

BARBARA NIEBELSKA-RAJCA

KONWENCJA JAKO ŹRÓDŁO AWANGARDY

UWAGI O NOWATORSTWIE DAWNYCH POETEK

Pozbawiona uroku nowości polaryzacja konwencji i nowatorstwa – „przeciwstawnych sił”¹ w ewolucji sztuki – jest jednym z bardziej oczywistych zjawisk literackich i estetycznych. Delimitacja tendencji awangardowych i konwencjonalno-normatywnych stanowi naturalny zabieg badawczy, który historykowi literatury – zwłaszcza tej dawnej, dotkliwiej obciążonej piętnem konwencji² – gwarantuje pewne minimum bezpieczeństwa, skutecznie (?) chroniąc choćby przed śmiesznością anachronizmów. Napięcie między normatywizmem a dążeniami antykonwencjonalnymi jest równie wyraźne w teorii poetyckiej wieków dawnych, choć powszechnie nadawane jej miano poetyki normatywnej sugeruje przewagę elementu konwencji, implikuje ciągłość, sta-

Dr BARBARA NIEBELSKA-RAJCA – asystentka w Katedrze Literatury Staropolskiej KUL; adres do korespondencji: e-mail: bniebelska@o2.pl.

¹ Nawiązuję tu do tytułu klasycznego już tekstu Arnolda Hausera, *Przeciwstawne siły w historii sztuki: oryginalność i konwencje*, w: t e n Ź e, *Filozofia historii sztuki*, przeł. D. Danek, J. Kamionkova, Warszawa 1970, s. 349-383. Istotne i warte przytoczenia jest znane założenie Hausera, które stanowić może punkt wyjścia wszelkich refleksji nad zjawiskiem konwencji w dziejach sztuki: „musimy raczej traktować każde dzieło i każdą część dzieła jako ucieleśnienie rezultatów konfliktu między oryginalnością i konwencją, między tym, co nowe i tym, co tradycyjne” (s. 354). Zob. również: D. F o k k e m a, *The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research*, w: *Convention and Innovation in Literature*, ed. by T. D’haen, R. Grübel, H. Lethen, Utrecht 1989, s. 1-16.

² Zob. m. in: L. M a n l e y, *Convention 1500-1750*, Cambridge: Harvard University Press 1980. W kontekście problemu konwencjonalności warto też wspomnieć o ciekawym studium Davida Summersa poświęconym kwestii konwencji w historii sztuki (*Conventions in the History of Art*, „New Literary History”, 13(1981), nr 1: *On convention*, s. 103-125).

tyczność i klasyczną kanoniczność, jednoznacznie wskazując na dominację normy.

Tradycjonalizm i niekwestionowany utilitaryzm owego binarnego sposobu widzenia procesu historyczno- i teoretycznoliterackiego w kategoriach konwencjonalności i oryginalności prowokuje do zastanowienia się nad kwestią relacji pomiędzy tym, co konwencjonalne, a tym, co nowatorskie w refleksji teoretycznej wieków dawnych. Kuszące wydaje się zrewidowanie powszechnego chyba przekonania o antagonizmie między normą/konwencją a tendencjami awangardowymi i nowatorskimi w rozwoju europejskich doktryn literackich i estetycznych. Refleksje zawarte w tym szkicu będą jednak pozbawione ambicji kontestatorskich. Nie będą zmierzać do zakwestionowania sensowności ustanawiania jednoznacznej opozycji konwencji i nowatorstwa w odniesieniu do nowożytnych koncepcji teoretycznoliterackich. Będą jednak – przynajmniej w intencji autorki – próbą uchwycenia specyfiki antykonwencjonalności dawnych tekstów teoretycznych.

Istnienie obu tendencji w rozwoju nowożytnej refleksji teoretycznej przyjąć można niejako apriorycznie i założyć, że literacka teoria, pojmowana jako zespół reguł i norm dla praktyki, musi nosić te same znamiona, co artystyczne wcielenie jej dyrektyw – a zatem: albo będzie konwencjonalna, albo oryginalna. Nie sposób ukryć, że stwierdzenie to jest truizmem, trudnym do zakwestionowania, ale jednocześnie – paradoksalnie – wymykającym się prostej eksplikacji. Pytanie o awangardowość literackich i estetycznych teorii XVI i XVII w. implikuje bowiem konieczność określenia typu relacji zachodzącej pomiędzy ich konwencjonalnością a oryginalnością. I nie chodzi tu o proporcje ilościowe pomiędzy normą a innowacją, lecz o zjawisko genetycznej zależności nowatorstwa i normatywizmu.

Konwencjonalność zdaje się jednym z bardziej dominujących rysów nowożytnej estetyki, postrzeganej zwykle poprzez pryzmat konsekwentnie kodyfikowanych w traktatach klasycznych norm i skonwencjonalizowanych form, obligatoryjnych kanonów i restrykcyjnych dyrektyw, które, widziane ze współczesnej perspektywy, jawią się jako ograniczenia oryginalności. Wspomniany tu już fakt, że teorie poetyckie formułowane od antyku po wieki oświecone, zwykło się określać mianem poetyk normatywnych, raczej nie sprzyja zmianie owej perspektywy. XVI- i XVII-wiecznych teoretycznych wyścigów antynormatywnych czy propozycji nowatorskich nie traktuje się jako awangardy *sensu stricto*, choć najprawdopodobniej ci nieliczni, niepokorni teoretycy, kwestionujący dawne reguły, nie mieliby nic przeciwko tego typu nobilitacji. Nowatorstwo późnorenesansowych i barokowych koncepcji poetyc-

kich, przy całej swej śmiałości, zasadniczo różni się od współczesnych nurtów awangardowych. To, co działo się w okresach manieryzmu czy baroku, trudno dziś uznać za całkowicie kontestatorskie, z gruntu antyklasyczne i antytradycjonalistyczne, choć jednocześnie trzeba pamiętać, że późnorenesansowe i XVII-wieczne innowacyjne konstrukty teoretyczne na tle dominujących ówczesnie tendencji estetycznych mogły z powodzeniem uchodzić za awangardowe.

W przeciwieństwie do awangardy XX-wiecznej, biorącej zdecydowany rozbrat z teoriami i konwencjami wcześniejszymi, nowatorskie konstrukcje estetyki schyłkowego renesansu i baroku bazują na schematach i pojęciach czerpanych z tradycji klasycznej. Nawet te najbardziej innowacyjne, nieklasyczne propozycje estetyczne są przez teoretyków baroku zwykle ujmowane w klasyczną siatkę pojęć. Dlatego gdyby do oceny nowatorstwa dawnych teorii anachronicznie zastosować kryteria współczesne, fakt ów należałoby potraktować jako zaprzeczenie jakiegokolwiek ideowej czy estetycznej oryginalności. Jednak istotna rola konwencjonalnych, tradycyjnych rozwiązań teoretycznych (mających najczęściej proveniencję antyczną) w formowaniu dawnych koncepcji estetycznych nie neguje ich nowatorstwa. Determinantem awangardowości teorii XVI- i XVII-wiecznych nie jest – jak w przypadku nurtów XX-wiecznych – kontestacja i odrzucenie tradycji, lecz właśnie sposób jej wykorzystania. To właśnie metoda recepcji i interpretacji dziedzictwa klasycznego decyduje o nowatorstwie danej teorii estetycznej. Jeśli koncepcja powstaje na drodze inercyjnej adaptacji i imitacji pojęciowego systemu teorii antycznych – upraszczając, można powiedzieć, że tak dzieje się w przypadku większości renesansowych poetyk klasycznych – wówczas mamy do czynienia z ciągłością tradycji, a więc z dominacją rozwiązań konwencjonalnych. Natomiast proces formowania teorii na drodze dyskusji z teoriami antyku, która przebiegać może na zasadzie reinterpretacji, rewaloryzacji, rzadziej dezwuacji i kontestacji systemów przeszłości, oznacza teoretyczną innowację i prowadzi do powstania koncepcji nowatorskich. W takim przypadku przetworzone tradycja i konwencja stają się podstawą konstrukcji awangardowej opartej na wyselekcjonowanych i przetransformowanych elementach dawnego systemu normatywnego.

Zadomowienie w normie klasycznej jest dla autorów dawnych poetyk koniecznym stadium poprzedzającym proces formułowania koncepcji niekonwencjonalnych. Norma jest wprawdzie ograniczeniem, szczególnie dotkliwym dla artysty w procesie kreacji, ale dla teoretyka wieków dawnych stanowi niejako punkt wyjścia postawy antynormatywnej. Nie będzie wielką przesadą stwier-

dzenie, że to właśnie norma/konwencja, zwłaszcza ta restrykcyjna, jest dla teoretyków dawnych (a najprawdopodobniej również dla współczesnych) impulsem generującym dążenia awangardowe. W dobie renesansu i baroku tylko silne zakorzenienie w teoretycznej tradycji antyku oraz doskonała znajomość konwencji umożliwia teoretykom-nowatorom skonstruowanie koncepcji eksperymentatorskich, integrujących konieczną dozę klasycznego normatywizmu z awangardową nowością.

Najbardziej symptomatycznymi przykładami tego typu metody tworzenia innowacyjnych koncepcji są pisma dwóch włoskich teoretyków-eksperymentatorów: późnorennesansowa poetyka filozofa Francesca Patriziego oraz XVII-wieczna teoria konceptu i metafory w wydaniu Emmanuela Tesaura. Sformułowane przez nich koncepcje bez ryzyka egzageracji uznać można za wybitnie nowatorskie i manifestacyjnie antykonwencjonalne (zwłaszcza w przypadku Patriziego), ufundowane na radykalnie zreinterpretowanych elementach klasycznego paradygmatu i teoretycznej konwencji. Awangardowym transformacjom poddane w nich zostają fundamentalne składniki systemu teoretycznoliterackiego, począwszy od samej teorii mimetycznej, poprzez koncepcje dotyczące genezy aktu twórczego, psychologicznych czynników niezbędnych w procesie kreacji oraz poszczególnych figur stylistycznych, po perswazyjno-percepcyjne kwestie związane z celami poezji. Głębokie przewartościowania w sposobie myślenia o poezji, forsowane w latach 80. XVI w. przez Francesca Patriziego, przygotowują grunt pod eksklamowane w poetykach dojrzałego baroku centralne założenie estetyczne, zgodne z którym „zadziwienie” jest najistotniejszym celem twórczości poetyckiej³.

Demonstracyjny sprzeciw wobec niewolniczego, inercyjnego naśladowania pojęciowych schematów oraz teoretycznych dogmatów antyku szczególnie wyraźnie widać w postawie Francesca Patriziego, który nie tylko zdobywa się na zakwestionowanie obligatoryjnej od czasów starożytnych, Arystotelesowskiej doktryny mimetycznej – co w dobie dominacji arystotelizmu jest nie lada wyczynem – ale dodatkowo krytykuje tych teoretyków, którzy teorię *mimesis* bezwolnie przyjmują jako dogmat⁴. Atak Patriziego na mimetyzm ma wszelkie znamiona kontestacji, nie prowadzi jednak do całkowitej negacji

³ Zob. m.in.: B. H a t h a w a y, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Theory*, New York 1968; D. G o s t y Ń s k a, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.

⁴ F. P a t r i z i, *La deca disputata*, w: t e n ż e, *Della poetica*, vol. II, edizione critica a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze 1970, s. 65.

i odrzucenia teorii naśladowania – na to trzeba będzie jeszcze poczekać kilka wieków do czasów Duchampa i antysztuki – lecz do radykalnych przeformułowań i odmiennego rozłożenia akcentów w jej obrębie⁵. Jednoznacznej dezawuacji poddane zostaje jednak, mające proveniencję arystotelesowską, przekonanie o ekwiwalencji procesu poezjotwórczego i naśladowania. Skrupulatnej i nieraz złośliwej krytyce podlega w wywodach Patriziego teoria redukująca poezję do działań mimetycznych. Inteligentny i niepokorny teoretyk nie waha się pójść na przekór niepodzielnemu autorytetowi Stagiryty i w księdze *La decia disputata* obala wyekscerpowane z Arystotelesowej *Poetyki* i *Retoryki* twierdzenia o naśladowaniu jako istocie aktu poetyckiego⁶.

Sceptyczny stosunek do Arystotelesowskich racji ujawnia Patrizi w swej poetyce już w samych tytułach rozdziałów („Se la poesia nacque per le ragioni da Aristotile assegnate”, albo: „Se la poesia sia imitazione, Se il poeta sia imitatore”), implikujących wątpliwości autorskie co do sensowności teorii imitacji i jednocześnie sprzyjających kształtowaniu krytycznej postawy u czytelnika. Dodać też trzeba, że nie tylko estetyczna doktryna Arystotelesa podlega w pismach Patriziego dezawuacji. Jego niespokojny umysł reaguje również zdecydowanym sprzeciwem wobec, niezgodnych z jego wizją poezji, twierdzeń Platona, Plutarcha czy autorów XVI-wiecznych pozostających pod wpływem powszechnej i obligatoryjnej teorii *mimesis*. Wywody Patriziego dowodzą absurdalności utożsamienia poezji z naśladowaniem, a także braku precyzji i jednoznaczności Arystotelesowskiej definicji *mimesis*, wyróżniającej sześć różnych sensów owego pojęcia, o których teoretyk pisze wprost, że po rozważeniu okazują się niedorzeczne („caggiono tante assurdità”⁷). Centralnym argumentem Patriziego przeciwko ekwiwalencji pojęć *poesis* i *mimesis* jest stwierdzenie, że wytwarzanie naśladowczych przedstawień, jako charakterystyczne dla wielu twórców niebędących poetami, nie może stanowić ani cechy dystynktywnej, ani tym bardziej istoty twórczości poetyckiej⁸.

Odrzucając redukcjonistyczną definicję poezji, sprowadzającą działalność poety do odtwórczej reprezentacji rzeczywistości, opowiada się F. Patrizi za kreacyjnym wymiarem twórczości, wielokrotnie podkreślając, że poeta nie jest naśladowcą (*imitatore*), lecz twórcą (*facitore*), zaś „poezja znaczy nie naśla-

⁵ Dokładniej na temat rozprawy Patriziego z doktryną mimetyczną pisze B. Hathaway (*The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca–New York 1962, s. 9-22).

⁶ Zob. *La decia disputata...*, s. 61-74.

⁷ Tamże, s. 73.

⁸ Por. tamże, s. 73-75, 88-89.

dowanie (*imitazione*), lecz wytwarzanie (*facitura*)”⁹. Wedle wykładni Patriziego poetyckie „wytwarzanie” ma źródło w doświadczeniu „*furor poeticus*”¹⁰ i wiąże się nierozłącznie z aktywnością twórczej fantazji kreującej nieistniejące fikcje (*finzioni*)”, niewątpliwie atrakcyjniejsze, a z pewnością bardziej zadziwiające, niż powielona rzeczywistość. W tym momencie dochodzimy do sedna poetyki Patriziego i jej fundamentalnego założenia określającego istotę poetyckiej aktywności, wyrażoną w efektywnym, znanym stwierdzeniu: „il poeta è facitor del mirabile e mirabile facitore”¹¹ (poeta jest twórcą cudowności i twórcą cudownym). Cudowność – *meraviglia* jest w poetyce Patriziego esencjonalną właściwością i ostatecznym celem poezji¹², a także podstawowym kryterium artystycznej wartości tekstu poetyckiego. Proces poezjotwórczy nie polega na odtwórczej mimezie, lecz jest równoznaczny z działaniami na wskroś kreatywnymi: wymyślaniem (*finzione*), formowaniem (*formatura*) transformacją (*trasformazione*), transfiguracją (*transfigurazione*)¹³. W ramach teorii *meraviglia* poecie przysługuje status kreatora aktywnie transformującego rzeczywistość. Jednak samo wyeksponowanie kreacyjnego aspektu poetyckich działań Patriziemiu nie wystarcza; ze znamiennej dla siebie egzageracją określa poetę nie tylko mianem *facitore*, ale także *formatore*, *figgitore*, a nawet *trasformatore* i *transfiguratore*¹⁴, który przekształca materię słów w nowe, niezwykle i zadziwiające formy.

⁹ *O poezji*, tłum. T. Dobrzyńska, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 413. Warto dodać, że w swych przekonaniach o kreacyjnej i fikcyjotwórczej działalności poety nie był Patrizi odosobniony. Podobnie zdecydowaną apologię kreacyjnego wymiaru poetyckiej twórczości znaleźć można w nieco wcześniejszej poetyce Giraliego Cinzia.

¹⁰ Kwestii tej poświęcił Patrizi pierwszą księgę *La decia disputata* zatytułowaną „*Del furore poetico*”, gdzie w duchu neoplatońskim rozwinął teorię poetyckiego szału.

¹¹ *La decia ammirabile*, w: t e n ż e, *Della poetica*, vol. II, s. 296. Na temat poetyki cudowności zob. E. S a r n o w s k a - T e m e r i u s z, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 366-370; P. G. P l a t t, *Introduction*, do: *Wonders, Marvels and Monsters in Early Modern Culture*, ed. by P. G. Platt, Cranbury: Associated University Press 1999, s. 15-23 (tu informacje o literaturze przedmiotu na temat kategorii cudowności); J. S o k o ł o w s k a, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 171-173.

¹² O najwyższej waloryzacji kategorii *meraviglia* świadczą już same tytuły ksiąg rozprawy o cudowności: „*Che il mirabile è forma e fine della poesia*”; „*Come e perchè la meraviglia divenne fine proprio della poesia*”, w: *La decia ammirabile*, s. 329-344; 345-354.

¹³ Por. *La decia plastica* (lib.: *Della poetica finzione*), w: t e n ż e, *Della poetica*, vol. III, a cura di D. Aguzzi-Barbagli, Firenze 1971, s. 18-19.

¹⁴ Tamże, s. 19: “Ed essendo egli [il poeta], come dimostrato s’è, *facitore del mirabile*, sarà ancora *figgitore*, e *formatore*, e *trasformatore di forma mirabile* in cascuna sua poesia.

Identyfikując poezję z kreacją cudowności, Patrizi dokonuje poważnego wyłomu w klasycznej teorii literackiej. Już samo ostentacyjne zanegowanie utożsamienia poezji z naśladowaniem rzeczywistości decyduje o innowacyjności jego poetyki, zaś koncepcja *meraviglia*, połączona z manifestacją przekonania o kreacyjnym i fikcyjotwórczym wymiarze poezji, zdaje się sytuować na przeciwległym biegunie względem antycznej, konwencjonalnej doktryny mimetyzmu¹⁵. Opozycyjne wobec klasycznej koncepcji poezji, zakładającej integrację postulatów *docere, movere, delectare*, jest uznanie cudowności i zaskoczenia za fundamentalny cel sztuki poetyckiej oraz eksponowanie fikcyjnego charakteru poezji, implikujące niemal anarchiczną wolność poetyckiej wyobraźni. Czy jednak rzeczywiście teoria Patriziego jest tak kontestatorska, awangardowa i ekstremalnie antyklasyczna, jak sugerują jego odważne wystąpienia: rozprawa z mimesis w *La decia disputata*, apologia kreacji i wysoka waloryzacja cudowności?

Po bezkompromisowej, radykalnej krytyce mimetyzmu i entuzjastycznej apoteozie cudowności można by się spodziewać, że Patrizi zupełnie zrezygnuje nie tylko z samej teorii mimezy, ale także z całego balastu zasad i pojęć z nią związanych. On tymczasem, owszem, formułuje alternatywną wobec *mimesis* poetykę *della meraviglia*, jednak tę niezwykle oryginalną, śmiałą teorię bardzo subtelnie (przy pobieżnej lekturze jego wywodów może nawet niezauważalnie) łączy z konstytutywnymi dla mimezy zasadami probabilizmu i wiarygodności. Okazuje się, że Patrizi przy całej swej dezynwolturze nie jest ani ekstremistą, który bezkrytycznie hołduje liberalnej, nieograniczonej regułami kreacji artystycznej, ani doktrynerem wyznającym dogmat cudowności i absolutyzującym poetycką fikcję. Teoretyk doskonale zdaje sobie sprawę z konieczności podporządkowania elementów cudownych i nieprawdopodobnych elementarnej zasadzie prawdopodobieństwa (choćby pozornego), która w trakcie procesu odbioru zapewnia akceptację czytelnika dla najbardziej niewiarygodnych zjawisk przedstawionych w tekście.

Dlatego tworzenie efektu *meraviglia* polegać ma na umiejętnej ekwilibracji pomiędzy *credibile* i *incredibile*¹⁶. Prawidłowo skonstruowana cudowność

E la poesia sarà finzione così fatta; e poema parimenti sarà cosa finta e formata, o trasformata, e in forma e apparenza nuova; e poetica sarà l'arte di ciò fare”.

¹⁵ O regułach antycznej koncepcji naśladowania zob. przede wszystkim R. M c K e o n, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, w: *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, ed. with an introduction by R. S. Crane, Chicago 1952, s. 147-175.

¹⁶ Zob. P a t r i z i, *La decia ammirabile...*, s. 307-310. Warto przytoczyć konkluzję Patriziego, zamykającą wywody o wiarygodnej niewiarygodności kategorii *meraviglia*: „[...] per

łączyć ma niewiarygodność (*incredibile*), nieprawdopodobieństwo i niemożliwość z prawdopodobieństwem, możliwością i wiarygodnością (*credibile*), która chroni poezję przed śmiesznością i brakiem logiki¹⁷. W ten sposób poeta z jednej strony wywołuje w umyśle odbiorcy pożądany efekt zdumienia nowością i niezwykłością wykreowanego zjawiska, a z drugiej, dzięki nadaniu efektom cudownym znamion wiarygodności, asekuje się i zapewnia swym wytworom niezbędne minimum „podobieństwa” do rzeczywistości. Strategia uprawdopodobniania fikcji polegać ma na stwarzaniu prawdopodobieństwa pozorowego, tzw. paraprobabilizmu, który służy wywołaniu u czytelnika złudnego przekonania o możliwości istnienia zjawisk niemożliwych. Odbiorca zostaje więc poddany kunsztownej manipulacji: dziwi się i nie dowierza niewiarygodnym cudom, ale równocześnie jest skłonny uznać je za prawdopodobne. Ambivalentne wrażenia czytelnika, będące efektem antytetycznej struktury cudowności (która jest czymś w rodzaju wiarygodnej niewiarygodności), opisuje Patrizi jako poruszenie umysłu, które każe jednocześnie wierzyć i nie wierzyć („fa un movimento nell’anima quasi contrario in sè medesimo, di credere e di non credere”¹⁸).

Postulat wyposażenia cudowności w pozory prawdopodobieństwa jest koniecznym ustępstwem Patriziego na rzecz klasycznej normy. Niestety, teoretyk wyklucza istnienie w tekście poetyckim elementów zupełnie fantastycznych, pozbawionych choćby najmniejszych znamion wiarygodności, które niweczyłyby nie tylko logikę tekstu, ale najprawdopodobniej mogłyby zaburzyć najbardziej pożądany efekt zaskoczenia czytelnika. Gwarancja powodzenia poetyckiej perswazji, którą uzyskuje Patrizi dzięki uwzględnieniu zasady probabilizmu, jest równocześnie tym aspektem jego teorii, który okazuje się całkowicie klasyczny i zgodny ze zwalczaną przezeń doktryną mimetyzmu. Kategoria prawdopodobieństwa staje się w ten sposób elementem normatywizmu w nowatorskiej koncepcji, konieczną dozą konwencji w strukturze, jak na ówczesne warunki awangardowej. Podobnie sytuacja wygląda u polskiego

conclusion diciamo che il meraviglioso, per sua natura, nè dall’ordine solo de’credibili, nè dall’ordine solo degli incredibili nasca, ma nasce allora quando l’un ordine si mescola con l’altro, e che un credibile paia haver preso faccia di incredibile, o uno incredibile paia haver preso faccia di credibile. Adunque il mescolamento di ambedue, credibile ed incredibile, farà la meraviglia [...]”. (s. 310).

¹⁷ Zob. B. H a t h a w a y, *Renaissance Literary Criticism*, New York 1968, s. 66-67. Hathaway uważa, że teoria cudowności Patriziego jest w gruncie rzeczy zgodna z teorią mimetyzmu.

¹⁸ *La decia ammirabile...*, s. 365.

teoretyka Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, który zdradza wprawdzie szczególną predylekcję do kategorii cudowności, lecz przy tym konsekwentnie zaleca jej probabilizację na zasadzie uzgadniania z *opinio communis* albo na drodze paralogizmu¹⁹. Na całkowite uwolnienie wytworów twórczej imaginy z pęt normy probabilizmu i konwencjonalnej wiarygodności jest najwiedoczniej jeszcze zbyt wcześnie.

Zapowiedź wolności twórczej przynosi teoria Emmanuele Tesaura, jednego z najbardziej oryginalnych i nowatorskich teoretyków baroku. Szczególnie obiecująca wydaje się pod tym względem zawarta w traktacie *Filosofia morale...*, zadziwiająco jak na dawną teorię odważna konstatacja, którą można by potraktować nie tylko jako proklamację „kreacyjnej funkcji języka”²⁰, ale również jako manifest twórczego liberalizmu, a nawet demonstrację antynormatywizmu. Tesauro bowiem przyznaje poecie – nieistniejące w konwencji klasycznej – prawo łamania reguł sztuki; zezwala na przekraczanie reguł gramatycznych:

Nie grzeszy przeciwko sztuce, kto grzeszy przeciwko niej dobrowolnie [...]; a nawet jest subtelnością sztuki grzeszyć przeciwko sztuce. Niechlujstwo języka jest zawstydzające dla gramatyka, gdy to niedbalstwo jest córką ignorancji, ale kto dla dobra nauczania łamie prawa gramatyczne, tworzy wprawdzie złą gramatykę, lecz sam nie jest złym gramatykiem. A więc nawet w błędzie ukazują się geniusz [...] tak też w metaforze, gdy ta traci klarowność, przyswajają pomysł i gramatyka staje się poezją²¹.

Czyżby zatem normy sztuki poetyckiej okazywały się bezużyteczne w obliczu językowej inwencji i geniuszu twórcy? Efektowne stwierdzenie, iż zamierzone i świadomie dokonywane wykroczenie przeciw sztuce świadczy o jej finezji, a ponadto demonstrowa *ingenium* „grzesznika”, wydaje się zaskakująco świeże i aktualne pomimo upływu czasu. Tego typu konstatacja mogłaby

¹⁹ Por. G o s t y ń s k a, *Retoryka iluzji...*, s. 75-97; B. N i e b e l s k a, *Cudowność, paralogizm, koncept*, w: *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęka, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 33-45.

²⁰ S o k o ł o w s k a, *Spory o barok...*, s. 251.

²¹ „Non pecca contra l’arte chi pecca volontariamente contra l’arte [...] anzi talvolta è finezza dell’ate il peccar conta l’arte. L’improprietà della lingua è vergognosa al grammatico quando l’improprietà è figlia dell’ignoranza; ma chi a bello studio rompe le leggi grammaticali fa una cattiva grammatica, ma non è cattivo grammatico. Anzi talvolta in error si mostra l’ingegno [...] come nella metafora, che, quanto perde di proprietà, acquista d’ingegno, e la grammatica divien poesia”. – cyt. wg: E. T e s a u r o, *La filosofia morale derivata dall’alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, Torino, per Bartolomeo Zapatta, 1672, s. 407. Polski przekład podaje za Jadwigą Sokołowską (*Spory o barok...*, s. 251).

przecież z powodzeniem znaleźć zastosowanie w którejś z awangardowych koncepcji współczesnych. Daleko odchodzi tu Tesauro od dogmatycznych uwag zawartych w klasycystycznej poetyce normatywnej René Rapina, który nadzwyczaj sceptycznie odnosił się do możliwości *ingenium* wyzwolonego spod rygoru norm, twierdząc, że „wprawdzie poezja jest dziełem talentu, ale talent ten, jeśli nie jest poddany regułom, jest czystym kaprysem, niezdolnym do wytworzenia czegokolwiek, co by było rozsądne”²².

Teoria Tesaura i barokowych konceptystów sytuuje się na przeciwległym biegunie. *Ingenium*, które E. Tesauro z emfazą określa mianem „częstki Boskiego umysłu” (*particella della Mente Divina*)²³, jest tu zarówno czynnikiem kreacyjnym, jak i racjonalizującym, dyspozycją, która umożliwia przekraczanie reguł poetyki i gramatyki, a zarazem decyduje o logice i wewnętrznej spójności dzieła. Jednak to *ingenium* odpowiada za najbardziej nieoczekiwane, anarchiczne, na pozór nielogiczne (albo pozornie logiczne) asocjacje i połączenia sensów w konstrukcji metaforycznej, które – dzięki walorom pożądanej nowości – w procesie odbioru wywołują efekt niespodzianki, cudowności i zaskoczenia. Stymulująca umysł i emocje odbiorcy *novità* – jedna z bardziej awangardowych kategorii estetycznych baroku – będąca niezbędną właściwością prawidłowo skonstruowanych struktur metaforycznych i konceptystycznych, jest właśnie efektem aktywności *ingenium*²⁴. Absolutyzowane przez estetykę baroku *ingenium*, choć w XVII-wiecznej teorii metafory i konceptu jawi się jako element wybitnie nowatorski, nie jest przecież wymysłem teoretyków baroku, lecz od czasów antyku stanowi integralne pojęcie klasycystycznej poetyki.

Konstytutywne dla poetyki Tesaura kategorie metafory i *ingenium*²⁵ są niewątpliwie konstruktami zasługującymi na miano awangardowych, powstały jednak nie na zasadzie negacji wcześniejszej konwencji, lecz na drodze modernizacji i transformacji pojęć zaczerpniętych z teoretycznoliterackich pism

²² Cyt. za: S a r n o w s k a - T e m e r i u s z, *Przeszłość poetyki...*, s. 422.

²³ *Il Cannocchiale aristotelico o sia idea dell' arguta e ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica, esaminato co'prncipi del divino Aristotele*, Torino, per Bartolomeo Zapatta, 1680, s. 83.

²⁴ Szerzej na temat kategorii nowości i jej funkcji w poetykach XVII-wiecznych zob. G. C o n t e, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano 1972, s. 95-97.

²⁵ Zob. E. R a i m o n d i, *L'ingegno e metafora nella poetica del Tesauro*, w: t e n z e, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze 1961, s. 1-32; M. Z a n a r d i, *La Metafora e la sua dinamica di significazione nel "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesauro*, „Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 157(1980), s. 326-329.

Arystotelesa. Zresztą sam włoski teoretyk bardzo chętnie demonstruje źródło swej inspiracji, eksponując imię Arystotelesa choćby w samych tytułach swych traktatów. Tytuły te mogą być mylące, zapowiadają bowiem kolejną egzegezę myśli Stagiryty, a tymczasem maskowana za ich pomocą zawartość okazuje się nowym systemem estetycznym, skonstruowanym na podstawie radykalnie zmodernizowanych składników teorii Arystotelesowskiej. *Casus* poetyki Tesaura jest więc w jakiejś mierze podobny do przypadku teorii Patrizego. Pomimo wszelkich różnic nie da się ukryć, że obie awangardowe konstrukcje powstają poprzez reinterpretację tradycji – Tesaurowska wykładnia inżynialnej metafory wiele zawdzięcza Arystotelesowi, zaś Patrizi ze swą poetyką cudowności jest beneficjentem Stagiryty i PseudoLonginosa²⁶.

Przewartościowania w klasycznej konwencji, dokonane w teorii XVII-wiecznej, zdają się jednak nieco głębsze niż te, które proponował w swej poetyce cudowności Francesco Patrizi. Teoretycy konceptyzmu, a wraz z nimi Tesaurowie, nie poprzestają na samej ekspozycji i manifestacji kreacyjnych aspektów poetyckiej twórczości, lecz rzeczywiście sztukę *ingenium* (*arte de ingenio*) przeciwstawiają poezji pojmowanej w duchu klasycznym i traktowanej jako system reguł i norm²⁷. Prerogatywy inżynialnych dyspozycji twórczego umysłu są w estetyce XVII w. nieporównanie wyższe, niż w stuleciach wcześniejszych. Nie oznacza to jednak, że autorzy konceptystycznych teorii w imię realizacji postulatu nowości godzą się na twórczą anarchię, która nie liczyłaby się z reakcjami odbiorców. Konstrukcje konceptystyczne i metaforyczne mają na celu przede wszystkim zaskoczenie czytelnika, wykreowanie efektu cudowności, o której Tesaurowie pisze wprost, iż jest „matką sztuki” (*madre dell'arte*)²⁸. Dlatego ze względu na perswazyjną efektywność tekstu konieczna okazuje się metoda określana przez Tesaurowie jako *cavillazione ingegnosa*, „dowcipne oszustwo” oparte na pozornej logiczności (paralogizm), stwarzające u czytelnika złudne przekonanie, iż konceptystyczna iluzja jest, jeśli nie prawdziwa, to przynajmniej prawdopodobna.

Jak widać, konwencjonalna, klasyczna dyrektywa probabilizmu nie zostaje jeszcze zupełnie uchylona, choć niewątpliwie paralogizm jest istotnym krokiem w kierunku wyzwolenia sztuki poetyckiej spod ograniczenia regułą prawdopodobieństwa. Być może całkowite odrzucenie dogmatu probabilistycz-

²⁶ Por. S. S a l o m o n e, *Influenze del „Sublime” ps. Longiniano sulla “Deca ammirabile” di Francesco Patrizi da Cherso*, „Studi Umanistici Piceni”, 19(1966), s. 101-107.

²⁷ Zob. G o s t y Ń s k a, *Retoryka iluzji...*, s. 98-99.

²⁸ *La filosofia morale...*, s. 378.

nego nie było w XVI i XVII w. możliwe z uwagi na tak istotną w ówczesnej sztuce rolę perswazji, zbytnią troskę o emocjonalną i intelektualną stymulację umysłu odbiorcy, czy w końcu ze względu na znamienne dla baroku ambicję wywołania przede wszystkim reakcji podziwu. Pytanie o motywy, które determinowały to, że awangardowi teoretycy czynili różnego rodzaju ustępstwa na rzecz klasycznej konwencji prawdopodobieństwa, wymaga z pewnością głębszej refleksji. Nie sposób nie zauważyć, że paraprobabilizm i paralogizm są wprawdzie niezwykle ciekawymi zjawiskami, jednak osłabiają nieco awangardowy wydzźwięk poetyk Patriziego i Tesaura. Pierwszy zbytnią fikcyjność i niewiarygodność swej nowatorskiej cudowności łagodzi zasadą wiarygodności, drugi – zbytnią wybujałość in genialnych połączeń metaforycznych i konceptystycznych moderuje zasadą paralogizmu.

*

Przykłady oryginalnych konstruktów teoretycznych autorstwa Patriziego i Tesaura dowodzą, że konwencjonalne pojęcia czy tradycyjne doktryny teoretycznoliterackie niekoniecznie muszą być czynnikami hamującymi tendencje innowacyjne, a wręcz przeciwnie – odpowiednio wyselekcjonowane, zrewidowane i poddane zabiegom modernizacyjnym mogą stać się konstytutywnymi elementami nowych struktur awangardowych. Nowatorskie koncepcje, ujmowane w klasyczną siatkę pojęć, są jednocześnie argumentem przeciwko stereotypowej opozycji estetyki renesansu i baroku, odzwierciedlają bowiem ewolucyjne – można nawet powiedzieć – płynne przejście od paradygmatu klasycznego do XVII-wiecznego. A co szczególnie warto zaakcentować, to fakt, że ów nowy paradygmat przy całej swej odmienności zachowuje wiele istotnych zasad systemu poprzedzającego. Nowatorstwo dawnych poetyk jest niewątpliwie rezultatem „konfliktu między oryginalnością i konwencją”²⁹, jednak ów konflikt nie oznacza zwykłej polaryzacji sił, lecz polega na swoistej synergii konwencji i nowości. Efektem zintegrowanego współdziałania innowacji i tradycji jest bardzo specyficzna awangardowość wczesnonowożytnych koncepcji teoretycznoliterackich. Ówczesna awangarda, pomimo wszelkich odchyłeń i nieortodoksji, mieści się jednak w ramach szeroko

²⁹ H a u s e r, *Przeciwstawne siły w historii sztuki...*, s. 354.

rozumianego idiomu klasycznego. I w zależności od estetycznych preferencji można dodać albo: „na szczęście”, albo – „niestety”.

CONVENTION AS THE SOURCE OF THE AVANT-GARDE
REMARKS ON THE INVENTIVENESS OF POETICS OF THE PAST

S u m m a r y

Modern theoretical-literary treatises, defined as normative poetics, are usually connected with the dominance of the convention and normativism, with obligatory rules, canonical concepts and restrictive directives hampering originality. The present text tries to revise the conviction that convention is a dominant tendency in the development of the old theoretical thought; it tends to show the avant-garde aspects of modern poetics and to present the relations between what is conventional and what is innovative in the most original theoretical texts of the late Renaissance and Baroque. Examples of two avant-garde modern poetics – Francesco Patrizi’s theory of wonder formed at the end of the 16th century and the 17th century Emanuele Tesauro’s conceptistic theory – show that tradition and convention are necessary elements of inventive theories. The avant-garde of poetics of the past, contrary to the avant-garde of the 20th century, is not born from the defiance of the earlier theories, but is formed by way of modernizing and transforming them. Old inventive theories – despite all the departures from tradition – are still part of the classical paradigm. Hence, the avant-garde character of the late-Renaissance and Baroque theoretical reflection consists in a peculiar synergy of convention and novelty.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: wczesnonowożytna teoria literacka, konwencja, nowatorstwo, poetyka cudowności, konceptyzm, probabilizm.

Key words: old literary theory, convention, inventiveness, poetics of wonder, conceptism, probabilism.