

Joel Elias Spingarn

Ogólna teoria poezji we włoskim renesansie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/1/2, 315-335

1982

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOEL ELIAS SPINGARN

OGÓLNA TEORIA POEZJI WE WŁOSKIM RENESANSIE

W pierwszej księdze swej *Geographiká* Strabon określa poezję jako „rodzaj elementarnej filozofii, która wcześniej wprowadza nas w życie i w sposób przyjemny poucza o charakterach, uczuciach, czynnościach”. Myśl ta stanie się nutą przewodnią renesansowej teorii poezji. Stwierdza się tu, że poezja jest pewną odmianą filozofii, filozofią, której przedmiotem jest życie, celem jej zaś ma być przyjemna nauka.

I. Poezja jako forma filozofii scholastycznej

A więc, po pierwsze, poezja jest odmianą filozofii. Już Savonarola zaliczał poezję do tej samej kategorii, co logika i gramatyka, i dowodził, że znajomość logiki jest niezbędna do układania poezji. Podział nauk i znaczenie każdej z nich w stosunku do innych były źródłem nie kończących się rozważań scholastycznych w średniowieczu. Arystoteles pierwszy objął dialektykę, czyli logikę, retorykę i poetykę, tą samą kategorią filozofii praktycznej. Wydaje się jednak, że pierwszym, który zatarł granice między funkcją poetyki a funkcją logiki i uznał poetykę za podklasę czy odmianę logiki, był Awerroes i klasyfikacja ta została przyjęta przez filozofów scholastycznych wieków średnich.

Takie pojmowanie pozycji poezji w całości wiedzy ludzkiej utrzymywało się wszakże przez cały renesans. Robortello w swym komentarzu do *Poetyki* Arystotelesa (1548) podaje zwykle scholastyczne różnienia między różnymi formami słowa pisanego lub mówionego (*oratio*): przedstawiającą, traktującą o tym, co prawdziwe; dialektycz-

[Joel Elias Spingarn (1875—1939), amerykański historyk literatury, komparatysta, wykładał na Columbia University w Nowym Jorku. Jego dzieło *A History of Literary Criticism in the Renaissance* należy do klasycznych pozycji amerykańskiej nauki o literaturze.

Przekład według: J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York 1954, rozdz. 2: *The General Theory of Poetry in the Italian Renaissance*, s. 24—59.]

na, traktującą o tym, co prawdopodobne; retoryczną, polegającą na przekonywaniu, oraz poetycką, która zajmuje się tym, co fałszywe lub bajeczne¹. Przez określenie „fałszywe” czy „bajeczne” rozumie się jedynie to, że przedmiotem poezji nie jest autentyczny fakt, że traktuje ona raczej o rzeczach takich, jakimi być powinny, niż o tych, które są. Varchi w swych publicznych wykładach o poezji (1553) dzieli filozofię na dwie odmiany, realną i umysłu, z których pierwsza zajmuje się rzeczami, i obejmuje metafizykę, etykę, fizykę, geometrię itp., druga natomiast, obejmująca logikę, dialektykę, retorykę, historię, poezję i gramatykę, zajmuje się nie rzeczami, lecz słowami, i jest nie filozofią właściwą, lecz narzędziem filozofii. Poezja zatem nie jest, mówiąc ściśle, ani sztuką, ani nauką, lecz narzędziem czy też umiejętnością; sztuką zaś jest tylko w tym sensie, że została sprowadzona do prawideł i reguł. Jest w istocie formą logiki i nikt, kto nie jest logikiem, nie może według Varchiego być poetą; im lepszym jest logikiem, tym lepszym będzie poetą. Logika i poezja różnią się jednak swą materią i narzędziami, przedmiotem logiki bowiem jest prawda, do której dochodzi się na drodze sylogizmu demonstratywnego, przedmiotem poezji natomiast jest fikcja czy zmyślenie, osiąganę za pomocą takiej odmiany sylogizmu, która znana jest jako przykład. Entymemat, czyli przykład, który Arystoteles uczynił narzędziem retoryki, staje się tutaj narzędziem poezji.

Klasyfikacja ta przetrwała w Arystotelesowskich szkołach filozoficznych, padewskiej i innych, aż do czasów Zabarelli i Campanelli. Zabarella, profesor logiki, a później filozofii w Padwie w latach 1564—1589, objaśnia szczegółowo teorię Awerroesa, że poetyka jest formą logiki, w traktacie o naturze logiki opublikowanym w r. 1578². Dochodzi do wniosku, że te dwie umiejętności, logika i poetyka, są narzędziami nie filozofii w ogóle, lecz tylko jej części, odnoszą się bowiem do działania raczej niż do wiedzy, tzn. należą do Arystotelesowskiej kategorii filozofii praktycznej. Są narzędziami nie pożytecznej sztuki czy filozofii moralnej, której celem jest to, by samemu stać się dobrym, lecz filozofii społecznej, której celem jest uczynić dobrymi innych. Na ewentualny zarzut, że są one τῶν εὐανθρώπων, a więc że mogą służyć zarówno dobru jak i złu, można by odpowiedzieć, że ich cel właściwy jest dobry; dlatego też w *Uczcie* chwali się prawdziwego poetę, w *Państwie* natomiast gani się poetów, którzy mają na celu przyjemność i szerzą zepsucie wśród swej publiczności, Arystoteles

¹ F. Robortello, *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Florentiae 1548, s. 1 n.

² Tę analizę Zabarelli (*Opera Logica, De Natura Logicae*, II, s. 13—23) zawdzięczał uprzejmości prof. Butchera z Edynburga. Zabarella swą znajomość *Poetyki* Arystotelesa zawdzięczał prawdopodobnie Robortellemu, który był jego nauczycielem greki. Zob. w *Dictionnaire Bayle'a*, hasło *Zabarella*.

zaś w swej definicji tragedii mówi, iż celem tragedii jest oczyszczenie z namiętności i poprawa obyczajów ludzi (*affectiones animi purgare et mores corrigere*).

Nawet później jeszcze, po Zabarelli, w *Poetyce* Campanelli znajdujemy podział nauk bardzo podobny do podziału Savonaroli i Varchiego. Na czele wszelkiej wiedzy stawia się tu teologię, zgodnie z tradycją średniowieczną, natomiast poetykę, wraz z dialektyką, gramatyką i retoryką, zalicza do nauk logicznych. *Poetica* jako odmiana filozofii jest także przedmiotem rozważań innego komentatora Arystotelesa, Maggiego (1550), który zadaje sobie wiele trudu, aby rozróżnić jej rozmaite przejawy. Tak więc *poetica* to sztuka układania poezji, *poesis* to poezja stworzona według zasad tej sztuki, *poeta* — twórca poezji, a *poema* — pojedynczy utwór poetycki³. Rozróżnienie to jest pospolite w krytyce klasycznej i pojawia się u Warrona, Plutarcha, Hermogenesa i Aftoniosa.

II. Poezja jako naśladowanie życia

Po drugie, jak czytamy u Strabona, poezja wprowadza nas wcześniej w życie, innymi słowy przedmiotem jej są ludzkie czynności, jest więc tym, czym nazywa ją Arystoteles, naśladowaniem ludzkiego życia. Nasuwają się w związku z tym dwa odrębne zagadnienia: przede wszystkim, co należy rozumieć przez naśladowanie? oraz co w życiu jest przedmiotem tego naśladowania?

Krytycy odrodzenia pojmowali naśladowanie zgodnie z koncepcją wyrażoną przez Arystotelesa w rozdziale 9 *Poetyki*. Ustęp ten brzmi następująco:

Z tego, cośmy powiedzieli, jasnym się staje i to, że zadaniem poety jest mówienie nie o tym, co się rzeczywiście stało, lecz co się mogło stać, przy czym ta możliwość wynika z konieczności lub z prawdopodobieństwa. Między historykiem bowiem i poetą zachodzi różnica nie tylko w tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem (bo można by dzieło Herodota ułożyć w wierszach, a niemniej byłaby to jakaś historia, czy to wierszem, czy prozą), ale owa różnica polega raczej na tym, że jeden opowiada o tym, co się rzeczywiście stało, a drugi, co się mogło być stać. Dlatego też poezja jest filozoficzniejsza i głębsza od historii, bo przedstawia więcej to, co jest ogólne, a historia to, co jest szczegółowe, indywidualne. Cechą ogólności jest to, że takiemu a takiemu człowiekowi wypada na podstawie prawdopodo-

³ V. Maggi, B. Lombardi, *In Aristotelis Librum de Poetica Explanations*. Venetiis 1560, s. 28 n. Zob. B. Tasso, *Delle Lettere: aggiuntovi il Ragionamento della Poesia*. Padova 1733. T. 2, s. 514. — J. C. Scaliger, *Poeticæ Libri Septem*. Editione Quinta. In Bibliopolio Commeliano, 1617. T. 1, s. 2. — L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Basilea 1576, s. 7. — L. Salviati, *Parafresi e Commento della Poetica di Aristotele*, Cod. Magliabech. II, II. 11, fol. 384v. — B. Jonson, *Timber, or Discoveries made upon Men and Matter*. Ed. by F. E. Schelling. Boston 1892, s. 74.

bieństwa lub konieczności tak a tak mówić lub czynić, i ten cel ma na oku poezja przy dawaniu imion swym postaciom⁴.

W ustępie tym Arystoteles zwięźle sformułował pewne pojęcie naśladowania idealizującego, które uchodzić może za uniwersalnie słuszne i które, powtarzane raz po raz, stało się podstawą renesansowej krytyki.

Pierwsze w nowożytnej krytyce literackiej nawiązanie do tego Arystotelesowskiego pojęcia idealistycznego naśladowania znajdujemy w *Poetica* Daniella (1536). Według Daniella, poeta, w odróżnieniu od historyka, może mieszać zmyślenia z faktami, nie jest bowiem obowiązany, jak obowiązany jest historyk, opisywać rzeczy takimi, jakimi rzeczywiście są lub były, lecz raczej takimi, jakimi być powinny; i tym właśnie poeta najbardziej różni się od historyka, nie zaś tym, że pisze wierszem, bo nawet gdyby dzieła Liwiusza zostały ułożone w wierszach, nie przestałyby przez to być dziejami⁵. Jest to oczywiście niemal parafraza cytowanego ustępu z Arystotelesą; dalsze rozróżnienie, jakie przeprowadza on między historykiem a poetą, wskazuje jednak na to, że Daniello nie w pełni zrozumiał pierwiastek idealny w koncepcji Arystotelesą. Dodaje bowiem, że poeta i historyk mają wiele wspólnego: u obu występują opisy miejsc, ludów, praw; obaj przedstawiają występki i cnoty; u obu stosowane są pewne rozszerzenia, urozmaicenia i dygresje; obaj wreszcie uczą, bawią i przynoszą pożytek zarazem. Różnią się jednak tym, że historyk opowieść swą powtarza dokładnie tak, jak się wydarzyła, niczego nie dodając, poecie natomiast wolno dodawać co tylko zechce, pod warunkiem, że zdarzenia fikcyjne mają wszystkie pozór prawdy.

Nieco później Robertello zajmuje się kwestią naśladowania w estetyce z innego punktu widzenia. Poeta traktuje o rzeczach takich, jakimi być powinny, może jednak albo przywłaszczyć sobie fakt rzeczywisty, albo też może swój materiał zmyślić. W pierwszym wypadku opowiada prawdę nie tak, jak się rzeczywiście zdarzyła, ale tak, jak mogłaby lub powinna była się wydarzyć; gdy natomiast zmyśla swój materiał, musi to robić zgodnie z zasadą możliwości, czyli konieczności lub prawdopodobieństwa⁶. Tak więc Ksenofont, opisując Cyrusa, nie przedstawia go takim, jakim był naprawdę, lecz takim, jakim może i powinien być najlepszy i najszlachetniejszy król; tę samą metodę stosuje też Cyceron, gdy opisuje mowę. Wynika stąd jasno, że poeta może wymyślać rzeczy wykraczające poza porządek natury, jeśli to jednak czyni, powinien opisywać to, co być mogło lub powinno było.

⁴ Arystoteles, *Poetyka*. W: Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos, *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 19—20. BN II 57.

⁵ B. Daniello, *La Poetica*. Vinegia 1536, s. 41 n.

⁶ Robertello, *op. cit.*, s. 86 n.

Robortello odpowiada tu na pewien możliwy zarzut wobec stwierdzenia Arystotelesa, że poeci traktują jedynie o tym, co możliwe i prawdopodobne. Czyż jest możliwe i prawdopodobne, by bogowie jedli ambrożję i pili nektar, jak to opisuje Homer, i by taki stwór jak Cerber miał kilka głów, jak czytamy u Wergiliusza, nie wspominając już o różnych nieprawdopodobnych rzeczach, jakie znajdujemy u wielu innych poetów? Odpowiedź na taki zarzut brzmi, że poeci mogą zmyślać na dwa sposoby: mogą wymyślać rzeczy albo zgodne z naturą, albo też wykraczające poza nią. W pierwszym przypadku rzeczy te muszą być w zgodzie z zasadami prawdopodobieństwa i konieczności; w przypadku drugim natomiast potraktowane są zgodnie z takim rozumowaniem, jakie opisuje sam Arystoteles i które zwane jest paralogizmem, co oznacza rozumowanie nie koniecznie błędne, ale naturalne, nawet jeśli zgoła nieprzekonujące, logiczne wnioskowanie, że rzeczy, o których nic nie wiemy, podlegają tym samym prawom, co te, które znamy. Poeci przyjmują istnienie bogów na podstawie pospolitego pojęcia ludzi, a następnie stosują tę metodę paralogizmu do wszystkiego, co dotyczy tych bóstw. W tragedii i komedii opisuje się ludzi działających tak, jak to się zwykle zdarza w naturze; niezupełnie jest tak natomiast w epice i dlatego też dopuszcza się tu cudowność. Ten element cudowności najszerzej może być wykorzystywany w epice, nie powinien zaś być wcale dopuszczany w komedii, ta bowiem traktuje o rzeczach najbliższych naszym czasom.

W związku z zacytowanym fragmentem *Poetyki* nasuwa się jednak także inny problem. Arystoteles powiada, że to naśladowanie, a nie mowa wiązana, stanowi wyróżnik poezji; że nawet gdyby jakieś dzieło historyczne zwersyfikować, nadal pozostałoby historią. Powstaje zatem pytanie, czy pisarz naśladowający prozą, czyli nie posługujący się wierszem, godzien byłby miana poety. Robortello odpowiada na to pytanie, wskazując, że choć wiersz nie stanowi natury, siły czy istoty poezji, ta bowiem polega wyłącznie na naśladowaniu, i choć jest poetą także ten, kto naśladuje nie w formie wierszowanej, to jednak najlepsza i najprawdziwsza poezja łączy w sobie naśladowanie i mowę wiążaną⁷.

Najpełniejsze wyjaśnienie pierwiastka idealnego w Arystotelesowskiej koncepcji naśladowania znajdujemy u Fracastora, w *Naugerius, sive de Poetica Dialogus* (1555). Poeta według Arystotelesa tym różni się od innych pisarzy, że tamci biorą pod uwagę po prostu to, co szczególne, on natomiast dąży do oddania tego, co ogólne. Innymi słowy próbuje on opisać prostą i zasadniczą prawdę rzeczy, przedstawiając nie nagą rzecz taką, jak ona jest, lecz ideę rzeczy przystrojona we wszystkie ich piękności⁸. Fracastoro usiłuje wyjaśnić Arystotelesowskie

⁷ *Ibidem*, s. 90 n.

⁸ G. Fracastoro, *Opera*. Genevae 1621. T. 1, s. 340.

pojęcie typu za pomocą Platońskiego pojęcia piękna. W gruncie rzeczy w odrodzeniu były w powszechnej modzie trzy koncepcje piękna. Po pierwsze, czysto obiektywistyczna koncepcja, że piękno jest niezmiennie czy formalne, że polega na zbliżeniu się do pewnej formy mechanicznej czy geometrycznej, takiej jak koło, kwadrat czy linia prosta; po drugie, koncepcja Platońska, etyczna raczej niż estetyczna, wiążąca piękno z dobrem i uznająca jedno i drugie za przejawy boskiej potęgi; wreszcie po trzecie, ściślej estetyczna koncepcja piękna, wiążąca je albo z wdziękiem bądź odpowiedniością, albo też — w wyższym sensie — z tym, co właściwe czy stosowne dla danego przedmiotu. Ta ostatnia myśl, która chwilami zbliża się do nowoczesnej koncepcji, że piękno polega na urzeczywistnieniu obiektywnego charakteru każdej poszczególnej rzeczy i na wypełnieniu przez nią zasady swego bytu, wydaje się pochodzić z *Idei* greckiego retora Hermogenesa, którego wpływ zaznaczył się już w czasach Filelfa, a którego naprawdę spopularyzował w w. XVI słynny retor Giulio Cammillo, tłumacząc *Ideę* na włoski i objaśniając ją w rozprawie wydanej pośmiertnie w r. 1544.

Fracastoro w swym pojmowaniu piękna zbliża się, jak zobaczymy, zarówno do koncepcji platońskiej, jak i do wspomnianych już doktryn, ujmujących je w kategoriach estetycznych. Oto bowiem, jak wyklada on i objaśnia to pojęcie estetyki: każda sztuka ma swoje własne reguły odpowiedniej ekspresji. Historyk czy filozof nie dąży do uzyskania wszystkich piękności czy wytworności wyrazu, lecz tych tylko, które odpowiednie są dla historii czy filozofii. Poecie natomiast nie jest nigdy obcy żaden wdzięk, żadne upiększenie, żaden ornament; nie zajmuje się on określonym pięknem jakiejś jednej dziedziny — czyli tym, co Arystoteles określa jako jednostkowe, poszczególne — lecz wszystkim, co należy do prostej idei piękna i pięknej mowy. To uniwersalizowane piękno nie jest czymś zewnętrznym wobec rzeczy, nie może być przydane przedmiotom, w których go nie ma, jak złoty płaszcz wieśniakowi; szczególną troską poety ma być uchwycenie całego istotnego piękna każdego gatunku. Naśladując bowiem osoby i rzeczy, nie pomija on żadnej piękności czy wytworności, jakie może im przypisać; stara się osiągnąć jedynie to, co najpiękniejsze i najdoskonalsze, i w ten sposób oddziałuje na umysły ludzi, zwracając je ku doskonałości i pięknu.

Tu pojawia się problem tkwiący u samego źródła Arystotelesowskiej koncepcji naśladowania idealizującego, i wielką zasługą Fracastora jest to, że był jednym z pierwszych pisarzy odrodzenia, który go rozwiązał i znakomicie sformułował prawdziwą myśl Arystotelesa. Nawet bowiem przyjmując, że poeta uczy bardziej niż inni, czyż nie można by dowodzić, że zajmuje się on głównie nie tym, co właściwe jest samej rzeczy, lecz pięknosciami, które jej przydaje, że zważa bardziej na ozdobnik, zewnętrzny wobec samej rzeczy (*extra rem*), niż na

nią samą? Lecz co właściwie jest *extra rem*? Czy piękne kolumny, kopy, perystyle są *extra rem*, skoro od deszczu i mrozu ochroni nas zwykła strzecha; lub czy *extra rem* są świetne szaty, bo wystarczyłyby nam strój wieśniaczy? Poeta, daleki od przydawania rzeczom, które naśladuje, czegokolwiek zewnętrznego wobec nich, przedstawia je w samej ich istocie; i to dlatego właśnie, że tylko on odkrywa prawdziwe piękno w rzeczach, dlatego, że przypisuje im ich prawdziwą szlachetność i doskonałość, jest bardziej pożyteczny niż każdy inny pisarz. Poeta nie zajmuje się, jak myślą niektórzy, tym, co fałszywe i zmyślone⁹. Nie zakłada niczego, otwarcie niezgodnego z prawdą, chociaż niekiedy pozwala sobie traktować o starych i mętnych legendach, których nie można sprawdzić, lub o rzeczach, które uważane są za prawdziwe z racji swego wyglądu, znaczenia alegorycznego (jak starożytne mity i bajki), czy wreszcie dlatego, że powszechnie zostały zaakceptowane. Wynika z tego zatem, że nie każdy, kto posługuje się formą wierszowaną, jest poetą, lecz ten tylko, kogo wzrusza prawdziwe piękno rzeczy — ich piękności proste i zasadnicze, a nie jedynie te pozorne. Taką jest konkluzja Fracastora i zawiera ona to połączenie platonizmu i arystotelizmu, które nieco później znaleźć można u Tassa i Sir Philipa Sidneya. Główną zaletą dialogu Fracastora jest to, że podkreślając ten pierwiastek platoński, wyraźnie odróżnia i określa element idealistyczny w naśladowaniu.

Mniej więcej w tym samym czasie, w publicznych wykładach Varchiego (1553) odnajdujemy próbę sformułowania bardziej szczegółowej definicji poezji na podstawie Arystotelesowskiej definicji tragedii¹⁰. Poezja, według Varchiego, to naśladowanie pewnych czynności, namiętności i sposobów myślenia za pomocą pieśni, stylu i harmonii, lub wszystkich tych środków naraz, w celu wyplenienia występków ludzi i zachęcenia ich do cnoty, po to, by mogli osiągnąć prawdziwe szczęście¹¹. A więc poezja jest przede wszystkim naśladowaniem. Każdy poeta naśladuje i ten, kto nie naśladuje, nie może być nazywany poetą. Idąc za przykładem Maggiego, Varchi rozróżnia zatem trzy klasy poetów: poetów doskonałych, którzy naśladują wierszem; poetów, którzy naśladują, nie posługując się formą wierszowaną, takich jak Lukian, Boccaccio w *Dekameronie* i Sannazaro w powieści pasterskiej *Arcadia*; oraz tych, których powszechnie, choć niezupełnie słusznie, obdarza się mianem poetów, jako że posługują się mową wiązaną, lecz nie naśladują. Wiersz, nie będąc wprawdzie zasadniczym atrybutem poezji, jest jednak zazwyczaj wymagany, wrodzone bowiem ludziom upodobanie do harmonii było, według Arystotelesa, jedną z przyczyn powstania poezji. Pewne formy poezji, takie jak tragedia, nie mogą wszak być

⁹ *Ibidem*, s. 357 n.

¹⁰ Arystoteles, *op. cit.*, VI, 2.

¹¹ B. Varchi, *Lezioni lette nell'Accademia Fiorentina*. Fiorenza 1590, s. 578.

pisane w formie innej niż wierszowana, „mowa ozdobna” bowiem, czyli wiersz, zawiera się w samej definicji tragedii, jaką podaje Arystoteles.

Pytanie, czy poezja może być pisana prozą, było w renesansie źródłem wielu dyskusji i sporów; przeważająca większość opowiadała się jednak zgodnie przeciw dramatowi nie wierszowanemu, mimo iż komedia prozą była wówczas we Włoszech zwyczajem powszechnym i różni uczeni sankcjonowali nawet tę praktykę na gruncie teoretycznym¹². Spór ten osiągnął swój punkt kulminacyjny dopiero z opublikowaniem *Discorso in cui si dimostra come si possono scrivere le Commedie e le Tragedie in Prosa* Agostino Michelego w r. 1592; osiem zaś lat później, w r. 1600, Paolo Beni wydał swą łacińską rozprawę *Disputatio in qua ostenditur proestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere*¹³. Język traktatu Beniego był dobitny — już w tytule mówi się o wyzwoleniu dramatu z okowów wiersza; a na tego rodzaju herezję, w dodatku zredagowaną w języku nie mniej rewolucyjnym niż język francuskich romantyków 1830 r., w. XVI nie był jeszcze w pełni przygotowany. Faustino Summo, odpowiadając Beniemu w tym samym roku, dowodzi, że nie tylko jest niestosowne, by tragedia i komedia były pisane prozą, lecz że żadnej w ogóle formie poezji nie może nie towarzyszyć wiersz¹⁴. Następstwem całego tego sporu było utrwalenie się formy wierszowanej dramatu przez cały okres klasycyzmu. Nie trzeba jednak dodawać, że uznawali to nie wszyscy i nie dla każdej odmiany poezji. Dobrze znana jest uwaga Cervantesa w *Don Kichocie*, że epika może być pisana zarówno prozą, jak i wierszem, zaś Julius Caesar Scaliger¹⁵ za wzorcowy utwór epicki uważa romans Heliodora.

Niemniej jednak Scaliger uznaje wiersz za zasadniczy element poezji. Według niego poezji i dziejopisarstwu wspólne są formy narracji i ozdobników, różnią się one przecież tym, że poezja dodaje zmyślenia do rzeczy prawdziwych lub naśladuje rzeczy faktycznie istniejące za pomocą wymyślonych — *majore sane apparatu*, czyli m.in. za pomocą wiersza. Wychodząc z takiego pojmowania poezji, Scaliger twierdzi, że gdyby historię Herodota zwersyfikować, nie byłaby już dziejopisarstwem, lecz poezją historyczną. Pod żadnym warunkiem nie dopuszcza on do teoretycznego oddzielenia poezji od mowy związanej. Z pogardą zbywa przeto utarty argument epoki, że Lukan był raczej historykiem niż poetą.

¹² Np. A. Piccolomini, *Annotationi nel Libro della Poetica d'Aristotele*. Vinegia 1575, s. 27 n.

¹³ G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*. Firenze 1805—1813. T. 7, s. 1331.

¹⁴ F. Summo, *Discorsi Poetici*. Padova 1600, s. 61—69.

¹⁵ Scaliger, *op. cit.*, t. 3, s. 95.

Weźmy jakieś prawdziwe dzieło historyczne — powiada — czym się różni Lukan np. od Liwiusza? Różni się tym, że posługuje się wierszem. A zatem jest poeta.

Poezja jest więc naśladowaniem w mowie związanej¹⁶; jednakże naśladowując nie tyle to, co jest, ile to, co być powinno, poeta stwarza inną naturę i inne losy, jak gdyby był drugim Bogiem¹⁷.

Ze sporów tych widać, że odrodzenie zawsze pojmowało naśladowanie w estetyce w tym sensie idealnym. W krytyce literackiej tego okresu trudno byłoby znaleźć jakieś ślady realizmu w znaczeniu choćby zbliżonym do nowoczesnego rozumienia tego słowa. Wprawdzie Torquato Tasso mówi, że sztuka staje się najdoskonalsza wtedy, gdy najbardziej zbliża się do natury¹⁸, a Scaliger głosi, iż poeta dramatyczny musi przede wszystkim dążyć do odtworzenia rzeczywistych warunków życia¹⁹, krytycy ci mówią tu jednak o pozorze realności, a nie o samej rzeczywistości. W obliczu ogromnej literatury średniowiecznej, w której jedna niemożliwość goni drugą i poczucie rzeczywistości ustawicznie się zaciera, krytycy renesansowi zmuszeni byli kłaść szczególny nacisk na element prawdopodobieństwa, element zbliżenia się do pozornych realiów życia; jednakże naśladowanie życia to dla nich naśladowanie rzeczy takich, jakimi być powinny — innymi słowy, jest to naśladowanie idealizujące. Muzio mówi, że natura staje się upiększiona przez sztukę:

*Suol far l'opere sue roze, e tra le mani
Lasciarle a l'arte, che le adorni e limi;*²⁰

i wyraźnie twierdzi, iż poeta nie może poprzestać na dokładnym portretowaniu, na samej rzeczywistości życia:

*Lascia'l vero a l'istoria, e ne' tuoi versi
Sotto i nomi privati a l'universo
Mostra che fare e che non far si debbia.*

Zgodnie z tą idealistyczną koncepcją sztuki wszystko, co nieprzyzwoite czy niemoralne, musi być z poezji wykluczone; i to purystyczne pojmowanie sztuki odnajdujemy wszędzie w krytyce renesansowej. Jak

¹⁶ *Ibidem*, t. 1, s. 1.

¹⁷ Inny krytyk tego okresu, Vettori (*Commentari in primum Librum Aristotelis de Arte Poetica*. Florentiae 1560, s. 14, 93) kwestionuje prozę poetycką, powołując się na to, że w Arystotelesowskiej definicji różnych form poetyckich o wierszu mówi się zawsze jako o elemencie istotnym. Warto zauważyć, że zwrotu „proza poetycka” używa — po raz pierwszy chyba — A. S. Minturno (*L'Arte Poetica*. Venetia 1564, s. 3).

¹⁸ T. Tasso, *Opere, colle Controversie sulla Gerusalemme*. Per cura di G. Rosini. Pisa 1821—1832. T. 10, s. 254. Zob. Minturno, *op. cit.*, s. 33.

¹⁹ Scaliger, *op. cit.*, t. 3, s. 96.

²⁰ G. Muzio, *Rime Diverse: Tre Libri di Arte Poetica, Tre Libri di Lettere in rimi sciolti*, ecc. Vinegia 1551, s. 69.

już powiedziano, tym, na co pisarze tego okresu kładli szczególny nacisk, było *prawdopodobieństwo*: poezja musi mieć pozór prawdy, tj. musi być prawdopodobna, jeśli bowiem czytelnik nie uwierzy w to, o czym czyta, utwór poetycki nie zdoła poruszyć jego ducha²¹. Jest to antycypacja słynnego powiedzenia Boileau:

*L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas*²².

Lecz poza *prawdopodobieństwem* jest także pierwiastek etyczny (*il ledevole e l'onesto*), na który poeta musi zwracać baczną uwagę. XVI-wieczny poeta Palingenius mówi, że od każdego utworu poetyckiego wymaga się trzech wartości:

*Atqui scire opus est, triplex genus esse bonorum,
Utile, delectans, majusque ambobus honestum*²³.

Poezja jest więc idealizującym przedstawieniem życia; czy jednak powinna być dalej ograniczana do naśladowania jedynie ludzkiego życia? Innymi słowy, czy czynności ludzi są jedynymi możliwymi tematami poezji, czy też może ona zajmować się, tak jak w *Georgikach* i *De Rerum Natura*, różnymi faktami natury zewnętrznej i nauki, które tylko pośrednio związane są z życiem człowieka? Czy poezja może traktować o życiu świata tak samo jak o życiu ludzi; a jeśli tylko o tym drugim, czy ma się ograniczać do ich czynności, czy też może także przedstawiać ich namiętności, uczucia i charaktery? Krótko mówiąc, jak dalece można naturę zewnętrzną z jednej strony, a wewnętrzną aktywność duszy ludzkiej z drugiej, uznać za temat poezji? Arystoteles powiada, że poezja zajmuje się czynnościami ludzi, lecz słowa „czynności” używa w znaczeniu szerszym niż to, które przypisywało mu, jak się zdaje, wielu krytyków renesansowych. Oto jak tłumaczy prawdziwe znaczenie tego wyrazu u Arystotelesa pisarz współczesny:

To szersze znaczenie czynności obejmuje wszystko, co wyraża życie duchowe, co dowodzi obdarzonej rozumem osobowości (...). Wyraz ten jest właściwie równoznaczny z $\eta\theta\eta$ (charakter), $\pi\acute{\alpha}\theta\eta$ (uczucie), $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\epsilon\iota\zeta$ (działanie) (...). Wspólnym źródłem, z którego czerpią wszystkie sztuki, jest życie człowieka — jego procesy psychiczne, jego przeżycia duchowe, jego czyny zewnętrzne, wpływające z głębszych źródeł; jednym słowem wszystko, co składa się na wewnętrzną i najistotniejszą aktywność duszy. Na tej zasadzie krajobraz i zwierzęta nie są zaliczane do przedmiotów naśladowania estetycznego. Całego wszechświata nie uważa się za materiał dla sztuki. Teoria Arystotelesa zgodna jest z praktyką greckich poetów i artystów okresu klasycznego, którzy wprowadzali świat zewnętrzny o tyle tylko, o ile tworzył on

²¹ G. B. Giralardi Cintio, *Scritti Estetici: De Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie*, ecc. Milano 1864. T. 1, s. 61.

²² N. Boileau, *Art poétique*, III, s. 50. Zob. Horacy, *List do Pizonów*. W: Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinus, *op. cit.*

²³ Palingenius, *Zodiacus Vitae*, I, s. 143.

tło akcji i wkraczał jako pierwiastek emocjonalny w życie człowieka, wzmagając tym samym zainteresowanie tym, co ludzkie²⁴.

Arystoteles mówi wyraźnie, że

nawet jeśli kto w metra ujmie coś medycznego lub przyrodniczego, tak samo nazywają go poetą. A przecież Homer i Empedokles nie mają nic wspólnego poza metrami, i dlatego jednego słusznie się nazywa poetą, drugiego zaś należałoby nazywać raczej przyrodnikiem niż poetą²⁵.

Doktrynę Arystotelesowską pojmowano w renesansie rozmaicie. Fracastoro np. twierdzi, że samo naśladowanie ludzkiego życia nie stanowi samo w sobie istoty poezji, stosując bowiem takie kryterium, należałoby wykluczyć Empedoklesa i Lukrecjusza, a Wergiliusza uznać za poetę w *Eneidzie*, za niepoetę zaś w *Georgikach*. Wszystko może być odpowiednim materiałem dla poety, jak mówi Horacy, jeśli tylko potraktowane jest poetycko, i chociaż naśladowanie mężczyzn i kobiet nam, którzy jesteśmy mężczyznami i kobietami, może się wydawać ważniejsze, celem poety nie jest bardziej naśladowanie ludzkiego życia niż naśladowanie czegokolwiek innego²⁶. Tę partię wywodów Fracastora można nazwać apologetyczną, gdyż uznanie naśladowania ludzkich czynności za kryterium poezji wykluczyłoby większość jego własnych utworów²⁷, takich jak słynny *De Morbo Gallico* (1529), napisany zanim wpływ Arystotelesa zaznaczył się gdziekolwiek poza czysto zewnętrznymi formami literatury. Dla Fracastora wszystkie rzeczy ujęte poetycko stają się poezją, a wszak sam Arystoteles²⁸ mówi, że wszystko staje się przyjemne, gdy jest właściwie naśladowane. Tak więc nie samo układanie wierszy, lecz platońskie uniesienie, zachwyty prawdziwym i tkwiącym w samej ich istocie pięknem rzeczy jest dla Fracastora sprawdzianem zdolności poetyckiej.

Varchi natomiast bliższy jest Arystotelesowi w swym pojmowaniu „czynności”, przedmiotu poezji, jako obejmującej nie tylko zewnętrzne działania ludzkości, ale także namiętności i sposoby myślenia. Przez namiętności rozumie Varchi te stany poruszenia ducha, które w określonych okolicznościach pobudzają nas do działania ($\pi\acute{\alpha}\theta\eta$), przez obyczaje zaś czy sposoby myślenia, te cechy psychiczne, które odróżniają jednego człowieka czy jedną klasę ludzi od innych ($\nu\acute{\omicron}\theta\eta$). Wykluczenie emocjonalnej czy introspektywnej strony ludzkiego życia pozostawiłoby całą lirykę, a właściwie wszelką subiektywną mowę związaną poza sferą poezji; dlatego też w wieku, który tak wielbił Petrarę, teore-

²⁴ S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, with a Critical Text and a Translation of the Poetics*. London 1895, s. 117, 118.

²⁵ Arystoteles, *op. cit.*, s. 4—5.

²⁶ Fracastoro, *op. cit.*, t. 1, s. 335 n.

²⁷ Zob. Castelvetro, *op. cit.*, s. 27 n.

²⁸ Arystoteles, *Retoryka*.

tyczne uzasadnienie subiektywnej strony poezji było sprawą istotną²⁹. Znajdujemy także u Varchiego nader interesujące porównanie sztuki poezji i sztuki malarstwa³⁰. Podstawą przeprowadzonego przezeń rozróżnienia jest Horacjańskie *ut pictura poesis*, niewątpliwie oparte na aforyzmie Symonidesa, przekazanym nam przez Plutarcha; rozróżnienie to, w którym malarstwo uważano za milczącą poezję, a poezję za malowanie mową, uznać można niemal za myśl przewodnią przewijającą się w całej krytyce odrodzenia, a nawet dłużej, bo aż do czasów Lessinga.

W *Della Vera Poetica* Capriana (1555) poezji przyznaje się najwyższe miejsce wśród wszystkich sztuk, ponieważ zajmuje się ona czynnościami czy przedmiotami dostępnymi nie tylko jakiemuś jednemu zmysłowi. Dla Capriana poezja to idealne przedstawienie życia i jako takie jest „*vere nutrice e amatrice del nostro bene*”³¹. Wszystkie przedmioty dostępne zmysłom lub dające się objąć rozumem mogą być przez różne sztuki naśladowane. Szlachetniejsze ze sztuk naśladowczych zajmują się przedmiotami dostępnymi szlachetniejszym zmysłom, sztuki niższe natomiast tymi, które poznajemy zmysłem smaku, dotyku i powonienia. Poezja jest najznakomitszą ze wszystkich tych sztuk, mieści w sobie bowiem wszystkie zdolności i umiejętności innych, i może w istocie naśladować wszystko, jak np. kształt lwa, jego barwę, dzikość, ryk itd. Jest także najwyższą formą sztuki dlatego, że wykorzystuje najskuteczniejsze środki naśladowania, a mianowicie słowa, tym bardziej że zostają one wzbogacone o dodatkowe piękno i siłę rytmu. Capriano dzieli poetów na dwie kategorie: poetów naturalnych, którzy opisują rzeczy natury, oraz poetów moralnych (takich jak poeci epicki i tragiczni), którzy mają na celu dawanie nauk moralnych i wskazywanie pożytków życia; z tych dwu klas wyżej należy cenić poetów moralnych.

Jeśli jednak wszystkie rzeczy są przedmiotami naśladowania poetyckiego, poeta musi znać się na wszystkim; musi mieć za sobą studia zarówno nad naturą, jak nad życiem. Tak więc Lionardi w swych dialogach o naśladowaniu poetyckim (1554) mówi, że aby być dobrym poetą, trzeba być dobrym historykiem, dobrym mówcą, a także dobrym filozofem natury i filozofem moralnym³², Bernardo Tasso zaś twierdzi, że gruntowną znajomość sztuki poezji dać może jedynie studiowanie *Poetyki* Arystotelesa połączone ze znajomością filozofii i rozmaitych sztuk i nauk, i z szerokim doświadczeniem życiowym³³. Odrodzenie, ze

²⁹ Zob. A. Segni, *Ragionamento sopra le Cose pertinenti alla Poetica*. Fiorenza 1581, rozdz. 1.

³⁰ Varchi, *op. cit.*, s. 227 n.

³¹ Capriano, *Della Vera Poetica*. 1555, rozdz. 2.

³² A. Lionardi, *Dialogi della Inventione Poetica*. Venetia 1554, s. 43 n.

³³ B. Tasso, *op. cit.*, t. 2, s. 525.

swymi tendencjami humanistycznymi, nigdy właściwie nie doszło do rozróżniania między erudycją a geniuszem. Scaliger mówi, że nic, co wypływa z rzetelnej wiedzy, nie może być nigdy uznane za niestosowne w poezji, a Fracastoro (1555) i Tomitano (1545) twierdzą zgodnie, że dobry poeta i dobry mówca muszą być przede wszystkim uczonymi i filozofami. Scaliger wyróżnia w związku z tym trzy klasy poetów: po pierwsze, poetów teologicznych, jak Orfeusz i Amfion; po drugie, poetów filozoficznych, dwojakiego rodzaju — poetów naturalnych, jak Empedokles i Lukrecjusz, oraz moralnych, których z kolei można podzielić na politycznych, jak Solon i Tyrteusz, gospodarczych, jak Hezjod, i łączących obie te dziedziny, jak Fokilides; po trzecie wreszcie, zwyczajnych poetów, którzy naśladowują ludzkie życie⁸⁴. Ci ostatni, zgodnie z utartą renesansową klasyfikacją, dzielą się na poetów dramatycznych, narracyjnych i łączących dramaty z narracją. Klasyfikację Scaligera stosuje Sir Philip Sidney⁸⁵, bardzo podobny podział podaje też Minturno⁸⁶.

Ujęcie Castelvetro w jego komentarzu do *Poetyki* (1570) jest miejscami o wiele bardziej zgodne z prawdziwą koncepcją Arystotelesowską niż ujęcia większości innych pisarzy renesansu. Wprawdzie twierdzi on za Arystotelesem, że wiersz nie stanowi istoty poezji, dowodzi jednak, że nie oznacza to bynajmniej, by sam autor *Poetyki* zaliczał do poezji utwory naśladowujące prozę, nie leżało to bowiem w zwyczaju sztuki helleńskiej. Proza nie nadaje się do naśladowania czy zmyślania, ponieważ oczekujemy, iż tematy, o których traktuje się prozą, to fakty rzeczywiste⁸⁷.

Wiersz nie wyróżnia poezji — mówi Castelvetro — ale przystraja ją i ozdabia; i jest równie niestosowne, by poezja pisana była prozą, czy historia wierszem, jak niestosowne jest, by kobiety używały strojów męskich, a mężczyźni nosili szaty kobiece⁸⁸.

O tym, co jest poezją, a co nie, decyduje zatem nie metrum, lecz materiał. Jest to pogląd zbliżony do ujęcia samego Arystotelesa, wprawdzie bowiem tym, co odróżnia sztukę poetycką, jest naśladowanie, lecz ograniczając je do naśladowania jedynie ludzkiego życia, to materię, czy treść, uczynił ostatecznie Arystoteles kryterium rozstrzygającym.

Castelvetro dochodzi jednak do tego wniosku, wychodząc z innych przesłanek. Naukę uważa on za nieodpowiedni materiał dla poezji, a zatem tacy pisarze jak Lukrecjusz i Fracastoro poetami nie są. Są może dobrymi artystami czy dobrymi filozofami, lecz nie poetami; poeta

⁸⁴ Scaliger, *op. cit.*, t. 1, s. 2.

⁸⁵ Ph. Sidney, *The Defense of Poesy, otherwise known as an Apology for Poetry*. Ed. by A. S. Cook. Boston 1890, s. 10, 11.

⁸⁶ Minturno, *De Poeta Libri Six*. Venetiis 1559, s. 53 n.

⁸⁷ Castelvetro, *op. cit.*, s. 23 n.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 190.

bowiem stara się naśladować czyny ludzi i za pomocą tego naśladowania sprawiać przyjemność swej publiczności, a nie odkryć prawdę natury. Ponadto, poezja ma, jak zobaczymy, bawić spóółstwo, nieokrzesany tłum, dla którego nauki i sztuki są martwą literą³⁹; jeśli uznajemy, że mogą być one stosownymi tematami dla poezji, to albo poezja nie ma bawić, albo też nie jest przeznaczona dla zwykłych ludzi, lecz dla tych jedynie, którzy biegli są w naukach i sztukach, i ich tylko ma pouczać. Dalej, porównując poezję z historią, Castelvetro stwierdza, że w wielu punktach są one podobne, nie są jednak identyczne. Poezja idzie niejako śladami historii, tym się jednak od niej różni, że historia zajmuje się tym, co wydarzyło się naprawdę, poezja natomiast tym, co prawdopodobne; to zaś, co się zdarzyło, choć prawdopodobne, w poezji nigdy nie jest uważane za prawdopodobne, lecz zawsze za coś, co się wydarzyło. Historia zatem nie zważa na prawdopodobieństwo czy konieczność, a tylko na prawdę, gdy tymczasem poezja musi dbać o to, by wiarygodność swego przedmiotu oprzeć na prawdopodobieństwie i konieczności, na prawdę bowiem zważać nie może. Wydaje się, iż Castelvetro, podobnie jak większość krytyków odrodzenia, błędnie pojmuje prawdę w jej pełnym znaczeniu idealnym; dla renesansu bowiem — a nawet dla Szekspira — jeśli różne stwierdzenia, które włożył w usta swych postaci dramatycznych, uznać za jego własne — prawda pokrywała się z faktem i niczego, co nie było faktem rzeczywistym, choćby najbardziej nawet podporządkowane było zasadom prawdopodobieństwa i konieczności, nie nazywano nigdy prawdą.

Przy takim pojmowaniu stosunku między historią a poezją zrozumiałe jest, że Castelvetro różni się nie tylko od Arystotelesa, ale i od większości krytyków sobie współczesnych, twierdząc, iż porządek narracji poetyckiej może być taki sam jak porządek w narracji historycznej.

Opowiadając jakąś historię — mówi on — nie musimy się martwić, czy ma ona początek, środek i koniec, lecz tylko czy odpowiada ona swemu prawdziwemu celowi, jakim jest sprawianie przyjemności słuchaczom opowiadaniem pewnych wypadków, które mogły się być zdarzyć, ale naprawdę się nie wydarzyły⁴⁰.

Jedyną różnicą między historią a poezją jest to, że zdarzenia opowiedziane w historii miały kiedyś miejsce, natomiast te, o których opowiada poezja, nigdy się w rzeczywistości nie zdarzyły, w przeciwnym bowiem wypadku nie uzna się ich za przedmiot stosowny dla poezji. Podstawowy Arystotelesowski wymóg jedności fabuły uznano tu za nieistotny i przestrzega się go jedynie po to, by wykazać pomysłowość poety. To pojęcie pomysłowości poetyckiej przewija się przez cały komentarz Castelvetra. Tak więc tłumaczy on stwierdzenie

³⁹ Zob. T. Tasso, *op. cit.*, t. 11, s. 51.

⁴⁰ Castelvetro, *op. cit.*, s. 158.

Arystotelesa, że poezja jest bardziej filozoficzna niż historia — bardziej filozoficzna, według Castelveta, w tym sensie, iż tworzenie jej wymaga więcej myśli, więcej spekulacji — dowodząc, że trudniejsze i bardziej pomysłowe jest wymyślanie rzeczy, które mogłyby się zdarzyć, niż po prostu powtarzanie tego, co się rzeczywiście zdarzyło⁴¹.

III. Funkcja poezji

Według Strabona, jak pamiętamy, celem czy funkcją poezji jest pouczenie w sposób przyjemny o charakterach, uczuciach, czynnościach. Nasuwa się więc pytanie, jaka jest funkcja sztuki poetyckiej i jak ma się ona do moralności. Punktem wyjścia wszelkich rozważań na ten temat było w odrodzeniu słynne powiedzenie Horacego:

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*⁴².

Sugeruje ono, iż funkcją poezji jest albo bawić, albo uczyć, bądź też że może ona i uczyć, i bawić jednocześnie; toteż każdy z pisarzy renesansowych zajmuje którąś z tych trzech pozycji. Arystoteles, jak wiemy, uważał poezję za naśladowanie ludzkiego życia, mające na celu dawanie pewnej wyrafinowanej przyjemności czytelnikowi lub słuchaczowi. „Celem sztuk pięknych jest dostarczanie przyjemności (πρὸς ἡδονήν) lub rozumnej rozrywki (πρὸς διαγωγήν)⁴³. Mówiliśmy już, że poezja, będąc naśladowaniem ludzkiego życia i starając się oddać je wiernie w jego aspektach idealnych, musi być zasadniczo moralna; jednakże celem czy funkcją poezji nie jest bynajmniej dawanie nauk moralnych czy wiedzy naukowej. Jak zobaczymy, odrodzenie bardziej zbliżyło się do poglądów Horacego niż Arystotelesa, wymagając na ogół od poezji, by była nie tylko *utile* [pożyteczna], ale i *dulce* [przyjemna].

Dla Daniella, jednego z najwcześniejszych krytyków stulecia, funkcją poezji jest uczyć i bawić. Tak jak celem mówcy jest przekonać, a celem lekarza wyleczyć, tak celem poety jest w równej mierze uczyć i bawić; i jeśli nie uczy i nie bawi, nie może być nazwany poetą, tak samo jak ten, kto nie przekonuje, nie może być nazwany mówcą, czy ten, kto nie leczy, lekarzem⁴⁴. Jednakże poza pożytkiem i pięknem, jakie niesie, poezja musi także przekonywać, jest to bowiem jedną z jej funkcji najwyższych, a polega na wzruszaniu i oddziaływaniu na czytelnika czy słuchacza tymi właśnie namiętnościami, które przedstawia; lecz aby wzruszyć innych, poeta musi być najpierw sam wzruszony⁴⁵. Daniello powtarza tu Horacjańskie

⁴¹ *Ibidem*, s. 191.

⁴² Horacy, *op. cit.*, s. 82: „Poeci chcą albo uczyć, albo bawić, albo zarazem przyjemne i praktyczne mówić słowa”.

⁴³ Butcher, *op. cit.*, s. 185.

⁴⁴ Daniello, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 40.

*Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi,*

a pogląd ten podzielali również poeci tak różni jak Vauquelin, Boileau i Lamartine.

Próbe głębszej analizy właściwej funkcji sztuki poetyckiej podejmuje Fracastoro. Co jest celem poety? Nie tylko sprawianie przyjemności, gdyż tę sprawiają nam pola, gwiazdy, mężczyźni i kobiety, a więc same przedmioty naśladowania poetyckiego, i gdyby poezja nie dawała nic więcej, nie można by jej uznać za mającą jakąś rację bytu. Nie jest nim także tylko uczyć i bawić, jak mówi Horacy, bowiem opisy krajów, ludów, czy wojsk, dygresje naukowe i wydarzenia historyczne, które składają się na pouczającą stronę poezji, zaczerpnięte są od kosmografów, uczonych i historyków, którzy tak samo uczą i bawią jak poeci. Jaka jest zatem funkcja poety? Jest to, jak już wspomniano, opisać zasadnicze piękno rzeczy, przedstawiać to, co ogólne i idealne, wykorzystując przy tym wszystkie możliwości pięknej mowy, by oddziałać w ten sposób na umysły ludzi i zwrócić je ku doskonałości i pięknu. Niektóre partie wywodu Fracastora wspomniano już wcześniej, i wystarczy tu zacytować jego własne podsumowanie, że celem poety jest *Delectare et prodesse imitando in unoquoque maxima et pulcherrima per genus dicendi simpliciter pulchrum ex convenientibus*⁴⁶. Jest to mieszanka poglądów Horacjańskiego i Platońskiego na sztukę poetycką.

Inni krytycy przypisywali poezji funkcję bardziej praktyczną. Giraldo Cintio twierdzi, że celem poety jest potępienie występku i pochwała cnoty, a Maggi powiada, że poeci mają niemal wyłącznie na celu przynoszenie pożytku umysłowi. Poetów którzy — przeciwnie — traktują o sprawach nieprzyzwoitych, by szerzyć zepsucie wśród młodzieży, można porównać do nikczemnych lekarzy, dających swym pacjentom śmiertelną truciznę pod pozorem zbawiennego lekarstwa. Horacy i Arystoteles są według Maggiego, w tym punkcie zgodni, gdyż w swej definicji tragedii Arystoteles przypisuje jej cel wyraźnie natury moralnej, czyli pożytek, z którego może dopiero płynąć przyjemność; Maggi bowiem, jak większość krytyków renesansowych, uważa przyjemność za, mówiąc słowami poety elżbietańskiego, „owoc gorąco umiłowanej cnoty”. Muzio w swej wierszowanej *Arte Poetica* (1555) za cel poezji uznaje przyjemność i pożytek, przy czym przyjemności dostarcza głównie różnorodność, toteż największe utwory poetyckie obejmują każde stadium życia i sztuki.

Widzieliśmy już, że Varchi zaliczał poezję do filozofii umysłu. Celem wszystkich sztuk i nauk jest uczynienie ludzkiego życia doskonałym i szczęśliwym; różnią się one jednak sposobami, jakimi to osiągną: filozofia stara się tego dokonać — ucząc; retoryka — przekonując;

⁴⁶ Fracastoro, *op. cit.*, t. 1, s. 363.

historia — opowiadając; poezja — naśladowując lub przedstawiając. Celem poety jest zatem uczynić duszę ludzką doskonałą i szczęśliwą, a jego zadaniem naśladować, czyli wymyślać i przedstawiać rzeczy, które sprawiają, iż ludzie staną się cnotliwi, a tym samym szczęśliwi. Poezja osiąga ten cel lepiej niż jakakolwiek inna sztuka czy nauka, ponieważ posługuje się nie przykazaniami, lecz przykładem. Różnie bowiem można skłaniać ludzi do cnoty: ucząc ich, czym jest występki i czym jest cnota, co jest domeną etyki; faktycznie karząc występki i nagradzając cnoty, co jest domeną prawa; bądź też za pomocą przykładu, tj. przedstawiając ludzi cnotliwych, których za ich cnotę spotykają odpowiednie nagrody, i ludzi występnych, których spotykają zasłużone kary, i to właśnie stanowi domenę poezji. Ta ostatnia metoda jest najskuteczniejsza, ponieważ towarzyszy jej przyjemność. Ludzie albo nie potrafią, albo nie chcą zadawać sobie trudu studiowania nauk i cnót — a nawet nie lubią, by im mówić, co powinni robić, a czego nie powinni — ale słuchanie czy czytanie przykładów poetyckich nie tylko nie wiąże się z żadnym trudem, lecz przeciwnie, daje największą przyjemność, i nikt nie może pozostać obojętny wobec postaci, które spotyka nagroda albo kara zgodnie z idealną sprawiedliwością.

Tak więc dla Varchiego, jak później dla Sir Philipa Sidneya, poezja ma tak wielkie znaczenie dlatego, że uczy moralności lepiej niż jakakolwiek inna sztuka, a to dzięki temu, iż posługuje się nie przykazaniem, lecz przykładem, będącym najprzyjemniejszym, a więc najskuteczniejszym ze wszystkich środków. Funkcja poezji jest zatem funkcją moralną i polega na tępieniu występków ludzi i zachęcaniu ich do cnoty. Ten podwójny cel moralny poezji — bierny, jakim jest tępienie występków, i czynny, jakim jest zachęcanie do cnoty — został osiągnięty w sposób godny podziwu np. przez Dantego w *Boskiej Komedii*; w *Piekle* bowiem ludzie niegodziwi są tak przerażająco karani, że postanawiamy uciec od każdej formy występku, w *Raju* zaś ludzi cnotliwych spotykają tak wspaniałe nagrody, że postanawiamy naśladować każdą z ich doskonałości. Jest to wyraz skrajnego ujęcia sprawiedliwości poetyckiej, odpowiadającego wprawdzie powszechnemu w odrodzeniu odczuciu, ale oczywiście całkowicie nie-Arystotelesowskiego.

Zgodny z powszechną renesansową tradycją jest również punkt widzenia Scaligera. Poezja jest naśladowaniem, nie ono jednak stanowi cel poezji. Naśladowanie dla samego naśladowania — czyli sztuka dla sztuki — nie znajduje poparcia u Scaligera. Celem poezji jest uczyć, sprawiając jednocześnie przyjemność (*docere cum delectatione*); dlatego też nie naśladowanie, jak mówi Arystoteles, ale właśnie dająca przyjemność nauka jest tym, co odróżnia tę sztukę⁴⁷. Minturno (1559) dodaje do tych dwu elementów, nauki i przyjemności, jeszcze trzeci⁴⁸.

⁴⁷ Scaliger, *op. cit.*, t. 6, II, s. 2.

⁴⁸ Minturno, *De Poeta...*, s. 102. Zob. Scaliger, *op. cit.*, t. 3, s. 96.

Funkcją poezji jest nie tylko uczyć i bawić, lecz także wzruszać, czyli poza pouczeniem i sprawianiem przyjemności poeta musi również budzić w czytelniku czy słuchaczu pewne namiętności oraz wywoływać w nim podziw dla tego, co zostało opisane⁴⁹. Utwór poetycki może przedstawiać bohatera idealnego, nie spełni jednak swego zadania, jeśli bohater ten nie wzbudzi w czytelniku podziwu. A zatem specyficznym zadaniem poety jest wzbudzanie podziwu dla wielkich ludzi, bo o ile nie jest to niezbędne u filozofa i historyka, o tyle nikt, kto nie wywołuje takiego podziwu, nie może być naprawdę zwany poetą.

Ten nowy element — podziwu — jest logiczną konsekwencją renesansowego poglądu, że filozofia uczy przykazując, poezja natomiast na przykładach, i że na tym polega jej większa skuteczność etyczna, bo jak powiedział Seneka, „*longum iter per praecepta, breve per exempla*”. Jeśli więc poezja osiąga swój cel za pomocą przykładu, poeta musi sprawić, by przykład ten wzbudzał podziw w czytelniku, w przeciwnym bowiem wypadku nie spełni swego zadania. Poezja to coś więcej niż tylko bierne wyrażenie prawdy w najprzyjemniejszy sposób; starając się wzbudzić w duszy czytelnika silne pragnienie, by być takim jak bohaterowie, o których czyta, staje się ona — jak wymowa — czynnym nawoływaniem do cnoty. Poeta nie mówi, jakich występków należy unikać, a jakie cnoty naśladować, lecz stawia przed czytelnikiem czy słuchaczem najdoskonalsze typy rozmaitych cnót i występków. To, mówiąc słowami Sidneya (najwyraźniej zapożyczonymi z Minturna),

owo zmyślanie znakomitych obrazów cnót, występków i czego tam jeszcze, i owa dostarczająca przyjemności nauka muszą być tą właściwą nutą, po której poznaje się poetę.

Dryden, sto lat później, wydaje się obstawać przy tej samej zasadzie podziwu, kiedy mówi, że dziełem poety jest

oddziaływać na duszę i wzbudzać namiętności, a nade wszystko wywołać podziw, na tym bowiem polega przyjemność płynąca z poważnych dramatów⁵⁰.

Minturno posuwa się jednak nawet dalej. Jeśli poeta jest przede wszystkim nauczycielem cnoty, to sam musi być człowiekiem cnotliwym — i w rozumowaniu tym znalazła swój pierwszy w czasach nowożytnych pełny wyraz uświęcona później koncepcja funkcji poety. Skoro żadna forma wiedzy i żadna wartość moralna nie jest poecie obca, to w gruncie rzeczy jest on prawdziwie mądrym i dobrym człowiekiem. Poetę można w istocie określić jako prawego człowieka biegłego w mowie i naśladowaniu; toteż nie będzie dobrym poetą ten, kto nie jest dobrym człowiekiem⁵¹. Takie pojmowanie natury moralnej

⁴⁹ Minturno, *De Poeta...*, s. 11.

⁵⁰ J. Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*. Ed. by T. Arnold. Oxford 1889, s. 104.

⁵¹ Minturno, *De Poeta...*, s. 79.

poety powraca odtąd w całej nowożytnej poetyce. Znajdujemy je u Ronsarda⁵² i innych pisarzy francuskich i włoskich, szczególnie zaś widoczne jest w literaturze angielskiej, u Ben Jonsona⁵³, Miliona⁵⁴, Shaftesbury'ego⁵⁵, Coleridge'a⁵⁶ i Shelleya⁵⁷. Odrodzenie przeniosło więc na poetę zarówno platońską pochwałę filozofa, jak również pochwałę mówcy, zawartą u Cyncerona i Kwintyliana⁵⁸; sama koncepcja sięga jednak wstecz do Strabona, w którego *Geōgraphiká*, dziele dobrze znanym XVI-wiecznym uczonym, czytamy:

Czyż możemy sobie wyobrazić, że geniusz, zdolność i wielkość prawdziwego poety polega na czymś więcej niż na rzetelnym naśladowaniu życia w mowie wiązanej w wiersze? Jakże jednak miałby on być tym rzetelnym naśladowcą życia, gdy sam nie zna jego miar, ani jak kierować się rozsądkiem i rozumem? Niewątpliwie bowiem zdolności poety nie pojmujemy tak, jak zdolność zwykłego rzemieślnika, który za przedmiot swej sztuki ma nieczuły kamień lub drewno, pozbawione życia, godności czy piękna; zaś sztuka poety dotyczy głównie ludzi i obyczajów, jego więc cnoty i wielkość jako poety są naturalnym dodatkiem do ludzkiej wielkości, do godności i przymiotów człowieka, niemożliwe jest bowiem, by był wielkim i godnym poetą ten, kto nie jest najpierw godnym i dobrym człowiekiem⁵⁹.

Inny pisarz XVI-wieczny, Bernardo Tasso, mówi nam, że w swym poemacie *Amadigi* miał na celu raczej przyjemność niż pożyteczną naukę⁶⁰.

Większość moich wysiłków — czytamy — pochłonęły starania, by bawić, jako że to wydaje mi się bardziej konieczne, a także trudniejsze do osiągnięcia; wiemy bowiem z doświadczenia, iż wielu jest poetów, którzy może nas i uczą, i przynoszą wielki pożytek, ale z pewnością bardzo niewiele dają nam przyjemności. -

Podobny pogląd reprezentował jeden z najrozsądniejszych krytyków angielskich, John Dryden (1668), który o wierszu powiedział:

Zadawała mnie, jeśli sprawił przyjemność, gdyż przyjemność jest głównym, jeśli nie jedynym celem poezji; naukę można dopuścić dopiero na drugim miejscu, poezja bowiem uczy tylko wtedy, gdy bawi⁶¹.

⁵² Ronsard, *Oeuvres complètes*. Publiées par P. Blanchemain. Paris 1857—1867. T. 7, s. 318.

⁵³ B. Jonson, *Works, with Notes and Memoir by M. Gifford*. Ed. by F. Cunningham. London b.d. T. 1, s. 333.

⁵⁴ J. Milton, *Prose Works*. Ed. by J. A. St. John. London 1848. T. 3, s. 118.

⁵⁵ A. A. Shaftesbury, *Characteristic of Men, Manners, Times, Opinions*. 1711, t. 1, s. 207.

⁵⁶ H. C. Robinson, *Diary*, 29 V 1812: „Coleridge mówił o tym, że nie można być dobrym poetą, nie będąc dobrym człowiekiem”.

⁵⁷ P. B. Shelley, *Defence of Poetry*, s. 42.

⁵⁸ Minturno mówi to wprost w *De Poeta*, s. 105.

⁵⁹ Strabon, *Geōgraphiká*, I, II, 5; cytuję za Shaftesburym.

⁶⁰ B. Tasso, *op. cit.*, t. 2, s. 195.

⁶¹ Dryden, *op. cit.*, s. 104.

Ten sam cel przypisuje sztuce poetyckiej Castelvetro (1570). Dla niego — a także choć w mniejszym stopniu dla Robortella — celem poezji jest przyjemność i tylko przyjemność⁶². Taki, twierdzi on, jest pogląd Arystotelesa, i jeśli poezja daje w ogóle jakiś pożytek, to jedynie akcydentalnie, jak w oczyszczeniu przez trwogę i litość, które przynosi tragedia⁶³. Castelvetro idzie jednak znacznie dalej, niż skłonny byłby się posunąć Arystoteles, celem poezji jest bowiem według niego sprawianie przyjemności pospółstwu, w istocie każdemu, nawet nieokrzesanemu tłumowi⁶⁴. Myśl ta przewija się przez cały komentarz i na tej też koncepcji opiera się właściwie jego teoria dramatu. Można jednak śmiało przypuścić, że Arystoteles chętnie powtórzyłby raczej za Szekspirem słowa z *Hamleta*, że przygana jednego z rozumnych więcej musi ważyć niż teatr wypełniony prostaczkami. Niemniej koncepcja Castelvetrota zgodna jest z pewnym nowoczesnym odczuwaniem znaczenia sztuki poetyckiej. Pewien pisarz współczesny uważa np., że literatura ma na celu „raczej przyjemność możliwie największej liczby narodu niż naukę i efekty praktyczne” i że odwołuje się „do wiedzy raczej ogólnej niż specjalistycznej”⁶⁵. W wywodzie Castelvetrota zawiera się więc ta odrobina prawdy, że poezja nie odwołuje się do żadnej wiedzy specjalistycznej i że jej funkcją jest, jak mówi Coleridge, dawanie określonej i bezpośredniej przyjemności.

Torquato Tasso, jak można oczekiwać, pojmuje poezję bardziej idealistycznie. Jego koncepcję funkcji poetów i sztuki poetyckiej można wyłożyć następująco: Wszechświat jest piękny sam w sobie, ponieważ piękno jest promieniem Boskiej świetności; sztuka powinna więc dążyć do tego, by najbardziej zbliżyć się do natury, uchwycić i wyrazić to przyrodzone piękno świata⁶⁶. Prawdziwe piękno jednak nazywamy tak nie z powodu jakiejś użyteczności, jaką może posiadać, ale dlatego, że przede wszystkim jest piękne samo w sobie; pięknem bowiem jest to, co sprawia przyjemność każdemu, tak jak dobrem jest to, czego każdy pragnie⁶⁷. Piękno jest zatem kwiatem dobra (*quasi un fiore del buono*); jest obwodem koła, którego środkiem jest dobro, a poezja, wyrażając to piękno, naśladuje zewnętrzny wygląd życia w jego aspektach ogólnych. Poezja to zatem naśladowanie ludzkich czynności po to, by dostarczać wskazówek, jak żyć; celem zaś jej jest przyjemność, *ordina-*

⁶² Zob. Piccolomini, *op. cit.*, s. 369.

⁶³ Castelvetro, *op. cit.*, s. 505. Zob. Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry*. Translation with Notes and 2 Dissertations on Poetical and Musical Imitation. London 1812. T. 2, s. 449—450.

⁶⁴ Castelvetro, *op. cit.*, s. 29.

⁶⁵ Posnett, cytowany przez A. S. Cooka w jego *The Art of Poetry: The Poetical Treatise of Horace, Vida and Boileau*, with the translations by Howes, Pitt, and Soame, Boston 1892, s. 247.

⁶⁶ T. Tasso, *op. cit.*, t. 8, s. 26 n.

⁶⁷ *Ibidem*, t. 9, s. 123.

*to al giovenamento*⁶⁸. Musi ona przede wszystkim bawić, czy to dlatego, że przyjemność jest jej celem, czy że przyjemność jest niezbędnym środkiem do osiągnięcia etycznego celu sztuki⁶⁹. Tak np. poezja heroiczna składa się z naśladowania i alegorii, przy czym funkcją naśladowania jest sprawiać przyjemność, funkcją alegorii zaś dawanie nauk moralnych i wskazywanie, jak żyć. Ponieważ jednak trudne lub ciemne koncepty rzadko bawią i ponieważ poeta zwraca się nie tylko do ludzi światłych, lecz — tak jak mówca — do ludu, myśl poety musi być, jeśli nie popularna w zwykłym tego słowa znaczeniu, to przynajmniej zrozumiała dla ludu. Ten bowiem nie będzie studiował trudnych zagadnień, a przecież poezja, pociągając go przyjemnością, jaką sprawia, uczy go niezależnie od jego woli; na tym też polega prawdziwa jej skuteczność, gdyż jest najprzyjemniejszą, a zatem najcenniejszą z nauczycielek⁷⁰.

Tak przedstawiają się różne koncepcje funkcji poezji wyznawane przez krytyków odrodzenia. Ogólnie rzecz biorąc, była to w istocie koncepcja etyczna, z wyjątkiem bowiem takiego rewolucyjnego ducha jak Castelvetro, większość teoretyków ceniła w poezji praktyczne pouczenie, jak żyć. Nawet jeśli za jeden z celów sztuki poetyckiej uznawano przyjemność, to po prostu z racji jej użyteczności w osiągnięciu celu etycznego.

Na zakończenie wypadałoby wspomnieć pokrótce o klasyfikacji form poetyckich. Próby takich klasyfikacji były w okresie odrodzenia liczne, na ogół jednak odpowiadają one podziałowi Minturna, który wyróżnia trzy rodzaje: lirykę, czyli melikę; dramat, czyli twórczość sceniczną, i epikę, czyli narrację. Klasyfikacja ta jest w gruncie rzeczy klasyfikacją Greków i przetrwała do dziś. Liryką nie zajmowaliśmy się tutaj prawie wcale, gdyż renesans nie stworzył żadnej systematycznej jej teorii. Ci, którzy ją w ogóle omawiali, większość uwagi poświęcali jej strukturze formalnej, jej stylowi, a zwłaszcza konceptowi w niej zawartemu. Wzorem wszelkiej poezji lirycznej był Petrarca, i to, czy ktoś był dobrym czy złym lirykiem, oceniano w zależności od tego, czy stosował się do jego metody. Niemal wyłącznie o liryce traktuje poemat krytyczny Muzia (1551), stanowi ona także przedmiot rozważań w dziełach Trissina, Equicoli, Ruscellego, Scaligera i Minturna. We wszystkich tych rozważaniach chodzi jednak o kwestię formy zewnętrznej, my zaś zajmowaliśmy się przede wszystkim kwestią zasad ogólnych wyrażanych w krytyce literackiej tego okresu.

Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz

⁶⁸ *Ibidem*, t. 12, s. 13.

⁶⁹ *Ibidem*, t. 11, s. 50.

⁷⁰ *Ibidem*, t. 12, s. 212.