie się jawił w dziele już nie poprzez swe czyny i dzięki *praxis* (jak zakładał wyjściowy arystotelesowski postulat), lecz za sprawą poszerzenia pola oddziaływania tekstowych i muzycznych składników dyskursywnych z obszaru *ethos* i *pathos* – jako wyrafinowanych sposobów prezentacji afektów, wewnętrznych stanów i uczuć, które konstytuują się na scenie w określonej sytuacji dramatycznej. Bez wątpienia włoska aria da capo z opery seria była ukoronowaniem takiego modelu nie tylko operowej dramaturgii.

Bibliografia

- Arystoteles (1988), *O duszy*, przeł. Paweł Siwek, PWN, Warszawa.
- Arystoteles (1989), *Poetyka*, przeł. i oprac. Henryk Podbielski, Ossolineum, Wrocław.
- Arystoteles (2009), *Retoryka*, w: tegoż, *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, oprac. i przeł. Henryk Podbielski, PWN, Warszawa, s. 8–221.
- Aubignac François Hédelin d' (2010), *Praktyka teatru*, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*, wstęp, przekład i opracowanie Michał Bajer, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 119–260.
- Baetjer Katherine, red. (2009), *Watteau, Music, and Theater*, wstęp Pierre Rosenberg, esej Georgia J. Cowart, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Bajer Michał, red. (2010), *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*, wstęp, przekład i opracowanie Michał Bajer, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Białostocki Jan (1978), *Rokoko: ornament, styl i postawa*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, PWN, Warszawa, s. 158–177.
- Chapelain Jean (2010), *Przemowa o poezji przedstawiającej*, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*, wstęp, przekład i opracowanie Michał Bajer, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 41–48.
- Dubos Jean-Baptiste (1745), *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, t. 1, Paris.
- Fubini Enrico (1997), *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków.

- Fumaroli Marc, red. (1999), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450–1950*, PUF, Paris.
- Händel Georg Friedrich (2009), *Alcina*, CD + DVD, Agora.
- Hénin Emmanuelle (2003), „*Ut pictura theatrum*”. *Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Librairie Droz, Genève.
- Hogwood Christopher (2010), *Händel*, przeł. Barbara Świdarska, Astraia, Kraków.
- Igielska Anna (2012), *Tradycje opery, tradycje sztuki. Szaleństwo i patos w utworach scenicznych Georga Friedricha Händla*, Wydawnictwo PTPN, Poznań.
- Kamiński Piotr (2008), *Tysiąc i jedna opera*, t. 1, PWM, Kraków.
- Kapłon Andrzej (1979), *Opera włoska w Warszawie 1784–1793. (Na tle europejskim)*, „Prace Literackie”, nr 20, s. 13–47.
- Lisecka Małgorzata (2016), *Staropolska melopoesis: słowo i muzyka w poezji polskiej 1600–1750 wobec refleksji teoretycznej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Lisiecka Katarzyna (2019), *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Mesnardière Jules Pilet de la (2010), *Poetyka*, w: *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*, wstęp, przekład i opracowanie Michał Bajer, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 49–117.
- Mianowski Jarosław (2004), *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Rhythmos, Poznań.
- Miszalska Jadwiga, Surma-Gawłowska Monika (2008), *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIII do XVIII wieku*, t. 1: *Od XVIII do XVIII wieku*, Universitas, Kraków.
- Paczkowski Szymon (1998), *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin.
- Peyre Henri (1985), *Co to jest klasycyzm?*, przeł. Maciej Żubrowski, PWN, Warszawa.
- Rosales Rodríguez Agnieszka (2018), *Gamy miłości – muzyka we francuskich 'fêtes galante's*, w: *Μέλος – τεκτονική – εἰκασία. Mit jedności sztuk czy prawda wyobraźni? Architektura, muzyka i sztuki plastyczne jako sztuki siostrzane*, red. Ryszard Kasperowicz, Aleksandra Skrabek, Galeria Labirynt, Lublin, s. 25–40.
- Starobinski Jean (1974), *Racine i poetyka spojrzenia*, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. Wojciech Karpiński, Czytelnik, Warszawa, s. 240–257.
- Starobinski Jean (2000), *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. Maryna Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Starobinski Jean (2011), *Czarodziejki*, przeł. Maryna Ochab, Tadeusz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Tomkiewicz Władysław (1988), *Rokoko*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Wieczorek Ryszard (1995), *Ut cantus consonet verbis: związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Ars Nova, Poznań.

Katarzyna Lisiecka

In the Rococo Glow of a Journey to Kythira. The Dramaturgic Antecedents to the Formation of the Concept of a Character in eighteenth-century Opera Seria as in *Alcina* by Georg Friedrich Händel

This study presents the effect of the principles of dramatic poetics with regard to the way the concept of a character in eighteenth-century opera seria was formed. Similarly to the rococo message of Antoine Watteau's paintings, this genre of opera was characterised by melancholic sophistication, the rule of the artificiality of the presented world and an allegorical plan of reference that assumed an intellectualised strategy of reception of a work of art. The article presents the path to the formation of a model eighteenth-century-opera character, from the transformation of the principles of Aristotelian poetics due to the influence of the rhetorical and scholastic tradition and later due to that of the poetics of French classicism. Händel's *Alcina* serves as an example of the superiority of ethos and pathos, i.e. of the presentation of the affects and internal states of the titular character, over other elements of the drama. It is also used to explain to what extent the project of the rococo opera, artificial and challenging the probability rule, practises the mimetic postulates of artistic presentation.

Keywords: tragedy; poetics; French classicism; Aristotle; opera seria; Rococo; Watteau; Händel.

Katarzyna Lisiecka – doktor habilitowana, profesor UAM, literaturoznawca, teatrolog, członek Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM, zatrudniona w Pracowni Opery i Widowisk UAM. Jest autorką monografii: *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery* (rozprawa habilitacyjna, 2019), *Estetyka i doświadczenie. Studia i szkice o operze i sztukach pokrewnych* (2019), *Świadectwo opery. „Fidelio” Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII*

i XIX wieku (2007), oraz licznych studiów poświęconych zagadnieniom teatru muzycznego i dramaturgii sztuk audiowizualnych, a także współredaktorką kilku monografii zbiorowych. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na historii i estetyce teatru operowego, związkach i korespondencji sztuk oraz relacjach zachodzących pomiędzy planami estetycznym i ideowym w sztuce literacko-muzycznej, teatralnej i filmowej. Zafascynowana silną i żywą obecnością arcydzieł dramatyczno-muzycznych sprzed stuleci we współczesnej kulturze, głębokim oddziaływaniem dawnych prądów estetycznych na szeroko rozumianą sztukę i kulturę zachodnią.