

# Rosemond Tuve

---

## "Naśladowanie" i obrazy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 345-367

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROSEMOND TUVE

## „NAŚLADOWANIE” I OBRAZY

### Naśladowanie i obrazy jako zabieg artystyczny

Na poziomie doskonałości formalnej oczekiwano od obrazów, aby podobały się czytelnikom, którzy dobrze wyszkolonym okiem szukali przede wszystkim pięknej formy, nie zaś wiernego opisu najdrobniejszego bodaj fragmentu świata rzeczywistego. W odniesieniu do obrazów piękno formalne oznaczało kształt nadany wspaniałą, mistrzowską ręką twórcy naturze (w przeciwnym razie uważanej za nie dość ekspresywną); ludzie zaś renesansu, podobnie jak ich przodkowie, byli zdania, iż dyscypliną dostarczającą poecie koniecznej do spełnienia tego zadania wprawdy jest retoryka<sup>1</sup>. Każdy z cytowanych tu obrazów XVI- i XVII-wiecznych będzie przykładem tego rodzaju piękna formalnego, jako że to podstawowe oczekiwanie stanowi fundament pozostałych kryteriów stosowanych wobec obrazów. Zostało ono spełnione zarówno przez starannie dobrane parami słowa w porównaniu z kompasem Donne'a, jak i przez *carmen correlativum* Spenserowskiej wyspy Phaedrui — „*No tree, whose braunches did not brayley spring; / No braunch, whereon a fine bird did not sit; / No bird, but did <...>*” itd.<sup>2</sup> Najbardziej z pozoru naiwne obrazy renesansowe nie są pozbawione artyzmu formalnego; przykładem obrazów, które nie spełniłyby tego podstawowego oczekiwania,

[Rosemond Tuve — zob. notkę w: „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 177.

Przekład według: R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-century Critics*. Chicago 1954, rozdz. „Imitation” and Images, s. 27—49.]

<sup>1</sup> *Appendix* [nie uwzględniony w niniejszym przekładzie], nota B, podaje wykaz najważniejszych pomocy bibliograficznych pozwalających zrozumieć, w jak nieprawdopodobnie dużym stopniu wyszkolenie retoryczne wpływało na każdego pisarza renesansowego o wykształceniu średnim lub uniwersyteckim. Prawie wszyscy pisarze angielscy z wyjątkiem Deloneya znajdują się w zasięgu tych wpływów; próby zaciemnienia tego faktu przez Deloneya dostarczają kilku zaskakujących obrazów w *Thomas of Reading* lub *Jacke of Newburie*.

<sup>2</sup> E. Spenser, *The Faerie Queene* II, 6, 13. W: *The Poetical Works of Edmund Spenser*. Ed. J. C. Smith and E. de Selincourt. Oxford 1932.

mogłyby być niektóre wyliczenia stosowane przez Whitmana, przypadkowe zbitki określników spotykane u Sandburga lub kępa mchu obok *Ciernia* [Thorne] Wordswortha, „zaledwie na pół stopy wysoka”.

Nadzwyczajne upodobanie znajdowane w poezji jako rzemiośle prawdopodobnie zamykało elżbietanom oczy na te rodzaje przyjemności poetyckiej, które bardzo wysoko stawiane były przez romantyków; z pewnością upodobanie to było powodem zniecierpliwienia tej epoki zwykłym reportażem. Oto, co mówi pisarzom Gascoigne:

Jeśli nie będziecie szukać oryginalnych pomysłów w dziedzinie Inwencji, tudzież stosownych figur dla ich ujęcia, wasze dzieło wyda się wytrawnemu Czytelnikowi niczym więcej jak tylko bajką o beczce.

Radzi on potem, by w celu uniknięcia tego nieżnośnego rezultatu oraz nadania rzeczom zwyczajnym większej ekspresyjności zastosowali jakiś „ukryty środek”, jakąś figurę retoryczną mniej jawną, a bardziej zacienioną niż zwykły epitet deskryptywny:

Gdybym miał napisać hymn pochwalny na cześć damy, nie opiewałbym ani jej jasnych jak kryształ oczu, ani wiśniowych warg itp. Są to bowiem rzeczy *trita et obvia*. Znalazłbym raczej jakąś rację nadprzyrodzoną, która pozwoliłaby memu pióru kroczyć w stopniu najwyższym albo, przeciwnie, podjąłbym się usprawiedliwienia wszelkiej niedoskonałości owej damy, na tej podstawie wznosząc hymn na jej chwałę. Podobnie, gdybym miał wyznać miłość, wygłosiłbym przedziwną mowę o nieżnośnej namiętności albo znalazłbym okazję do błagania, przytaczając przykładowo jakąś historię, lub też odkryłbym mój niepokój w sposób zawołowany *per Allegoriam*<sup>3</sup>.

Uwagi te dotyczą nie tyle stylu, co tematu poetyckiego, choć czasem podaje się je jako przykład „osobliwego” wczesnoelżbietańskiego zamiłowania do upiększających dodatków. Dwie przyjęte tutaj intencje — „pochwała” oraz „perswazja” — to typowe cele stawiane liryce w epoce renesansu. Z dwóch powstałych w ten sposób wierszy jeden byłby oceną damy, a drugi sporem o nią. Tylko sztuczna podniosłość mogłaby być udanym naśladowaniem faktycznych tematów wyznaczonych przez te intencje, jako że żaden z nich nie stanowi po prostu fragmentu rzeczywistości, czy to fizycznej, czy psychologicznej, ani żadna z intencji nie zmierza wyłącznie do opisu, czy to damy, czy uczuć kochanka. Pisarze i czytelnicy powątpiewający w słuszność takiego podążania w wierszach za „racjami nadprzyrodzonymi” znajdą dostatecznie przekonujący obraz dziewczyny w wierszu MacLeisha *Not Marble nor the Gilded Monuments*<sup>4</sup>: „*And you stood in the door and the sun was a shadow of leaves on your shoulders / And a leaf on your hair* [I stałaś w drzwiach, a słońce było cieniem liści na twych ramionach / I liściem w twoich

<sup>3</sup> G. Gascoigne, *Certain Notes of Instruction* (1575). W: G. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*. New York 1904, t. 1, s. 48. Fragmenty łacińskie zaznaczone są w tekście kursywą.

<sup>4</sup> A. MacLeish, *Poems, 1924—1933*. Boston and New York 1933, s. 48.

włosach]”. Zobaczymy jednak, że obrazy takie jak te, które cytowałam wcześniej (lutnia i serce Campiona czy metafora brzasku Herricka), można spotkać raczej u pisarzy poszukujących racji nadprzyrodzonych za pomocą owego „przedziwnego Naśladowania”, którego można się nauczyć, jak twierdzi Harvey, tylko przez „terminowanie u Sztuki” (*Pierce's Supererogation* (1953), w: Gregory Smith, *op. cit.*, II, 276).

Elementów piękna formalnego nie należy uważać za dodane, lecz za właściwe obrazom. Możemy się nie zgadzać z niektórymi poetami co do ich interpretacji wymogu doskonałości formalnej, ale przynajmniej Puttenham nie ma na myśli doczepiania do tematu dających się odeń oddzielić „upiększeń”, gdy twierdzi, że pisarz powinien wykorzystywać „ozdoby retoryczne — instrument, za pomocą którego przydajemy naszemu językowi blasku, modelując go według tej czy innej miary i proporcji”<sup>5</sup>. W ten sposób wiersze zaczynają nabierać cechy, którą „Grecy zwali *Enargeja* <sup>6</sup> (...) gdyż daje ona wspaniały blask i światło”. Powstałe „światło” jest po prostu ową „iluminacją” — ujawnieniem harmonii, ładu, proporcji — która od niepamiętnych czasów była uznawana przez Cycerona, Augustyna, Tomasza z Akwinu za właściwość tych dzieł sztuki, które osiągnęły doskonałość formalną<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*. Ed. G. Willcock and A. Walker. Cambridge 1936, III, 3, s. 142—143 (1589). Zob. też Gregory Smith, *op. cit.*

<sup>6</sup> Określenie „styl ożywiony obrazami” nie oddaje w pełni znaczenia terminu *enargeja*. *Enargeja* była wartością najgoręcej polecaną w okresie renesansu, może z powodu dosyć wyczerpujących rozważań Kwintyliana (*Institutio oratoria* VI, 2, 32 oraz VIII, 3, 61), gdzie utożsamia on ją z Cyceronowskim *illustratio et evidentia* i roztrząsa jej stosunek do ożywienia emocjonalnego oraz do zwykłej jasności, która „nie rzuca się w oczy”. *Enargeję* mylono nieraz z energią; zob. J. du Bellay, *La Défence et illustration de la langue française*. Ed. H. Charnard. Paris 1904, przyp. do I, rozdz. 5, 1549. Sidney (*An Apologie for Poetrie*. W zbiorze: *Elizabethan Critical Essays*. Ed. G. Gregory Smith. Oxford 1904, t. 1, s. 201) wychwala energię jako taką „siłę przekonywania”, która zdradza to, co czuje sam pisarz. Przypis Gregory Smitha (*op. cit.*), podaje odniesienia do Arystotelesa i Scaligera, który utożsamia energię ze skutecznością, kryterium omawianym przeze mnie w rozdz. VIII (zob. w tym zeszycie, s. 369). Rozróżnienie Puttenham między *enargeja* a energią nie jest powszechne; normalnie przyjęte jest natomiast bliskie powiązanie przez niego obu pojęć z językiem ozdobnym. Bardziej typowe jest chyba stanowisko Mazonniego, np. *Della difesa* III, zwłaszcza s. 686 (1587); w kolejnym rozdziale następują przestrogi przeciwko *soprabbondanza*.

<sup>7</sup> Zob. K. E. Gilbert i H. Kuhn, *A History of Esthetics*. New York 1939, s. 135—144 i przypis. Cytowane tam zdanie z Tomasza z Akwinu jest jasne jak każde inne — jasność tego, co piękne, to ta właściwość piękna, która polega na „promieniowaniu formy danej rzeczy, czy to dzieła sztuki, czy natury (...) w taki sposób, że rzecz ta jawi się umysłowi w całej pełni i bogactwie swego ładu i doskonałości”. Dzięki tej właściwości elementy piękna tkwiące w rzeczach stają się dobrze widoczne. Podobnie jak Sidney pisarze XVI-wieczni używają na ogół okreś-

Metafora ta była ciągle i bez zażenowania używana przez wszelkiego rodzaju autorów piszących o poezji w okresie wczesnego renesansu i w w. XVII; stosowano ją, by zaznaczyć równoczesne zapotrzebowanie na te cechy obrazowania, które dzisiejsi krytycy obu okresów często stawiają w opozycji.

„Iluminacja” np. wiąże się jednocześnie ze świetnością, majestatem i jasnością, *clarté*, *chiarezza*. Cechy te zaczęły wydawać się sprzeczne dopiero wtedy, gdy nowoczesne użycie uwypukliło związek między jasnością a prostotą, pomijając to, co pisarze renesansowi dorzucają na ogół jednym tchem: że owa jasność jest sprawą „stosowności obrazów i słów, a zatem sposób jej osiągnięcia będzie się zmieniał w zależności od tematów. Znamienne jest, że Minturno w swym długim wywodzie<sup>8</sup> rozpoczynającym się pytaniem „Jak może być jasne to, co jest ukryte?” nie sili się nawet, by przestrzec przed trudnymi wyrażeniami, ale jednocześnie chwali świetność i przestrzega przed natłokiem ozdób, jako że dzieło nie może podlegać iluminacji, jeżeli jest mniej wspaniałe ze względu na ilość ozdób. Nadto, ozdoby mają pełnić funkcję „członków”, a nie „części”.

Innymi słowy, jasność nie jest przeciwstawiana trudności intelektualnej, lecz chaosowi, pełna blasku świetność zaś nie jest sławiona w zamian za klarowność konstrukcji, lecz w połączeniu z nią. Pamiętamy wszyscy, jak Jonson, mówiąc o jasności jako „głównej zalecie stylu”, przetłumaczył słowa Kwintyliana: „nic w niej bardziej fałszywego nad to, gdy wymaga Interpretatora”<sup>9</sup>. Powinniśmy jednak pamiętać też o tym, że słynne zdanie Sidneya o iluminacyjnej mocy poezji odnosi się do owej zdolności wszystkich obrazów bez względu na rodzaj sztuki, dzięki której mogą one doprowadzić człowieka do „opartego na zrozumieniu osądu” rzeczy; Sidneyowi również zależy na tym, aby tajniki mądrości nie „leżały ukryte przed zdolnością do wyobrażania sobie i osądzania”. (Gregory Smith, *op. cit.*, I, 165). Obaj poeci poruszają problem bezpośredniego oddziaływania sztuki na „władze wewnętrzne” widzów, czytelników i słuchaczy; obydwu chodzi

---

leń w rodzaju „uwydatnić”, „uczynić oczywistym”; doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że relacja między tym, co my nazywamy „efektem estetycznym”, i formą a treścią pojęciową nie jest prosta i świadomość ta jest widoczna w ich teoriach formalnych właściwości obrazów. Tak tutaj, jak i gdzie indziej, renesans z powodzeniem wykorzystał myśli odziedziczone po średniowieczu lub za pośrednictwem wieków średnich; mogłabym niejednokrotnie przytoczyć cytaty równie dobrze ze średniowiecznej co późniejszej poetyki i retoryki i ilustrować je przykładami obrazów Chaucera, Machauta czy autora *Sir Gawaina*.

<sup>8</sup> *Appendix*, nota C, podaje rozszerzoną koncepcję owego obrazowania „rozjaśniającego”, przytaczając cytaty z Minturna, Sidneya i T. S. Eliota. Koncepcja ta zawiera pewne rozróżnienia poczynione na podstawie obrazów Eliota.

<sup>9</sup> B. Jonson, *Discoveries: A Critical Edition*. Ed. M. Castellan. 1906, s. 98. Zob. też Quintilianus, *Institutio oratoria* I, 41).

o „prawdziwą, żywą wiedzę” oraz o funkcjonalne zastosowanie sztuki pisarskiej w celu bezpośredniego przekazania tej wiedzy.

Poszukiwanie estetycznej jakości *clarté* nie jest więc poszukiwaniem specjalnego rodzaju stylu. I chociaż Jonson mówi o „języku czystym i wykwinnym”, Sidney o języku nie zanadto abstrakcyjnym i ogólnym, Minturno zaś o języku „*non humilis, non abiecta*”<sup>10</sup>, wszyscy trzej wydają się zalecać pewien rodzaj jasnej bezpośredniości, formalnej *clarté*, której nie podawano w wątpliwość długo jeszcze po upływie XVII w. Poetyka taka mogła uznawać za wadę Donne’owski natłok tropów, ale musiałaby zganić autora raczej za nieudaną iluminację tematu przed czytelnikiem aniżeli za brak zwykłej jasności przedstawienia. Na podstawie kryterium *clarté* wcześniejsi, a także późni krytycy musieliby przyznać jednakowo godny powód do chwały wspaniałemu majestatowi czwartego *Hymnu* Spensera, jak również płomiennej jasności wiersza *Roztrzaskaj serce moje Boże Trójjedyny* z jego trzema tradycyjnymi „zaciemnieniami *per Allegoriam*”.

W rezultacie prób zmierzających do osiągnięcia tak zdefiniowanej jasności powstały zarówno świecące oślepiającym blaskiem, jak i sztucznie zaciemnione obrazy; ich wspólnym mianownikiem była sztuka, z jaką zostały skomponowane, aby z mocą przekazać czytelnikowi dokładnie i w pełni myśl poety. Chapman przypisywał „jasność” swym ukrytym figurom, powołując się, jak to było w zwyczaju, na dobrze dopasowaną i wyrazistą szatę wzniosłej inwencji:

*Enlargeja* lub jasność przedstawienia, wymagana w prawdziwych dziełach poetyckich, nie polega bynajmniej na klarownym ujęciu jakiejś pospolitej inwencji, lecz jest to wzniosła, z serca płynąca inwencja wyrażona w jak najbardziej znaczących i naturalnych słowach; nie służy ona zręcznemu Malarzowi, który szkicuje rysy twarzy, chcąc jedynie uchwycić podobieństwo zewnętrzne, lecz Artyście, który malując wydobywa blask, cień oraz wzniosłość; i choć ignoranci uznają to za przesadę i zbyteczne udziwnienie, ci, którzy są zdolni właściwie sądzić, dostrzegą w tym ruch, ducha i życie (<...>)

Niejasność panująca w mowie afektowanej i nie przemyślanych konceptach jest pedantyczna i dziecinna. Lecz jeśli owa niejasność jest przykryta tym, co stanowi jądro tematu poety, wyrażone za pomocą odpowiednich figur i ekspresywnych epitetów, wówczas, i owszem, będę się nawet trudził, by znaleźć się w cieniu takiej ciemności<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> A. S. Minturno, *De perspicuitate*. W: Antoni Sebastiani Minturni, *De poeta* VI. Venetiis 1559, s. 447; podobnie jak Kwintylijan, *op. cit.*, VIII, 2, 2 (*sordida et humilia*). Zob. też u Tomitano (*Ragionamenti della lingua Toscana* (Venezia 1546), ks. II, s. 156) trzy sposoby pisania narratio: *brieve, chiara, verisimile* wraz z przykładami zaczerpniętymi z Petrarcki, różniące się stopniem szczegółowości.

<sup>11</sup> List wstępny w *Ovids Banquet of Sence* (1595). W: *The Poems of George Chapman*. Ed. Ph. Bartlett. New York and Oxford 1941, s. 49.

Takie rozumienie roli i celu obrazu zaciemnionego nie różni się bynajmniej od rozumienia Gascoigne'a. Chodzi tu o ten rodzaj niejasności, jaki zaobserwowaliśmy wcześniej w wierszu Yeatsa *Odjazd do Bizancjum* (strofa I), gdzie inwencja poetycka, choć wzniosła i złożona, wyraża się za pomocą obrazów, których związek z interpretacją poety nie wydaje się uważnemu czytelnikowi niejasny czy trudny do uchwycenia. Obrona tego typu niejasności przez Chapmana jest równie stara, jak sama retoryka; zaciemnienie jest u niego zręcznym środkiem służącym do rozjaśnienia wyrazu tego, co stanowi samo życie danego tematu.

Tradycyjne jest również wiązanie przez Chapmana jasności lub blasku z odmalowaniem tematu w ruchu, z duchem i życiem; obszernie omawia to Kwintyliian<sup>12</sup>. Natomiast rozważania Minturna i innych nawsuwają podejrzenie, że *chiarezza* dotyczy raczej zdolności poezji do wyraźnego uświadomienia, a nie ma wiele wspólnego z łatwą jasnością<sup>13</sup>.

Nie wierzę, by na początku XVII w. nastąpiło jakiegokolwiek rozluźnienie odpowiedzialności poetów za osiągnięcie *clarté* za pomocą formalnych środków artystycznych. O ile za przeciwieństwo *clarté* uważano niewyraźnie dostrzegalną formę oraz wypraną z życia bezbarwność, nie były to wartości upragnione ani praktykowane przez poetów metafizycznych. Ich „niejasne” obrazy, podobnie jak inne powstałe w tym okresie, skonstruowane są z wielką zręcznością służącą uzyskaniu efektów oratorskich, które towarzyszą doskonałości formalnej. W wy-

<sup>12</sup> Dodaje on, że *perspicuitas* „wynika przede wszystkim z poprawności użycia wyrazów”; jedną z jej form zasługującą na najwyższą pochwałę jest „zastosowanie słów o maksymalnym znaczeniu”. W podręczniku Sherry'ego z 1550 r. jasność została formalnie utożsamiona z jasno zbudowanym opisem: „*Enargeja*, czyli oczywistość lub jasność, zwana także opisem retorycznym, występuje wówczas, gdy rzecz jest tak opisana, iż czytelnikowi lub słuchaczowi wydaje się, jakby ją widział, kiedy powstawała” (sig. E I v). Widzimy, że znaczenia te odpowiadają znaczeniom Jonsona i innych (kładących nacisk na zrozumiałość), gdy pamiętamy, że w grę wchodzi „światło”, a nie prozaiczna oczywistość. Nie sposób sądzić, że tradycja retoryczna była tak dalece nieznaną Jonsonowi, iż używał on tego ważkiego słowa dla oznaczenia wyłącznie tego, co współcześni rozumieją pod terminem „klarowność”.

<sup>13</sup> Zob. A. S. Minturno, *L'Arte poetica*. Napoli 1725, I, s. 22 (1564); zob. też *De poeta*, s. 118. — T. Tasso, *Discorsi*. W: A. H. Gilbert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*. New York 1940, IV, s. 186 (1594) (traktujący o metaforze). Sporządzona przez Hoskinsa (1599) lista figur stosowanych dla celów „ilustracji” wskazuje, iż rozumienie przez niego tego technicznego terminu było odległe od współczesnego splotowego pojmowania go jako wyłącznie egzemplifikację. Wymóg *clarté* wysuwany przez Du Bellay, poetów tradycji spenserowskiej i innych należy interpretować na tle tych zastosowań. Niektóre opozycje stawiane między jasnością poetów tradycji spenserowskiej a intensywnością poetów metafizycznych, wynikające rzekomo z ich „odmiennej” estetyki, są również podejrzane (zob. np. R. L. Sharp, *From Donne to Dryden*. Chapel Hill, N. C., 1940, rozdz. I).

niku tych wszystkich wywodów na temat „iluminacji” i idącego z nią w parze mistrzostwa utrzymuje się retoryczny ideał wymownego przekazu. Pomysłowe obrazy poetów metafizycznych nie dają dowodów na to, iż opierali się oni naleganiom Kwintyliana, by sztuka spełniała to, co od czasownika *eloqui* określał on jako „stworzenie i przekazanie odbiorcy pełnej myśli powstałej w wyobraźni twórcy” (VIII, Wstęp 15). Typowe dzisiaj zarzuty przeciwko zasadom jasności i wymowy nie pojawiły się wówczas jeszcze, a okrzyki w rodzaju tego, jaki wzniosł Verlaine w *Art poétique* — „*Prends l'éloquence et tords lui son cou!* [Weź wymowę i ukreć jej kark!]” — przygasiłyby głosy poetów tak metafizycznych, jak i wszystkich innych.

Język bogaty w ozdoby retoryczne nie jest jedynym narzędziem osiągnięcia czystego piękna formalnego, ale miał on najłatwiej dostrzegalny wpływ na obrazy. Wpływ ten jednak nie szedł w kierunku „czystej dekoracyjności”. Współczesne fałszywe interpretacje renesansowej teorii dydaktycznej użyteczności poezji sprawiły, że nie dostrzegamy wielkiej złożoności i elastyczności renesansowych definicji obrazu funkcjonalnego. Teoria ta nie wytwarzała podziału na obrazy o pięknej formie oraz logicznie użyteczne, z tolerancją dla pierwszych, a szacunkiem dla drugich<sup>14</sup>. Cały obszerny zasób figur sklasyfikowanych przez retorykę (jedne jako tworzące obrazy, inne jako modyfikujące ich charakter) wykorzystywany był z jak najsubtelniejszym zrozumieniem sposobu oddziaływania obrazów na wrażliwość czytelnika. Zwiększenie wymowy poprzez umiejętnie stosowanie środków retorycznych prowadziło jednak do „sztuczności” obrazów oraz starannego ich konstruowania:

*Call not these wrinkles, graves; If graves they were,  
They were Loves graves; for else he is no where.  
Yet lies not Love dead here, but here doth sit  
Vow'd to this trench, like an Anachorit*<sup>15</sup>.

[Nie nazywaj tych zmarszczek grobami; gdyby grobami były, / To grobami Miłości; gdyż nigdzie więcej jej nie ma. / Ale Miłość nie leży tu martwa, lecz siedzi tutaj / Złączona ślubem z tym dołem, jak Anachoreta.]

Żywość, jasność i sugestywność tego obrazu w jego funkcjonalnej relacji do całości są w dużej mierze rezultatem zastosowania wstępnej *catechesis*, czyli krótkiej *allegoria*, której potrzebne są do towarzystwa metafora i porównanie; dalej idą dwa bardziej wyszukane typy figur, dwa pospolite oraz przynajmniej dwa lub

<sup>14</sup> Zob. *Appendix*, nota D, gdzie podane jest nieco ostrożniejsze ujęcie braku opozycji „logiczne”—„zmyślone” oraz niektóre być może niezbyt fortunne skutki tej współczesnej dychotomii w dziedzinie współczesnej krytyki poezji renesansowej.

<sup>15</sup> J. Donne, *Elegie IX, The Autumnall*. W: *The Poems of John Donne*. Ed. H. J. C. Grierson. Oxford 1912, s. 93. Podkreślenia autorki.



trzy wzorce<sup>16</sup>. Bez względu na nasz własny smak, musimy przyjąć, że elżbietanie byli bardzo wrażliwi na tego rodzaju subtelności relacji wymowy [eloquence] do artystycznej integralności wiersza.

Znaczy to tylko tyle, iż częścią owej „harmonii”, w której znajdowano takie upodobanie, było zręczne dopasowanie figur w ich relacji do olśniewającej całości kompozycji. To, w jakim stopniu reakcje odbiorców na te zabiegi były świadome, podlegało zapewne dużemu różnicowaniu, tak jak u czytelników wszystkich epok. W swej pełnej uznania uwadze na temat 61 wersu eklogi styczniowej Spensera, „*a pretty Epanorthosis (...) and withall a Paronomasia*”, E. K. jest wyrazicielem odczuć każdego wykształconego czytelnika; częścią doznawanej przez E. K. przyjemności, jak widać w każdym zdaniu jego *Prefatory Epistle*, jest owo estetyczne upodobanie w śledzeniu stosowności, z jaką piękna kompozycja formalna została narzucona temu, co naturalne<sup>17</sup>. Mając spojrzenie utkwione w tę relację, uważa się zaniedbanie piękna formalnego na korzyść treści za rzecz równie niedopuszczalną co przypadek odwrotny. Ascham, ten najbardziej moralny spośród krytyków, powiada:

Nie zdajecie sobie sprawy z krzywdy, jaką wyrządzacie nauce, wy, którzy nie dbacie o słowa, lecz o treść, wprowadzając w ten sposób rozdźwięk między językiem a sercem.<sup>18</sup>

Nie wzywa nas do większej dbałości o język, ale nie wolno nam wprowadzać podziału.

Zwagać na tę przestrożę powinni zarówno czytelnicy, jak poeci. Najłatwiej zapominamy o niej zwłaszcza wtedy, gdy temat zawiódł poetę na wyżyny wzruszenia polegającego raczej na obfitości niż pomysłowości. Czytelnicy współcześni są np. skłonni sądzić, że długi, rozwlekły, pełen ozdób retorycznych i świetności opis w rodzaju opisu wieży Mortimera w *Mortimeriados* Draytona (1596) musiał być wytworem bądź niedorzecznej narracji, bądź naiwnego zamiłowania do czysto dekora-

<sup>16</sup> Figura *concessio* nadająca i zmieniająca znaczenie, pociągająca za sobą dwie figury rozróżniające — *distinctio* — oraz epanalepsę w drugim wierszu; nadto łagodna apostrofa i konwencjonalna personifikacja oraz kilka wzorców powtórzeniowych, których skomplikowanych nazw nie będę przytaczać.

<sup>17</sup> Wybrałam ten oklepany przykład po części dlatego, że analiza eklogi styczniowej zrobiona przez H. D. Rixa (*Rhetoric in Spenser's Poetry*, „Pennsylvania State College Studies” 7, 1940, s. 64 n.) umożliwia dzisiejszemu czytelnikowi zetknięcie się z tego rodzaju uważnym odczytaniem, które — gdybyśmy byli elżbietanami — zastosowalibyśmy do utworu zbudowanego według zasad retoryki. Jedną z najbardziej uderzających rzeczy w niezmiernie licznych uwagach E. K. zdradzających wyszkolenie retoryczne są zawarte w nich ślady doznanej swoistej przyjemności czytelniczej, którą nieprzygotowanym czytelnikom współczesnym niełatwo jest podzielić.

<sup>18</sup> R. Ascham, *The Scholemaster* (1570). W: Gregory Smith, op. cit., I, 6.

cyjnej ozdobności. Mało prawdopodobne jest jednak, by obrazy były dopełnieniem celów stawianych przed wartką i wiarogodną narracją wydarzeń, skoro w zamierzeniu poety mają one wykraczać daleko poza naturalistyczną wierność przedstawienia i być częścią kompozycji, która poprzez swą piękną formę uwypukla znaczenie treści. Gdy w sześć lat później Drayton przerobił *Mortimeriados* na *The Barrons Wars*, wprowadził do obrazów wiele zmian. Zmiany te świadczą nie tyle o zestawieniu się „retoryki,” ile raczej o przywiązywaniu większej wagi do zasady *decorum* rządzącej relacją między ozdobą a tematem<sup>19</sup>. Zabiegi artystyczne zastosowane w przytoczonym wcześniej obrazie Donne’a oraz w wieży Draytona różnią się słusznie ze względu na treść, gatunek i racje obu utworów. Obraz Donne’a jest pomysłowy, Draytona zaś kwiecisty, ale obaj poeci dają przykład metod powszechnie stosowanych w celu spełnienia omawianego przez nas podstawowego warunku kompozycji formalnej. Obrazy cytowane w innych rozdziałach dostarczą dziesiątków przykładów tych metod w nieskończonej różnorodności zastosowań od początku do końca tego okresu.

Inną różnicą między pojęciami elżbietąńskimi a naszymi, której nie mogę w tym miejscu pominąć, jest brak opozycji „sztuczne” — „naturalne”. Szukanie przyczyn tego zjawiska prowadzi nas do renesansowych koncepcji świata rzeczywistego, który miał być przedmiotem naśladowania za pomocą obrazów. Jedno ze zdań Tassa wyjaśni bardzo szybko, dlaczego „sztuka” w obrazach renesansowych, choć pojmowana raczej formalnie niż naturalistycznie, nie dawała się mimo to oddzielić od tematu, pojmowanego również na sposób formalny jako idea (utożsamiana z *res* w księdze III *Poetices libri septem* Scaligera). Poeta tworzy podobieństwa „*cose sussistenti*”: „Ale o jakich rzeczach powiemy,

<sup>19</sup> Oto garstka przykładów: Drayton wycina później kalambur o Orwelle (lub niedoli) [w j. ang. gra słów „*ill or well*” — „dola czy niedola” — przyp. tłum.] oraz apostrofę do Tamizy i Izdy (M. Drayton, *Mortimeriados*. W: *The Works of Michael Drayton*. Ed. J. W. Hebel, K. Tillotson and B. Newdigate. Oxford 1931—1941, w. 1338, 1604; zob. też *The Barrons Wars*, IV, *ibidem*, gdzie jest surowy nawet wobec tak prześlicznego obrazu jak „*Nor let thy ships lay forth their silken wings*”). Wycina nagromadzenie [*accumulatio*] apostrof aż do listu, który Królowa otrzymuje od Mortimera (*Mortimeriados*, w. 2758, *The Barrons Wars*, VI), tracąc przy tym obrazy „ładne” i „istotne”, jak np. „*Pully which drawst the curtaine of the Day*”. Porównajmy zmianę obrazu z miękkiego wosku całującego jej palce na czerwony wosk lepiący się do nich jak zapowiedź krwi (*The Barrons Wars*, strofa 90). Z drugiej zaś strony znajdujemy świadome retoryczne dodatki do *The Barrons Wars*: ikona Psoty, *descriptio* napoju uzdrawiającego, celowo uwydatniona *sententia*, „*A Metaphor from Timber*” i inne rozbudowane analogie (*The Barrons Wars*, II, 5; III, 7, 41). Nieustannie współdziałają ze sobą wszystkie powody wprowadzenia zmian przez Draytona: stylistyczne, zdroworozsądkowe, strukturalne; zob. znakomite przypisy K. Tillotson w t. 5 cytowanego wyżej wydania Hebela, gdzie można znaleźć różne wersje *The Barrons Wars* (1603 do 1619) zbyt skomplikowane, by się nimi tutaj zajmować.

że istnieją? O pojmovanych, czy o postrzeganych? Oczywiście o pojmovanych”<sup>20</sup>. Jest to skrajna forma tego stanowiska, ale jak pokażą dalsze cytaty, samo stanowisko ogólne było szeroko przyjęte w rozmaitych formach, z których wszystkie miały podobny wpływ na obrazowanie. Mówiąc po prostu, poeta naśladowający świat nie postrzegany, lecz pojmovany, objawiający się w tym postrzeganym, nie będzie brał pod uwagę tego, że stosowanie zabiegów artystycznych dla podkreślenia formy czyni obrazowanie mniej „wiernym Naturze”.

Zamiast zastanawiać się nad różnicami między obrazami wynikającymi z przedstawienia „sztucznych” bądź „naturalnych” podobieństw świata widzialnego powinniśmy skupić naszą uwagę na różnicach wpływających z naśladowania różnych aspektów świata pojmovanego, dostrzeganych przez poetów. Cztery przedstawione niżej obrazy traktują o tym samym zjawisku czy treści — o rumieńcu wykwitłym na policzku. Jest to nieistotne; ważne są natomiast różnice w tym, w jaki sposób cztery tematy poetyckie (owe rzeczy „pojmovane”) zostały iluminowane dzięki obrazom. Różnice te były potężnym czynnikiem powstania wielkich różnic formalnych, choć same rumieńce musiały być do siebie podobne w chwili, gdy wykwitły na policzkach.

*As after pale-fac'd Night, the Morning fayre  
The burning Lampe of heaven doth once erect,  
With her sweet Crimson sanguining the ayre,  
On every side streakie dappl's fleckt,  
The circled roofo in white and Azure dect,  
Such colour to her cheekes these newes do bring*<sup>21</sup>.

[Jak gdy po Nocy bladolicej, jasny Poranek / Płonącą Lampę niebios do góry unosi, / Słodką Purpurą różowiąc powietrze, / Zewsząd upstrzone prażkowanymi cętkami, / Koliste sklepienie strojne w biel i Lazur, / Taki kolor na wieść tę na jej policzkach wykwiła.]

*And ever and anone the rosy red,  
Flasht through her face, as it had been a flake  
Of lightning, through bright heaven fulmined;  
At last the passion past she thus him answered.*

[Co pewien czas różany rumieniec / Przemykał płomieniem przez jej oblicze niczym błysk / Piorunu, co rozświetla jasne niebo; / W końcu namiętność minęła i taką mu dała odpowiedź.]

(Britomart opisuje Artegall jej towarzyszowi, *The Faerie Queene*, III, 9, 5)

*Wee understood  
Her by sight; her pure, and eloquent blood  
Spoke in her cheekes, and so distinctly wrought,  
That one might almost say, her body thought.*

<sup>20</sup> T a s s o, *Discorsi*, ks. II, s. 50.

<sup>21</sup> Wieść, jaką otrzymała królowa Izabela o przyłączeniu się Mortimera do frakcji przeciwnej Edwardowi II (D r a y t o n, *Mortimeriados*, w. 141).

[poznawaliśmy / Ją po jej wyglądzie; czysta, wymowna krew / Przemawiała przez jej policzki, i tak dobitny dawała wyraz, / Iż prawie można by powiedzieć, że jej ciało myśli.]

(Donne, *The Second Anniversary*, 243, s. 258)

*And troubled blood through his pale face was seene  
To come, and goe with tydings from the hart,  
As it a running messenger had beene.  
At last resolv'd to worke his finall smart,  
He lifted up his hand.*

[I widać było, jak wzburzona krew oblewa jego bladą twarz / I biegnąc od serca niesie stamtąd wieści / Jak rączy posłaniec. / Zdecydowawszy w końcu zadać cios ostateczny, / Podniósł rękę do góry.]

(rycerz Czerwonego Krzyża — *Dispair canto, Faerie Queene*, I, 9, 51)

Wszystkie cztery obrazy są jednakowo „sztuczne”. Spośród wielu czynników różnicujących je pod względem własności formalnych najważniejsze są bardzo różne cele towarzyszące czterem różnym aspektom natury wybranym jako przedmiot naśladowania („sztuka” bowiem znajduje się w nich wszystkich w takiej samej relacji do „natury”). Drayton wysławia piękność królowej i jej występłą miłość za pomocą wzniosłego porównania wymagającego ozdobnego, zmysłowego rozwinięcia; Donne rzuca światło na stosunek pięknego ciała do jeszcze piękniejszej duszy, używając połączenia synekdochy z metaforą, opartego na powszechnie przyjętej prawdzie retorycznej o relacji między wymową a myślą i doprowadzonego do logicznej konkluzji; Spenser w pierwszym przypadku stosuje porównanie o własnościach służących zarówno celowi dramatycznemu, jak i prostemu celowi narracyjnemu, w drugim przypadku zaś porównanie oparte na celu zgodnym z celami narracji psychologicznej (serce jest siedzibą woli, a kolejne wiersze zaznaczają decyzję rycerza Czerwonego Krzyża, który przyjmuje podsuhaną mu chytrze przez rozpacz radę samounicestwienia).

Cztery przytoczone obrazy towarzyszą poetom w ich próbach zbudowania czterech różnych struktur znaczeniowych; zewnętrzne postaci rzeczy (mimo że podobne do siebie) prawdziwie wyrażają każde z tych odrębnych znaczeń w sposób, który jednak byłby nie dość jasny czy imponujący, gdyby nie sztuka poety. W tym sensie „*le naturel* [naturalność]” nie jest „*suffisant* [wystarczająca]”, jak twierdzi Du Bellay (*op. cit.*, II, rozdz. 3) w słynnym ustępie, w którym ubolewa nad tym, że poeci nigdy nie zaznają spoczynku. Nie zakładano, że zadanie dopasowania formy ma być łatwe, ale nie zakładano też opozycji między poetą a „naturą” — matką wszystkich form, tak w umyśle poety, jak i poza nim. Wartości wszystkich czterech zacytowanych fragmentów zawierają się w pojęciu naturalności obrazów, bardzo wszakże odległym od romantycznej identyfikacji tego, co najbardziej naturalne, z tym, co najprostsze — równie odległym, co definicja Kwintyliana: „Nie, najbardziej

naturaine jest to, co natura pozwala stworzyć w najwyższej doskonałości”<sup>22</sup>. Podobnie Tasso radzi poecie, by szukał tematu wśród rzeczy, którym łatwo jest dopasować formę (s. 32). Jest to oczywiście rada, której nie oprze się żaden poeta bez względu na epokę. W dodatku definicje natury przyjmowane w czasach, gdy tworzyli ci poeci, zachęcały ich do niedostrzegania konfliktu między naturą a wprowadzającą nowy ład sztuką<sup>23</sup>. Skutkiem tego obraz renesansowy mógł odznaczać się najwyższym stopniem kunsztownej sztuczności, nie będąc przy tym uważanym za nierealny, nienaturalny lub wyłącznie dekoracyjny.

Mimo że linia opozycji nie przebiegała między sztucznością a pełną prostotą naturalnością, renesans miał oczywiście swoje przeciwieństwo prawdziwej sztuki. W okresie tym podkreśla się zwykle wysokie wymagania sztuki poetyckiej, okazując przy tym nieprzejednaną wzdargę wobec sztuki fałszywej. Obydwie postawy są charakterystyczne tak dla Sidneya, jak Jonsona, można je dostrzec zarówno u Du Bellay, jak i w elegii Carewa o Donne'ie. Wszyscy oni starannie oddzielają prawdziwą sztukę od owej „pozornej sztuki szafującej górnolotnymi słowami”, która, jak mówi Giraldi Cinthio, każe pisarzom używać „napuszonych wyrazów i mocnych epitetów” tak, iż w trenach opiewają „krwawe trupy”, w lekkich zaś wierszach nie piszą o niczym innym, jak tylko o kwiatach, grotach, falach i łagodnych wietrzykach (*An Address to the Reader by the Tragedy of „Orbecche”* (1541), w: Gilbert, *op. cit.*, s. 245). Ogród Muz nie miał być oczyszczony z tego rodzaju pedantycznych frazesów oraz aksamitnych, rozrzewniających słówek aż do chwili, gdy nastąpił powrót do Natury w rozumieniu nadanym jej przez ostatnie półtora wieku. Lecz bynajmniej nie w rozumieniu Carewa, który nie chwali Donne'a za powrót do natury, ale za prawdziwą i słuszną sztuczność.

<sup>22</sup> „*Verum id est maxime naturale, quod fieri natura optime patitur*” (Quintilianus, *op. cit.* IX, 4, 5). Rozważania te są kopalnią podejmowanych przez renesans kwestii (czy język nie wygładzony jest bardziej męski — *virilis*; a zatem, po co uprawiać winną latorośl? czemu nie żyć nadal w chatach?, itd.). Zob. przyp. 30 niżej. Spenser w znanym fragmencie w obronie życia na łonie natury (*The Faerie Queene* II, 7) wkłada w usta Guyona wypowiedzi sprzeciwiające się otaczaniu „zbytkiem” „Niezmaconej Natury”, lecz nie zaznacza, czy ma tu na myśli także krytykę rozbudowanych porównań; świętokradztwo wydobywania srebra i złota dla Mamony nie obejmowało eksploatacji drogocennych kamieni retoryki. Nie ma w tym żadnej niekonsekwencji. Spenser mówi tu o braku umiaru i pysze — o niewiaściwości celów, nie zaś kunsztowności środków; niemoralny i pompatyczny język znalazłby się pod tym samym przegierzem jako obraza Natury. Ale sztuczny język — nie.

<sup>23</sup> Sztuka jest „koadiutorką natury”, „triumfatorką nad jej umiejętnością” (chodzi o umiejętność ekspresywną, a nie sprawiającą przyjemność urodziwość; Puttenham, *op. cit.* II, 25, s. 303). Sztuka i natura nieuchronnie pozostają współpracującymi ze sobą „wspólniczkami” (zob. Th. Sebillet, *Art poétique françoys* (1548). Ed. F. GaiFFE. Paris 1910, I, rozdz. 3, s. 25; *L'Art poétique de Jacques Peletier* (1555). Ed. A. Boulanger. Paris 1930, I, rozdz. 2, s. 73).

Z jednakową pogardą odnosi się on do nie „upiękzonego” rymu balladowego co do zastępów wygnanych bogów i bogiń. „Natura s t o s o w n i e przyozdobiona” — to określenie Giraldiego Cinthio, ale wyznacza ono to, co przeciwstawiano fałszywej sztuce w ciągu całego okresu <sup>24</sup>.

Sztuce pozornej, pedantycznej, martwej nie przeciwstawia się zatem naturalnego porywu serca, rozsadzającego wszelkie okowy formalne. Sidney radzi: „Patrz w serce i pisz”, ale ma tu na myśli „wymyślanie” lub wynajdywanie treści; nikt w każdym razie nie udziela poetyckiej rady, która byłaby elżbietańskim równoważnikiem tego, co taki nakaz zwykle oznacza dla współczesnych — nikt nie każe pocie patrzeć w wątrobę i szukać tam słów. Żadna szkoła nie zalecała „owego stylu naturalnego”, z powodu którego Harvey tak nietościwie wysmiewa się z Nashe’a, jako pożądanego stylu obrazowania poetyckiego. Pełne szyderczej ironii uśmieški Harveya pod adresem tego, który niedbalstwo nazywa „naturą”, wskazują, jak wielka odległość dzieli tak atakowanego, jak i jego wrogów od poetyki, w której przymiotnik „spontaniczny” oznacza pochwałę artysty:

Wyrównywanie Dwukropków lub rozmieszczanie Kropek to zajęcie w sam raz na miarę Cheeke’a albo Aschama: jego <Nashe’a> pióro jest jak kurek od beczki, tak mu tłoczy atrament, że niech się przy tym schowa tłocznia do Winogron. Jest taki jeden żwawy, rozbrykany stworek, <...> który przynigdy nie zniżyłby się do tego, by zostać mołem książkowym lub naśladowcą najznakomitszej sztuczności przesławnych mistrzów starożytnych. Ten i ów dziwaczny Modernista ma swój własny olej w głowie <...> Sza, Szuko! Naprzód, Naturo, ukaż swą drogocenną Postać w jej najpyszniejszych i najokazalszych szatach! <sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Nie kłóci się to z dowodami powszechnej nieufności wobec próżnej retoryki (dostarczonymi przez R. F. Jonesa w: *The Moral Sense of Simplicity*. W: *Studies in Honor of F. W. Shipley*. St. Louis 1942, s. 265—287). Powszechnie przyjęta teoria retoryczna uważała prosty styl za właściwy dla wielu celów, z pewnością dla celów teologów i uczonych, którzy tak często wyrzekają się „oratorstwa”; próżne oratorstwo natomiast spotykało się ze wszystkich stron z ostrą krytyką, choć i wtedy podobnie jak teraz toczono spory o przebieg granicy między mową „prawdziwą” a „fałszywą”. Gdy te odrzekania się pojawiają się we wstępach, wypada przypomnieć o długowiecznej epistolarnej konwencji ujmowania ich jako części *captatio benevolentiae*.

<sup>25</sup> Fragment G. Harvey, *Pierce’s Supererogation* (1593). W: Gregory Smith, *op. cit.*, t. 2, s. 277. Cały wywód Harveya utrzymany jest w tonie ironicznej satyry, łącznie ze wzmiankami dotyczącymi cudownych właściwości nowego stylu — „cierpkość najmocniejszego winogrona” (s. 250) — który R. L. Sharp (*op. cit.*, s. 37) interpretuje bardziej bezwzględnie. Niektóre żądania Harveya mogą nam się wydać pedantyczne, ale fundamentalne zasady jego teorii stale przyjmowano za słuszne — stąd potęga jego ironii. Nowsi autorzy, pisząc wierszem, nie wypowiadają się za pomocą prostych obrazów; odwracają się od niektórych typów sztuki retorycznej, wybierając inne, równie ortodoksyjne. Ich obrazy nie świadczą o tym, że ich autorzy odrzucają to, co Boccaccio nazywa *exquisita locutio* (*De genealogia deorum*. Venetiis 1511, XIV, 7; cały rozdział jest pokrewny ideom renesansowym).

Wyśmiewano wciąż tych, którzy sztukę zastępowali wigorem. „Straszliwy proch armatni” stylu pamfletowego nie znalazł zwolenników w żadnej szkole poetyckiej; to zaś, co w obrazowaniu stanowiło odpowiednik „rozieszczania Kropek” w strukturze zdania, nadal cechowało wszystkich z wyjątkiem jedynie autorów dowcipnych ballad. Zastosowanie zasady *decorum* miało się okazać zróżnicowane, choć w przekroju bardziej gatunkowym niż chronologicznym. Jednakże ani zwolennik Spensera, ani wielbiciel tzw. „mocnych wierszy” nie mieli porzucić jako wymogu podstawowego owej właściwej sztuczności, jaka cechowała części kompozycji mającej zadośćuczynić prawom doskonałości formalnej.

Jest to tylko pierwsze oczekiwanie wobec obrazów. Mogą być one otwarcie okazałe lub przemyślnie ukryte w cieniu — zawsze jednak cechą ich będzie wymowa [*eloquence*]. Choć owa wymowa pozostaje funkcją formy, to stałą wszystkich obrazów ją posiadających będzie ich ekspresyjność — nieunikniony związek z tematem poetyckim, sprawiający, że mamy takąż różnorodność obrazów, co nieskończoną rozmaitość tematów.

### Naśladowanie i porządek autorski

Warunek właściwej sztuczności, ściśle zdefiniowany, nie był wystarczającym kryterium wobec obrazów o tyle, o ile służyły one — na drugim poziomie intencji estetycznej — wyrażeniu autorskiej interpretacji natury — znaczenia, które komunikował autor przez nadanie naturze nowego, własnego uporządkowania. Takie rozumienie Naśladowania prowadziło do starannego doboru obrazów pod kątem odpowiedności ich relacji do spójnej struktury stanowiącej temat autora <sup>26</sup>.

Taka rygorystyczna selekcyjność w oparciu o zasadę *decorum* <sup>27</sup> sprawa umysłom współczesnym niemały kłopot. Chociaż największy sprzeciw budzi w nas sposób jej funkcjonowania na polu charakterystyki postaci w epice i dramacie, działa ona niemal w identyczny sposób w odniesieniu do obrazów. Hoskins rekomenduje utwór *Arcadia* Sidneya, ponieważ „gdziekolwiek by się ich spotkało”, Philoclea zawsze przejawia „spokojną rozwagę”, Mopsa zaś — „hardą, szpetną, niechlujną swo-

<sup>26</sup> Wpływ zasad przedstawionych w tym podrozdziale na charakter konkretnych obrazów poetyckich jest zilustrowany w podrozdziale 1 rozdziału VII, *The Criterion of Significance* [tutaj nie przełożonym — przyp. red.].

<sup>27</sup> Jako że zasada odpowiedności albo *decorum* była podstawowym dezyderatem literackim w okresie renesansu, istniały wielorakie jej aspekty, które jestem zmuszona definiować stopniowo w części I, natomiast w kulminacyjnym rozdziale IX zajmę się tą zasadą jako osobnym kryterium obrazów poetyckich. Tutaj interesuje nas ona tylko o tyle, o ile była pojęciem regulującym, utrzymującym obrazy autora (jak również postaci i zdarzenia) w zgodności z wybranym przez niego tematem lub interpretacją.

bodę bycia”<sup>28</sup>; z kolei Spenser do swej *Bowre of Blisse* [Altana Rozkoszy] nie wprowadza żadnych uroczych elementów właśnie po to, byśmy mogli odczuwać zupełnie niewinną błogość. Współczesne oko rychło spostrzeże w tym nieodpowiedzialne lekceważenie zawilości ludzkiej natury i doświadczenia. Na tego rodzaju zarzut braku odpowiedzialności elżbietanin odpowiedziałby tak, jak Donne odpowiedział Benowi Jonsonowi narzekającemu na jego *Anniversary*, a mianowicie, „że opisał on *I d e ę K o b i e t y*”. Z chwilą przyjęcia takiego zamierzenia, „błuznierstwa” Donne’a stały się jak najbardziej stosowne — w tym samym sensie i z tego samego powodu co „doskonałe wyrażanie” przez Sidneya wartości i uczuć tworzonych przez niego postaci literackich.

U pisarzy renesansowych nie znajdziemy takich wypowiedzi w swej obronie, jak: „Ale ja opisałem moje wyobrażenie kobiety” lub: „Ale ja opisałem, jaka była t a m t a kobieta”. Podobne zdania — byłyby to współczesne repliki Jonsonowi — nie wydają się zgodne z ich intencjami. Poeci elżbietkańscy prawdopodobnie troszczyli się o wiele bardziej o naśladowanie Cyceronowskiego „istniejącego w umyśle ideału, w odniesieniu do którego artysta przedstawia te przedmioty, które same w sobie nie są widoczne dla oka” (*Orator*, III; zdanie Cycerona powszechnie znane w epoce renesansu w różnych ujęciach). Bądź też wskutek szerzenia się platońskich i neoplatońskich koncepcji rzeczywistości dążyli raczej do naśladowania idealnej formy i ładu Plotyna lub samego wzorca i kwintesencji Miłości, Gniewu (czy Różnorodności — zob. Donne, *Elegy XVII*, s. 113). Lub (jeśli kto woli przyjąć za punkt widzenia terminologię arystotelesowską, która bez względu na odmienne implikacje metafizyczne w podobny sposób oddziaływała na praktykę poetycką), poeci renesansowi byli przypuszczalnie bardziej zainteresowani tym, co Fracastoro określa jako „naśladowanie nie tego, co specyficzne (tzn. »przedmiotu dokładnie takiego, jakim jest«), lecz samej idei przybranej w jej własne wdzięki, której mianem Arystoteles oznacza to, co uniwersalne”<sup>29</sup>. Ta powszechnie przyjęta koncepcja doczekała się dziesiąt-

<sup>28</sup> Rozumienie przez Hoskinsa (*Directions for Speech and Style* (1599), s. 41—42) sposobu kreowania prawdziwych postaci literackich jest zgoła przeciwne pojęciom pisarza naturalistycznego: autor uczy się najpierw wiernie „odtworzać pewne usposobienie”, potem nadaje imiona; każda z postaci przez cały czas „wyraża z niezmienną stosownością” jakiś nastrój (oczywiście *decorum*). Wywarło to wpływ na obrazowanie zwłaszcza w poezji narracyjnej i było naturalnie zjawiskiem powszechnym (zob. np. Minturno, *L'Arte poetica* I, 45 n., na temat dyspozycji umysłowych). Elżbietanie nie byli bardziej naiwni od nas w swych obserwacjach dotyczących charakteru ludzkiego; patrzyli nań jako na jedną całość, my zaś przyglądamy się charakterowi indywidualnemu. *Appendix*, nota E, podaje uwagi na temat, czy możliwa jest całkowita przemiana serca.

<sup>29</sup> H. Fracastoro, *Naugerius, sive de Poetica Dialogus*. Tr. R. Kelso. Introduction by M. W. Bundy. „Illinois Studies in Language and Literature” 9 (1924), nr 3, fol. 158.



ków sformułowań, z których najbliższe są nam chyba rozważania Sidneya na temat natury upiększonej. Równie bliskie Anglikowi okresu odrodzenia były zapewne liczne wypowiedzi Scaligera dotyczące naśladowania przez poetę doskonałego wzorca, a nie niedoskonałego pojedynczego przedmiotu<sup>30</sup>.

Jak się przekonamy, obrazowanie musiało ulec zmianie, skoro tego rodzaju poglądy decydowały o tym, co poeta umieszczał w utworze, a co z niego usuwał. Poetów elżbietańskich różni od współczesnych najbardziej chyba to, co uważali oni za słuszne wyciąć; co prawda zmienił się też zakres i stosunek do tego, co wtrącano. Techniki są skrajnie odmienne; wspólna pozostaje zgodna odmowa zawężania roli obrazów do wiernego przekazu doświadczenia. Donne nawet wtedy, gdy pisze *Na panią swoją, idącą do łóżka*, jest gotów zrezygnować ze szczegółu na korzyść upersonifikowanego pojęcia ogólnego i przez pełnych 15 wersów rozwija apostrofę do „Zupełnej nagości!”, używając trzech analogii po to, by uzasadnić, dlaczego „ciało znać nie śmie ubrania, / Jeśli rozkoszy nie chce okaleczyć!”<sup>31</sup>. Spenser zamiast poprzestać na opisie zazdrości gryzącej Malbecca, ostrym i nagłym śmiałym posunięciem przekracza granice metody powieściopisarskiej tak, iż Malbecco, „choć nigdy umrzeć nie może, lecz żyje umierając”,

*woxen so deform'd, that he has quight  
Forgot he was a man, and Gealousie is hight.*

zdeformowany niczym wosk, tak że całkiem / Zapomniał, że jest mężczyzną  
i Zazdrością zwie się.]

(*Faerie Queene*, III, 10, 60; podkreślenie autorki)

Po prostu poeta elżbietański nie boi się otwarcie operować pojęciami ogólnymi (percepcyjnymi, afektywnymi i konceptualnymi). Szczęśliwym trafem Fracastoro ilustruje swoje ujęcie tej teorii za pomocą obrazu. Wzniosły obraz wizualny z Wergiliusza posłużył mu za przykład tego, w jaki sposób pisze ten poeta, gdy „wydobywa wszystkie ozdoby mowy, wszystkie jej wdzięki”, którymi można przystroić nie jakiś szczegół, lecz ową „inną ideę”, którą sobie tworzy, „ideę o nieogarnionej, uniwersalnej urodzie”. Te spośród „ozdób”, którym Fracastoro poświęca osobną uwagę, nie mają charakteru głównie indywidualizującego — wydobywają szczegóły najlepiej wskazujące na zamierzone pojęcia ogólne.

<sup>30</sup> Późniejsi przeciwnicy, z chwilą gdy cytowani tutaj poszczególni krytycy przestali już być modnymi autorytetami, nie podają w wątpliwość tych podstawowych zasad. Zob. *Appendix*, nota F — dalsze cytaty i wskazówki dla interpretacji 35 znaczeń dwuznacznego słowa „Natura”, dających się wyodrębnić w renesansowych pismach krytycznoliterackich

<sup>31</sup> E. Spenser, *Elegia XIX Na panią swoją, idącą do łóżka*. Przełożył J. S. Sito. W: *Poeci języka angielskiego*. Wybór i opracowanie H. Krzeczowski, J. S. Sito, J. Żułowski. Warszawa 1969, t. 1, s. 433.

Jest to wspólna intencja obrazowania elżbietańskiego i wczesnego XVII-wiecznego.

Nie zmusza to poety do pomijania niezgodnych na pozór elementów doświadczenia; jest on natomiast zmuszony do powzięcia jakiejś decyzji i delikatnego zaznaczenia, dlaczego postanowił elementy takie dopuścić. O spójności decyduje znaczenie nadane przez autora — temat, a nie treść. Tego rodzaju przekonania wciąż jeszcze wywierają wpływ na obrazowanie poetyckie, ale pisarze renesansowi stosowali je śmieiej, ponieważ wygodniej było im je zaakceptować.

Istnieje jednak różnica między takim uznaniem interpretacji autorskiej za czynnik sprawujący kontrolę nad tematem a stosowanym dzisiaj portretowaniem przez autora jego własnego procesu interpretowania lub odczuwania — „owego ruchu myśli w żywym umyśle”, owego „obrazowania toku myśli, gry postrzegania i refleksji” (określenia zaczerpnięte z esejów F. O. Matthiessena i Edmunda Wilsona o Eliocie<sup>32</sup>). Temat autora dawnego był odmienny, bez względu na to, jak podobna mogła być treść; jego temat wciąż jeszcze był „jego znaczeniem”, a nie „jego własnym widzeniem tego znaczenia”. Czytając najpierw *Prufrocka* Eliota (s. 11), a następnie choćby nawet tak trudny do zaklasyfikowania wiersz, jak *Elegy IX. Upon the losse of his Mistresses Chaine, for which he made satisfaction* Donne’a (s. 96), można zauważyć, że wybór obrazów opiera się na różnych zasadach oraz że strukturalna funkcja obrazów w odmienny sposób wpływa na ich charakter. Eliot ukazuje nam człowieka mającego jakąś myśl. Donne układa myśli pewnego człowieka, który utracił majątek swej kochanki, w misterny, logiczny i stąd pełen swawolnego dowcipu wywód na temat gorzkiej i nieproporcjonalnej ceny dam.

Miarą tej różnicy jest ścisła spójność logiczna obrazów Donne’a. Nie znaczy to, by obrazy jego były pozbawione zmysłowej żywości, ale nie jest to też ich cecha podstawowa. Każdy z nich został wybrany i ukazany jako „istotna” część pewnego uporządkowanego układu i dołożono wszelkich starań, aby uporządkowanie to było rozumowo uchwytne. Relacja każdego obrazu do aktualnego tematu jest dla nas na tyle jasna, na ile może na to pozwolić skojarzenie logiczne — relacja obrzezanych

<sup>32</sup> F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*. Oxford 1935, s. 13. — E. Wilson, *Szkice*. Wyboru dokonał i posłowiem opatrzył M. Sprusiński. Przełożył J. Hummel. Warszawa 1973, s. 95. Są to ogólnie uznane myśli we współczesnej krytyce. Można by równie dobrze przytoczyć fragmenty dyskusji C. Brooksa (*Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill, N. C., 1939, s. 59 n.) nie zgadzającego się z Wilsonem, w której akcentuje on podobieństwa między poezją metafizyczną a symbolistyczną, sprzeciwiając się pogładowi, jakoby jedność logiczna była istotna w którejs z nich, i porównując Donne’a z poezją Yeatsa, którego symbole są „niczym innym jak tylko konkretnymi i znaczącymi obrazami ukazującymi grę umysłu”.

koron francuskich i nie oblizanych hiszpańskich niedźwiedziątek do fałszywych pieniędzy, relacja męczeńskich aniołów w ogniu do roztrwonionych prawdziwych pieniędzy. „Samotni mężczyźni w koszulach, wychyleni z okien” Eliota i „głośno piszczący Woźny sądowy” Donne’a to obrazy jednakowo wyraziste, ale związek obrazu Eliota ze znaczeniem wyrażanym przez autora jest mniej jasny, jako że woźny sądowy Donne’a wyraźnie stanowi logiczną część sugestii autora, iż owa dama mogłaby uratować coś więcej niż pieniądze, gdyby uwolniła go od obowiazku zwrotu jej mienia<sup>33</sup>.

To, że obrazy Donne’a i jego konstrukcja logiczna prowadzą nas do niekonwencjonalnej i satyrycznej konkluzji (jaka dama warta jest prawdziwych pieniędzy?), nie ma żadnego znaczenia. W najmniejszym stopniu nie umniejsząłoby to stosowności jego obrazów w oczach jego współczesnych czy poprzedników. Elżbietański warunek spójnego i jednolitego znaczenia nie myli spójności z konserwatyzmem moralnym. Wymaganie, aby obrazy były „znaczące” z punktu widzenia spójnego znaczenia rozumowo nadanego utworowi przez autora i dającego się uchwycić na drodze rozumowej przez czytelnika, zostało spełnione w wierszu Donne’a, wpływając na obrazy w dokładnie taki sam sposób, jak w utworach zawierających bardziej konwencjonalne stwierdzenia formułowane w tym okresie na temat kobiet. Obrazy zmysłowe badano podobnie jak inne, zwracając uwagę na zachowanie zasady *decorum* w tym względzie.

### Naśladowanie i intencja dydaktyczna

Naśladowanie obejmuje na tym poziomie intencji prezentację obowiązujących pojęć dotyczących uporządkowania i funkcjonowania natury w najszerszym tego słowa znaczeniu. „Użyteczny” cel poezji znajduje się w centrum uwagi nie tylko w dyskusjach na temat celów, ale także we wszystkich kolejnych teoriach ozdoby retorycznej. Poetyka renesansowa jest powszechnie tak nieugięta w kwestii wielkiego znaczenia zarów-

<sup>33</sup> Nie jest to wcale jakiś szczególnie typowy wiersz Donne’a, ale mimo to wydaje mi się, że określenie Allena Tate’a (*Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York 1936, s. 72) „dramatyzacja swej własnej osobowości przez poetę” sugeruje współczesny temat i intencję, które nie wystarczają do wytłumaczenia tego, co zostało pominięte w tym wierszu, a co i w jakim porządku zostało tu zawarte. Jeśli powiemy to samo jako wyznawcy psychologicznej teorii ostatecznych motywacji i odniesiemy nasze twierdzenia do każdego rodzaju wypowiedzi w każdym czasie, będzie ono pasowało również do Donne’a, o ile oczywiście jest prawdziwe.

Zachęcam do znalezienia zarówno liczniejszych, jak i bardziej złożonych przykładów tych różnic, które wyczuwamy między tego typu wierszem a np. fragmentami Draytona i Spensera cytowanymi w podrozdziale 1. Czytelnik znajdzie być może więcej tych powodów w rozdz. IX niż gdziekolwiek indziej.

no Mądrości, jak i Wymowy, że pozostaje mi zająć się tutaj jedynie ewentualnymi błędnymi zastosowaniami renesansowej teorii dydaktycznej.

Rozważanie celu dydaktycznego w poetyce renesansowej bez związku z drugim powszechnie przyjętym wymogiem — stosownej relacji między tematem a stylem — prowadzi do fatalnych pomyłek w interpretacji tego celu. Badanie tego związku wykazuje, iż teoretycy byli bardziej niż pomniejsi poeci tego okresu świadomi faktu, że cel dydaktyczny może okazać się błędny, jeżeli treść byłaby traktowana jako dobro dające się oddzielić od sposobu jej wyrażania. Ascham w pełni dostrzegał to niebezpieczeństwo, które było dla niego równie wyraźne jak dla tych spośród współczesnych nam krytyków, którzy obawiają się nazbyt dydaktycznego czytelnika. „Toteż nie są mądrzy ci, którzy mówią: »Cóż mnie obchodzą słowa i sposób wyrażania się człowieka, skoro tylko mówi słusznie i rozumnie«” (w: Gregory Smith, *op. cit.*, I, 6). Na ogół ludzie tacy pragną upiec własną pieczeń przy cudzym ogniu, agituja na rzecz jakiejś „prywatnej i partykularnej sprawy”, rozpowszechniają jakąś propagandę. Ascham nie wyciąga stąd jednak wniosku, jakoby „cel dydaktyczny” był wrogi poezji. Zamiast tego atakuje zastosowany przez tego rodzaju czytelnika arbitralny podział na treść i wypowiedź. Zasada *decorum* wyklucza oczywiście jako możliwość rozumienia celu dydaktycznego pogląd, iż wiersz można zredukować do pewnego dającego się sparafrazować komunikatu. Stąd wyrażenie innymi słowami „myśli wiersza” równałoby się zaprzeczeniu, iż myśli te posiadają swą stosowną i należną formę. Niejako ponad licznymi sporami nad właściwą definicją celów poezji płynnie stały nurt tematyczny dotyczący znajdowania przyjemności w stosownej relacji, krytycy zaś równie szybko jak dochodzą do wniosku, iż znajdowanie przyjemności wyłącznie w treści nie jest możliwe w poezji, stwierdzają, że treść, aby mogła się podobać, musi być mądra.

Wśród krytyków występowały oczywiście różnice zdań co do tego, co stanowi mądrą treść, które pojęcia są ważne i wartościowe, które obrazy demonstrują niedoskonałą integrację ozdoby i znaczenia. Taki buntownik jak Castelvetro stanowczo oświadcza, iż celem poezji jest „zachwycać i bawić umysły pospólstwa”; protestuje przeciwko uprawianiu wierszem filozofii przyrody, a jego teoria różnych konceptualnych pojęć ogólnych dostarczających przyjemności widzowi tragedii nie zadowoliliby zapewne kogoś w rodzaju Aschama (*Poetica d'Aristotle*, 1576; przekł. w: Gilbert, *op. cit.*, s. 307, 351). Podobne rozbieżności nie znaczą wcale, że kogoś takiego jak Castelvetro należy postawić w jednym szeregu ze współczesnymi krytykami antydydaktycznymi, którzy rezygnują z kryterium badania słuszności rozumowo zamierzonego i spójnego znaczenia.

Jak nietrudno sobie wyobrazić, niektóre typy sporów zahaczają o pro-

blem obrazowania. Castelvetro gani Scaligera za „absurdalność” upatrywania w Eneaszu wiecznej nieskazitelności moralnej (*ibidem*, s. 317). Ale Scaliger robi coś, czego teoria dydaktyczna nie wymaga od czytelnika — wychwala określone znaczenie moralne, które za wszelką cenę pragnie widzieć jako główny cel wiersza — i stąd błędnie odczytuje temat autora. Nietrudno o taki błąd. Zdarzają się one często, niezależnie od tego, czy czytelnik szuka znaczenia dydaktycznego, czy nie, gdyż są spowodowane niedostatecznym zwróceniem uwagi na zasadę *decorum*, której poeta podporządkował swoje obrazy.

Dzisiejszym czytelnikom jest prawdopodobnie łatwiej błędnie odczytać znaczenie autorskie przez zapomnienie o możliwości istnienia nadrzędnego celu dydaktycznego aniżeli przez tropienie go, jak to robi Scaliger. Spenser np., opisując rozpacz Uny z powodu domniemanej śmierci rycerza Czerwonego Krzyża, zamiast obrazów prostych i szczegółowych, wzmagających ból, wybiera górnolotną i rozwlekłą apostrofę do słońca:

*O lightsome day, the lampe of highest I o v e,  
First made by him, mens wandring wayes to gujde <...>  
Henceforth thy hated face for ever hyde,  
And shut up heavens windowes shyning wyde:  
For earthly sight can nought but sorrow breed <...>*<sup>84</sup>

[O jasny dniu, lampo Jowisza najwyższego, / Przez niego stworzona, by ludziom przewodzić na wędrownych szlakach <...> / Odtąd na wieczne czasy skryj twe nienawistne oblicze / I zamknij okna niebios szeroko światłem rozwarte: / Gdyż ziemski widok nic prócz smutku zrodzić nie może <...>]

Może nam się to z jednej strony wydać ubolewania godną porażką w wiernym oddaniu przeżycia emocjonalnego. Jednakże tematem poety nie jest to, „jak czuła się dziewczyna imieniem Una po stracie swego kochanka”, ale raczej nieskończony smutek z powodu zerwania rycerza Czerwonego Krzyża, przedstawiciela rodzaju ludzkiego, ze słuszną Prawdą — obraz musi więc utrzymać cały ogromny ciężar wszystkich dróg i sytuacji, w których do tego zerwania doszło. Podniosły styl pozostaje w zgodzie z przekazywaną treścią. Spenser nie wprowadza tu rozłamu między stylem a treścią, ale my czynimy to, jeśli podobnie jak Scaliger obstajemy przy preferowanym przez nas samym znaczeniu.

Przyjęcie dających się pojęciowo zdefiniować celów poezji oznaczało

<sup>84</sup> Itd., *The Faerie Queene* I, 7, 23 (podkreślenia autorki). Paralela z *I Tamb.* V, 2, nie ma wpływu na moje uwagi. Zapożyczenia często (jak tutaj) wskazują na olbrzymią wrażliwość poetów renesansowych na elementy *decorum*. Element astrologiczny w kłątwe Bajazetha oraz związek między zaćmieniem Bożego Światła i odłączeniem się człowieka od Prawdy w lamencie Uny są właściwymi środkami dla różniących się celów obu autorów. W. B. C. Watkins (*The Plagiarist: Spenser or Marlowe*. ELH 11, 1944, s. 249—265) podaje cytaty ilustrujące wcześniejsze rozważania.

położenie akcentu na element idealizacji nawet w obrazach sensualnych. Częstokroć pociągało to za sobą użycie obrazów o znanym znaczeniu, np. obrazów mitycznych. Obrazem nieodpowiednim w poezji dydaktycznej nie jest jednak obraz zaczerpnięty z niekonwencjonalnego lub „pospolitego” kręgu tematycznego, lecz obraz nieproporcjonalny lub nieistotny z punktu widzenia całości. Aby obrazy poety były stosowne, muszą trzymać się sedna tematu. W utworach XVI- i XVII-wiecznych nie znajdujemy tych tak bardzo odpowiadających naszemu smakowi drobiazgów, celnie oddających atmosferę danego miejsca; niemniej jednak każdy szczegół życia codziennego mogący stać się nośnikiem znaczenia symbolicznego lub wyidealizowanego był w poezji dopuszczalny jako równie stosowny jak baranek Uny. Tego rodzaju zastrzeżenia i rozróżnienia kierujące użyciem obrazów wynikają z nałożonego na poezję obowiązku wyrażania poetyckiego sposobu uporządkowania świata znaczeń i wartości.

Ani żaden poeta, ani żaden krytyk nie zgodziliby się z ujęciem celów dydaktycznych proponowanym przez jakiegoś Sidneya czy Lodge’a. Nie sądzę jednak, by którykolwiek z wczesnych bądź późnych przeciwników wąsko pojmowanego dydaktyzmu wybrał którąś z trzech typowych dziś dróg jego przezwyciężenia: wprowadzenie naturalistycznego opisu jako celu poetyckiego; pogląd głoszący, że można dostrzegać i rozumieć, jak dany poeta być może wierzył w coś, co wydawało mu się prawdą, powstrzymując się jednocześnie od wydawania sądów na temat prawdy bądź fałszu przekazywanych pojęć. Uwagi Eliota o wchodzeniu w świat Dantego z zawieszeniem, „zarówno wiary, jak i niewiary”, najsurowiej chyba ujmują tę ostatnią znamieną postawę współczesnej krytyki. Cała rozległa dziedzina renesansowej obrony starożytnych wskazuje, jak nie do pomyslenia byłaby podobna postawa dla tych ludzi, posiadających przecież całkowicie odmienną koncepcję wiary poetyckiej. Ich stosunek do wcześniejszych poetów ukazuje również, w jaki sposób nawyk myślenia metaforycznego (częściowo odziedziczony po średniowieczu) usuwał trudności związane z „uwierzeniem”, które mniej elastycznemu, wyszkolonemu głównie w myśleniu dosłownym umysłowi współczesnemu wydają się znacznie większe<sup>35</sup>.

Te trzy najczęściej dziś spotykane formy buntu przeciw dydaktyzmowi nie mają przedstawicieli ani wśród elżbietan, ani w w. XVII. Renesansowy sędzia obrazów mógł jednak zwalczać nadużycia dydaktyzmu na nie mniej mocnym gruncie niż krytyk współczesny, albowiem prawo *decorum* bezlitośnie eliminujące wszelki uroczy nonsensem było tak samo

<sup>35</sup> Zob. niżej, rozdz. VII, podrozdział 2. Cytat z Eliota pochodzi z T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Wiersze przełożyli J. Niemojowski i E. Porębowicz. Warszawa 1972, s. 62.

nieprzejednane, gdy chodziło o odarty z piękna sens. Stanowisko określone na tyle wyraźnie, iż pozwala tę sprawę gruntownie zbadać, wydaje się głosić, że w dobrej poezji ani jedno, ani drugie nie jest naprawdę możliwe.

Rozdźwięk między obrazem a tematem poetyckim nie jest zatem dopuszczalny na żadnym z trzech poziomów intencji poetyckiej — tj. na poziomie kompozycji formalnej, logicznego uporządkowania oraz artystycznego ujęcia prawdy. Daje się to zauważyć na najmniej znaczącym odcinku pierwszego z tych poziomów: w podręcznikach retoryki wady stylu przedstawione są jako ta czy inna forma takiego rozdźwięku (*tapinosis*, *bomphiologia*, i in. — do bardziej szczegółowego wglądu dla zainteresowanych). Jest to zupełnie niezgodne z przyjętą obecnie opinią, pod którą nie mogę się podpisać, a która głosi, że ów rozdźwięk był naturalnym rezultatem akcentowania retoryki przez elżbietan. „Ozdobność dla ozdobności” nie powstała w wyniku szczególnej dbałości o technikę, lecz została wprowadzona przez niezbyt mądrych perfekcjonistów technicznych nie mających poprzez swą technikę nic do przekazania. W okresie elżbietańskim, jak w każdym innym, spotyka się takich niewydarzonych pisarzy.

Całkiem możliwe, że zaliczymy do nich niektórych pisarzy niesłusznie, czy to błędnie oceniając treść, którą ich obrazy miały poddać iluminacji, czy też nie zgadzając się co do jej doniosłości i tym samym sugerując dysproporcję między wzniosłym stylem a treścią (w naszym odczuciu błahą lub niezbyt frapującą). Prawdą jest bowiem, iż z wyjątkiem dramatu treść utworów tego okresu nie zadowala owej osobliwej współczesnej skromności (będącej w istocie arogancją), która spragniona jest pełnego przedstawienia oszałamiającej, bogatej w konflikty i ironię złożoności życia. Jako że pragnienie to jest jedynie specyficzną współczesną formą pożądania szczegółu, jesteśmy nawet skłonni rozczytywać się w analizach owych ironii, skupiając uwagę na tymże przedstawieniu konfliktu, które często stanowi pierwszy stopień metody dialektycznej ulubionej przez późniejszych poetów. Cała sprawa poetyckiego ujmowania „prawd” zyskała dziś tak podejrzaną reputację dzięki swym bardziej szyderczym zwolennikom, że nie chcemy się nawet przyznawać do szczerego niezadowolenia, jakim darzymy pojęcia dawnych poetów.

Jeśli jednak nie odniesiemy się przychylnie do takiego pojmowania naśladowania oraz świata rzeczywistego, będziemy odczytywać obrazy XVI- i XVII-wieczne z pewną wewnętrzną wrogością<sup>36</sup>. Gdy spostrze-

<sup>36</sup> Chociaż moje uporządkowanie zasad renesansowych zostało opracowane na podstawie teorii i praktyki samych poetów tego okresu jeszcze przed ukazaniem się pracy T. M. Greene'a *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton 1940), estetyczna orientacja tych zasad może być wyraźniej dostrzeżona w odniesieniu do współczesnego ujęcia problemów estetyki, proponowanego przez prof. Greene'a.

żemy, że elżbietanin na ogół nie pisał w stylu: „oto; co się wydarzyło; oto przedmiot, krajobraz, osoba, które widziano”, obudzi się w nas podejrzenie. Wzrośnie ono, gdy zauważymy, że z reguły nie pisał on również w ten sposób: „ja czułem się tak i tak, gdy to się zdarzyło; tak ja widziałem ten przedmiot, ten krajobraz”. Renesansowa koncepcja tematu poetyckiego oraz istoty prawdy pozwalała poecie dążyć do wyrażenia prawdziwych znaczeń przedmiotów bez uprzedniego przypatrywania się ich specyficznym, jednostkowym właściwościom (na co nie odważyłyby się romantyk ani neoromantyk). Z kolei renesansowa koncepcja celu poezji oraz istoty prawdy dopuszczała do uwypuklenia przez poetę „przedmiotu wyobrażonego” przy jednoczesnym pozostawieniu w cieniu osoby wyobrażającej (na czym dzisiejszemu pisarzowi nie zależy). Taki rozkład akcentów nie stwarzał potrzeby wzmocnienia kształtu obrazu funkcją zmysłową, z czym mamy najczęściej do czynienia w liryku współczesnym, w krótkim opowiadaniu czy poemacie refleksyjnym.

Przełożyła *Barbara Kowalik*

---

Zob. *Appendix*, nota G. W odpowiedzi na jego sugestię, że krytycy z rozmysłem szukają większej ilości wspólnych przesłanek, zgadzając się co do niektórych kategorii, zastąpiłam gdzieniegdzie jego terminami moje własne lub elżbietańskie nazwy.