

## ELEMENTY KLASYCZNE W OBRONIE POEZJI FILIPA SIDNEY'A

Panowanie Elżbiety I jest w dziejach Anglii okresem szczególnie ważnym nie tylko ze względu na wielki wzrost potęgi politycznej i wpływów międzynarodowych Anglii, ale także i z powodu nagłego rozkwitu literatury, a przede wszystkim poezji. Szeroka fala Renesansu, chociaż dotarła do brzegów Anglii później niż do innych krajów Europy, obudziła uspięne siły narodowego geniuszu, toteż druga połowa w. XVI dała Anglii całą plejadę poetów, wśród których wymienić należy najwybitniejszych: Spensera, Sidney'a, Marlowe'a i wreszcie samego Szekspira.

Ten nagły rozkwit poezji i teatru stał się przedmiotem ataków ze strony fanatycznych reformatorów religii i obyczajów, purytan. W 1579 r. gorliwy purytanin, Stefan Gosson napisał „przyjemną inwektywę“ pt. *Szkola nadużyć* (*The School of Abuse*), w której ostro zaatakował w pierwszym rzędzie teatr, ale także i poezję w ogóle. Inwektywa ta zadedykowana Filipowi Sidney'owi zyskała sobie sławę dzięki odpowiedzi, którą sprowokowała ze strony tegoż Filipa Sidney'a, i w ten sposób stała się bezpośrednią przyczyną powstania rozprawy pt. *Obrona poezji* (*Defence of Poesy*), którą krytycy zgodnie uważają za najwybitniejszą pozycję w dziedzinie angielskiej krytyki literackiej XVI w. Rozprawa ta została napisana nie wcześniej niż w 1580 r., a nie później niż w 1583 r. (najprawdopodobniej w 1583 r.)<sup>1</sup>, ale ukazała się w druku dopiero w 1595 r. w 9 lat po śmierci autora<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> J. A. Symonds, *Sir Philip Sidney*, s. 156 i J. Churton Collins, wstęp do wyd. *Apologie for Poetrie*, s. XXIII przyjmują wcześniejszą datę 1580/81 r., ale bardziej przekonujące wydają się argumenty M. S. Goldmana, *Sir Philip Sidney and the Arcadia*, s. 112—114, który jest za datą późniejszą 1583 r. przyjętą przez Fox Bourne'a i prof. H. S. V. Jones'a. Do przyjęcia tej daty skłania się także J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renaissance*, s. 113.

<sup>2</sup> W 1595 r. ukazały się 2 wydania: 1. pt. *The Defence of Poesie* wyd. przez W. Ponsonby, wpisane do rejestru wydawnictw (*Register of the Stationers' Com-*

Sidney sprowokowany przez Gossona skorzystał z tej okazji, aby wyjaśnić współczesnym, czym jest naprawdę poezja i jaka jest jej rola w życiu społeczeństwa. Autor nie zamierzał wcale pisać traktatu z zakresu poetyki, lecz tylko obronić poezję przed zarzutami, jakie jej stawiano w ciągu wieków od Platona począwszy a skończywszy na współczesnych purytanach.

Pierwszym argumentem wysuniętym przez Sidney'a w obronie poezji jest powołanie się na fakt, że poezja towarzyszyła zawsze ludzkości od zarania dziejów i wszędzie cieszyła się uznaniem. Poeta ma jakby pewien udział w dziele Stwórcy, a dzięki natchnieniu może objawiać ludziom prawdy zakryte, stąd jego imię *vates* — wieszcz. Poezja jest to sztuka naśladowania, w której wyróżniamy 3 zasadnicze rodzaje

1. poezja święta, czyli religijna,

2. poezja filozoficzna i

3. właściwa poezja, której celem jest przez naśladowanie stworzyć nową poetycką rzeczywistość, a w której należy wyróżnić następujące gatunki: epikę, lirykę, tragedię, komedię, satyrę, sielankę, oraz jako odrębne gatunki także jambografię i elegię. Przy tej okazji Sidney wyraża pogląd, że to „nie rym i reguły wersyfikacji stanowią poezję”<sup>3</sup>, chociaż dalej przyznaje, że „wiersz znacznie wyżej stoi od prozy w powiązaniu pamięciowym treści”<sup>4</sup>. Poezja stoi wyżej niż filozofia i historia, ponieważ lepiej niż one może zachęcić do szlachetnych czynów podając naukę moralną w bardziej pociągającej formie.

Następnie autor omawia poszczególne gatunki poezji, od czego przechodzi do zarzutów wysuwanych przez jej przeciwników. Najważniejsze są następujące:

1. zajmowanie się poezją jest stratą czasu

2. poezja jest matką kłamstwa

3. wywiera zły wpływ na obyczaje,

4. nawet Plato wypędził poezję ze swego państwa.

pany) 29 listopada 1584 r. i 2. pt. *An Apologie for Poetrie* wyd. przez H. Olney'a, wpisane do tegoż rejestru 12 kwietnia 1595 r.

<sup>3</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 4.

<sup>4</sup> Tamże, s. 36.

Odpowiedź na pierwszy zarzut jest łatwa, bo wykazane już zostało, że poezja najlepiej zachęca do cnoty, a więc w żadnym razie nie można uważać uprawiania jej za stratę czasu. Ci, którzy zarzucają poezji kłamstwo są w błędzie, bowiem tworząc rzeczywistość fikcyjną poeta nie chce, aby uważano ją za prawdziwą, a więc nie kłamie, bo niczego za prawdę nie podaje. Trzeci zarzut wysuwają purytanie przeciw poezji miłosnej, ale to nie poezja jest przyczyną nadużyć w tej dziedzinie, ale ludzie nadużywają poezji dla wyrażenia swoich namiętności<sup>5</sup>. Ostatni zarzut jest najpoważniejszy, bo powołuje się na autorytet Platona, ale Plato nie przestrzegał ludzi przed poezją, lecz przed jej nadużyciem. Twierdził, że w jego czasach poeci wymyślili fałszywe opowiadania o bogach, lecz mylił się, ponieważ poeci poszli tylko za już istniejącymi fałszywymi pojęciami na temat bogów. Plato nie chciał w ogóle usunąć poezji ze swego państwa, lecz tylko te fałszywe poetyckie opowiadania o bogach, a sam przecież w dialogu *Ion* wyraża największe uznanie dla poezji.

W ten sposób odparłszy zarzuty przeciw poezji, Sidney omawia dotychczasową twórczość poetycką w Anglii. Niewiele znajduje tam godnego uznania. Jako zasługujące na pochwałę wymienia: *Troilus and Creseyde* Chaucer'a, *The Mirror of Magistrates*, poezję liryczną Surrey'a, *Shepherd's Calendar* Spensera, stare ballady i tragedię *Gorboduc* (choć ta ostatnia nie przestrzega zasad jedności czasu i miejsca). Następnie przechodzi do wskazówek jak należy budować tragedię i poleca naśladować w tym starożytnych ściśle przestrzegając wszystkich reguł. Uważa też, że język angielski doskonale nadaje się do starożytnego systemu wersyfikacji i dlatego można do niego z łatwością wprowadzić starożytne miary wierszowe.

Kończy w sposób żartobliwy, na wszystkich przeciwników poezji rzucając następującą kłatwę: „obyście, jak długo żyć będziecie, kochali i nigdy nie zyskali wzajemności, bo nie potraficie napi-

<sup>5</sup> Tamże, s. 40 *Grant love of beautie to be a beastlie fault; grant that lovely name of Love to deserve all hatefull reproches, grant that not onely love, but lust, but vanitie, but scurrilitie, possesseth many leaves of the Poets bookes. Even so it cannot be said that Poetrie abuseth mans wit; but mans wit abuseth poetrie.*

sać sonetu, a gdy umrzecie, oby imię Wasze znikło z powierzchni ziemi nie uwiecznione w żadnym epitafium“<sup>6</sup>.

Źródłem teorii literackiej Sidney'a jest niemal we wszystkich szczegółach starożytność klasyczna, co postaramy się wykazać w dalszych wywodach. Zastanawiający jest kontrast pomiędzy praktyką w dziedzinie poezji angielskiej XVI w. a krytyką i teorią literatury, która zwiastuje już literaturę następnego okresu. Nie widać w teoriach literackich tego okresu tendencji romantycznych, które by były odpowiednikiem twórczości Szekspira i innych dramaturgów okresu elżbietańskiego. James Routh, który na ten fakt zwraca uwagę, tłumaczy to tym, że w okresie poprzedzającym, gdy takie tendencje mogły znaleźć swój wyraz, krytyka i teoria literatury w Anglii jeszcze nie istniały<sup>7</sup>.

Rozpatrzmy teraz poszczególne elementy teorii literatury, jaką znajdujemy w *Obronie poezji*.

#### a) ŹRÓDŁO NATCHNIENIA POETYCKIEGO.

Wyjaśniając, czym właściwie jest poezja, Sidney nazywa ją „wiedzą porywającą serce“ (*heart ravishing knowledge*). Słusznie poetów nazywano wieszczami (*vates*), bo poeta „siłą boskiego natchnienia tworzy rzeczy znacznie przewyższające dzieła natury“<sup>8</sup> i obdarzony jest darem proroczym. W uznaniu tego proroczego charakteru poezji Sidney widzi źródło starego zwyczaju wróżenia przez nagłe otwarcie ksiąg Wergiliusza, z tym także wiąże fakt, że wszystkie wyrocznie przemawiały wierszem. Zdawać by się więc mogło, że pogląd na naturę natchnienia poetyckiego przyjmuje zgodny z tym, co na ten temat powiedział Plato<sup>9</sup>, który już w starożytności nie był odosobniony w swoim poglądzie na pochodzenie poezji, bo, jak to wykazał L. Madyda<sup>10</sup>, pogląd taki istniał

<sup>6</sup> Tamże, s. 62.

<sup>7</sup> *The Classical Rule of Law in English Criticism of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, s. 612.

<sup>8</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 9.

<sup>9</sup> *Ion V, Plato, Dialogi* vol. III, ss. 427—8.

<sup>10</sup> *De arte poetica post Aristotelem exculta quaestiones selectae*, s. 77.

już przed Platonem, a i później także znajdował zwolenników. Jeszcze u Tacyta spotykamy się z tą myślą, że poezja posiada charakter proroczy<sup>11</sup>. Jednak dalej Sidney mówi: Plato więcej przypisuje poezji niż ja, bo uważa ją za natchnienie mocą boską, przewyższające znacznie umysł ludzki<sup>12</sup>. W świetle tej wypowiedzi słowa o „boskim natchnieniu“ rozumieć należy tak, jak były one pojmowane już przez niektórych starożytnych<sup>13</sup>, jako szczególne poruszenie umysłu, natchnienie twórcze, którego źródłem jest jednak natura ludzka a nie bóstwo. Sidney w sposobie wyrażania się mógł być także pod wpływem koncepcji, jakie spotykamy w literaturze angielskiej poprzedzającego go okresu u Hawes'a (*Pastime of Pleasure*) i Skeltona (*Replycacioun agaynst certayne yong scholars abjured of late*), którzy szli za teorią Boccaccia, że wszelka poezja wywodzi się z łona Boga.

#### b) POEZJA JAKO SZTUKA NAŚLADOWCZA.

Podając definicję poezji, Sidney wyraźnie powołuje się na Arystotelesa: „Poezja jest to sztuka naśladowcza, bo tak określa ją Arystoteles słowem *Mimesis*, tzn. przedstawianie, podanie wizerunku lub postaci, mówiąc metaforycznie, mówiący obraz w tym celu, aby uczyć i sprawiać przyjemność<sup>14</sup>.”

Koncepcja sztuki jako naśladowania natury była w starożytności powszechnie przyjęta, istniały tylko różnice w pojmowaniu tego naśladowania<sup>15</sup>. Plato<sup>16</sup> mówi, że poeci oszukują, przedstawiając naśladownictwo tego, co jest niedoskonałym odbiciem prawdy, ponieważ nie mogą poznać prawdziwego świata idei; jedynie poezja święta, natchniona wprost przez bóstwo, pozwala

<sup>11</sup> *Dialogus de oratoribus XII: Nec ullis aut gloria maior aut augustior honor quam poetis, quorum proferre responsa et interesse epulis ferebantur.*

<sup>12</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 46.

<sup>13</sup> *Cic. Pro Archia XIX: Poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu inflari.* Por. Madyła, op. cit., ss. 78—79.

<sup>14</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 10.

<sup>15</sup> Por. Madyła, op. cit.

<sup>16</sup> *Res publica*, X, 4, 600.

wejrzeć w ten prawdziwy świat, toteż wszelką inną usunąć należy z idealnego państwa. Dla Arystotelesa<sup>17</sup> przeciwnie naśladowanie jest środkiem poznania prawdy, a skłonność do naśladowania jest naturze ludzkiej wrodzona. Ludzie znajdują przyjemność w naśladowaniu, ponieważ poznawanie jest najwyższą przyjemnością nie tylko filozofów, lecz wszystkich innych ludzi także<sup>18</sup>. A jak w poznawaniu nie dość jest poznać to, co jednostkowe, lecz trzeba przejść do pojęć ogólnych, tak naśladowanie w sztuce nie polega tylko na kopiowaniu tego, co było, lub jest ale nakłada na poetę obowiązek mówienia także o tym, co może, lub musi być<sup>19</sup>. Oto arystotelesowska koncepcja fikcji poetyckiej. Poeta może tworzyć rzeczy nowe pod warunkiem, że nie lekceważy tego, czego się nauczył z doświadczenia. Fikcja poetycka ma być nieistniejącą, lecz możliwą kombinacją elementów istniejących.

Ta teoria leży u podstaw koncepcji naśladownictwa w sztuce, jaką znajdujemy w *Obronie poezji* Sidney'a: „Nie ma sztuki danej ludzkości, która by nie miała dzieł natury za swój główny przedmiot<sup>20</sup>, lecz podczas gdy astronomowie, geometrzy, muzycy, filozofowie i inni zamknięci są w kole tego, co istnieje „jedynie poeta wyniesiony w górę siłą swej inwencji stwarza ostatecznie nową naturę, tworząc rzeczy lepsze niż te, które wydaje naturą, lub też zupełnie nowe, jakie w naturze nigdy nie istniały“<sup>21</sup>. Pierwszy krok na drodze ku tej wolnej poetyckiej twórczości czyni, gdy „łączy ogólne pojęcie ze szczególnym przykładem“<sup>22</sup>. Ta zdolność stawia poetę wyżej niż historyka, który trzyma się uparcie tego, co jednostkowe, podczas gdy poeta ma do czynienia z tym, co powszechne. Sidney przytacza tu argumenty Arystotelesa i wprowadza nawet jego greckie terminy: „Słusznie sam Arystoteles w rozprawie o poezji wyraźnie rozstrzyga to zagadnienie, mówiąc, że poeta jest *philosophoteron* i *spoudaioteron*, to znaczy bardziej

<sup>17</sup> *De arte poetica*, I. 1447 a.

<sup>18</sup> Tamże, IV, 1448b.

<sup>19</sup> Tamże, IX, 1451b.

<sup>20</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 7.

<sup>21</sup> Tamże, s. 8.

<sup>22</sup> Tamże, s. 17.

filozoficzna i poważniejsza niż historia. Tłumaczy to tym, że poezja ma do czynienia z *katholou* tj. rozważaniem ogólnym, a historia z *kathekaston*, z tym, co szczegółowe. Otóż — mówi filozof — rozważanie ogólne zajmuje się tym, co jest stosowne do powiedzenia lub zrobienia, czy to przez podobieństwo czy przez konieczność (i tym zajmuje się poezja jako właściwym sobie zadaniem), natomiast rozważanie szczegółowe wypowiada się tylko, czy np. Alcybiades zrobił lub doznał tego lub owego<sup>23</sup>. Dalej Sidney, wciąż powołując się na Arystotelesa, mówi, że nawet to, co samo w sobie jest straszne, w poetyckim naśladowaniu daje przyjemność: „To naśladowanie, jakie spotykamy w poezji, jest najbardziej ze wszystkich zgodne z naturą dlatego, że, jak mówi Arystoteles, to wszystko, co jest samo w sobie odrażające, jak okrutne wojny i straszne potwory, w poetyckim naśladowaniu daje przyjemność<sup>24</sup>. Ten fakt jest dla Arystotelesa dowodem, że samo naśladowanie bez względu na przedmiot daje ludziom przyjemność i dlatego, pozostawiając poecie prawo do posługiwania się wyobraźnią i wolnej twórczości, u podstaw tej twórczości chce mieć nieprzerwany kontakt z rzeczywistością, którą wolno poecie przetwarzać, lecz nie wolno się od niej odrywać. Natomiast z dalszych wywodów Sidney'a wynika, że sztukę pojmuje jako wyidealizowanie natury. Teoria Arystotelesa, na którą stale się powołuje, zostaje zniekształcona pod wpływem myśli platońskich, które wywarły wielki wpływ na Minturna i Scaligera i tą drogą przeniknęły najprawdopodobniej do koncepcji Sidney'a. Echa dualizmu platońskiego brzmią w takich jego wypowiedziach jak: „Świat stworzony przez naturę jest mosiężny, jedynie poeci ukazują świat złoty<sup>25</sup>: lub: „każdy rozumie, że talent artysty widać w uchwytceniu idei poprzedzającej powstanie dzieła, a nie w samym dziele<sup>26</sup>. Na czym polega naśladowanie poetyckie Sidney wyjaśnia w słowach następujących: poeci „naśladowują, aby uczyć i bawić, a do naśladowania nie biorą nic z tego, co jest, było, lub będzie, ale, posiada-

<sup>23</sup> Tamże, s. 20. Por. Arystoteles, *De arte poetica*, VIII, 1451b.

<sup>24</sup> Tamże, s. 26. Por. Arystoteles, *De arte poetica*, IV, 1448b.

<sup>25</sup> Tamże, s. 8.

<sup>26</sup> Tamże, s. 9.

jąc zdolność rozróżniania i wyboru, sięgają do myśli bożej o tym, co być może i powinno<sup>27</sup>. Słowa „nie biorą nic z tego, co jest, było, lub będzie“ trudno pogodzić z teorią Arystotelesa, na której Sidney chce się opierać, a „sięganie do myśli bożej o tym, co być może i powinno“ brzmi bardzo po platońsku.

Obok wyżej przedstawionej koncepcji naśladowania poetyckiego ma ono u Sidney'a jeszcze inne znaczenie. Oprócz naśladowania natury poeci wg niego powinni naśladować wzory, jakie pozostawili im starożytni. Mówi: „A ponieważ twórcami większości naszych nauk byli Rzymianie, a przed nimi Grecy, oprzyjmy się trochę na ich autorytecie“<sup>28</sup>. Sidney jest w tym wyrazicielem zachwytu, jaki wśród jego współczesnych budziła na nowo odkryta literatura grecka i rzymska, a równocześnie powtarza zalecenie znane już starożytnym, bo cóż innego polecał poetom Horacy, mówiąc:

Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna<sup>29</sup>.

Tak samo słowo *imitatio* rozumieli i inni Rzymianie między innymi Kwintyliani, gdy żądał od mówcy, aby naśladował wielkich swoich poprzedników zarówno Rzymian jak Greków, zastrzegając się jednak, że chociaż sztuka w dużej mierze polega na naśladowaniu, samo naśladowanie nie wystarcza i nie można zadowolić się tym, co wymyślili inni<sup>30</sup>.

Sidney jest w tym prekursorem epoki nadchodzącego klasycyzmu.

### e) GEL POEZJI

Określając poezję jako sztukę naśladowczą Sidney dodaje: „w tym celu, aby uczyć i bawić“<sup>31</sup>. Z postulatem dydaktycznego oddziaływania poezji spotykamy się już u starożytnych zarówno

<sup>27</sup> Tamże, s. 11.

<sup>28</sup> Tamże, s. 5.

<sup>29</sup> *De arte poetica*, ww. 268—9.

<sup>30</sup> *Institutio oratoria*, X, 2.

<sup>31</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 10: *with this end to teach and delight*.



Greków jak Rzymian, lecz nie wszyscy uważali wtedy ten postulat za słuszny<sup>32</sup>. Plato dopuszczał w swoim idealnym państwie tylko poezję religijną, wszelką inną skazując na wygnanie, a czynił to dlatego, że przypisywał poezji duży wpływ na moralność. Arystoteles w „Poetyce“ nie mówi wyraźnie o dydaktycznej funkcji poezji, ale wielu komentatorów rozumiało jego *katharsis* jako pewnego rodzaju działanie umoralniające. Z wyraźnym sformułowaniem tego postulatu spotykamy się u Rzymian, przede wszystkim u Horacego, gdy mówi:

aut prodesse volunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae<sup>33</sup>,

a dalej:

omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci  
lectorem delectando periterque monendo<sup>34</sup>.

Do tego podwójnego celu nauczania i bawienia dodaje też cel trzeci — wzruszania słuchaczy:

non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt  
et quocumque volent animum auditoris agunt.  
ut ridentibus adrident ita flentibus adflent  
humani voltus<sup>35</sup>.

Podobnie brzmią wypowiedzi Cycerona o funkcjach innego rodzaju literackiego — wymowy: *Tria videntur esse, quae orator efficere deberet, ut doceret, ut delectaret, ut moveret*<sup>36</sup>, albo: *Meae totius in dicendo rationis et istius ipsius facultatis tres sunt res: una conciliandorum hominum, altera docendorum, tertia concitandorum*<sup>37</sup> lub też: *Optimus est enim orator qui dicendo animos audientium et docet, et delectat, et permovet*<sup>38</sup>.

<sup>32</sup> Por. Madyda, op. cit., ss. 41—44.

<sup>33</sup> *De arte poetica*, ww. 333—4.

<sup>34</sup> Tamże, ww. 343—4.

<sup>35</sup> Tamże, ww. 99—102.

<sup>36</sup> *Brutus*, 80.

<sup>37</sup> *De oratore*, II, 29.

<sup>38</sup> *De optimis oratoribus*, I.

Tak właśnie funkcje poezji pojmuje Sidney, gdy mówi: „Poeci jedynie naśladowają, a naśladowają, żeby zarówno bawić jak uczyć, a bawią aby wzruszać i skłaniać ludzi do chwytania tego dobra, od którego nie znajdując przyjemności uciekali by jak od czegoś obcego, a uczą żeby poznali to dobro, które ich pociąga”<sup>39</sup>.

Zdaniem Sidney'a właściwym celem poezji jest uczyć moralności w przyjemny sposób. Wzruszanie jest nawet ważniejsze od nauczania, bo nie możemy się niczego nauczyć, jeżeli nie poruszy nas chęć do tego. Tutaj przytacza zdanie Arystotelesa: „Owoce nauczania ma być działanie a nie wiedza”<sup>40</sup>.

Reasumując to, co zostało powiedziane wyżej, można powiedzieć, że poglądy Sidney'a na dydaktyczną funkcję poezji uformowały się głównie pod wpływem starożytnych Rzymian. Nie bez znaczenia były w tym względzie wypowiedzi krytyków włoskich XVI w., którzy te poglądy od starożytnych, głównie od Horacego, bardzo skwapliwie przejęli.

#### d) PODZIAŁ POEZJI

Arystotelesowski podział na gatunki poetyckie ściśle wiąże się z jego koncepcją poezji jako sztuki naśladowczej. Podział ten jest następujący: epos, tragedia, komedia, dytyramb i liryka. Horacy wprowadza podział formalny, zależny od używanych miar wierszowych, wymienia więc: epos, elegię, jamby, tragedię, komedię i lirykę. Sidney przyjmuje podział poezji od Scaligera, który wyróżnia trzy główne rodzaje poezji: religijną, dydaktyczną i twórczą. Poezja twórcza jest rodzajem najwyższym i najdoskonalszym i dzieli się na: heroiczną (termin przyjęty przez Scaligera dla eposu), liryczną, tragedię, komedię, satyrę, jamby, elegię i sielankę. Podział ten zbliżony jest bardzo do podziału Horacego z tą różnicą, że jako odrębne gatunki wprowadzono satyrę i sielankę.

<sup>39</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 11.

<sup>40</sup> Tamże, s. 24: *It is not Gnosis but Praxis must be the fruit*. Sidney przytacza to zdanie, powołując się na Arystotelesa Etykę Nikomachejską I. 3. U Arystotelesa zdanie to brzmi: ἐπειδὴ τὸ τέλος ἐστὶν οὐ γνῶσις ἀλλὰ πράξις i chodzi tu o cel wszelkiego ludzkiego działania.

Następnie omówione zostały niektóre gatunki poetyckie. Tutaj Sidney wspomina ataki przeciwko poezji pasterskiej i wypowiada pogląd, że sielanka zapewne dlatego była przedmiotem tak częstych ataków, ponieważ „gdzie płot najniższy najłatwiej przeskoczyć”<sup>41</sup>. Używając tego określenia Sidney być może pamiętał, że starożytni uważali sielankę za niższy gatunek literacki. Wergiliusz mówi:

Non omnes arbusta iuvant humilesque myricae<sup>42</sup>,

a znów Kwintyliian: *Admirabilis in suo genere Teocritus, sed musz illa rustica et pastoralis non forum modo verum ipsam etiam urbem reformidat*<sup>43</sup>.

Poezję epiczną Sidney nazywa terminem Scaligera *Heroicall* i uważa ją za najwyższy i najdoskonalszy rodzaj poezji, zgadzając się pod tym względem z Vidą, Scaligerem i Minturnem. W epoce Renesansu ten pogląd był niemal powszechny, jedynie Castelvetro stawia najwyżej tragedię zgodnie z opinią Arystotelesa<sup>44</sup> i Horacego<sup>45</sup>.

Komedii i tragedii Sidney poświęca znacznie więcej uwagi i dlatego wypowiedzi jego na ten temat zasługują na osobne, szersze omówienie.

### e) KOMEDIA

W *Obronie poezji* znajdujemy następującą definicję komedii: „Komedia jest naśladowaniem pospolitych błędów spotykanych w życiu ludzkim, które poeta przedstawia w sposób najbardziej ośmieszający i pogardliwy tak, że kto na nie patrzy, nie chce ich popełniać”<sup>46</sup>. W ten sposób brzydota występku ma służyć za tło,

<sup>41</sup> Tamże, s. 29.

<sup>42</sup> *Eclogae*, IV. 2.

<sup>43</sup> *Institutio oratoria*, X, 1. 55.

<sup>44</sup> *De arte poetica*, 26. 1462b.

<sup>45</sup> Horacy w liście do Pizonów wiele uwagi poświęcił tragedii, a poezję epiczną tylko wspominał.

<sup>46</sup> *Apologie for poetrie*, s. 30.

na którym lepiej widać piękno cnoty. Ta definicja komedii wygląda na interpretację definicji Arystotelesa, że komedia jest przedstawieniem osób niższego stanu z ich wadami i zniekształceniami, które nie są bolesne ani szkodliwe<sup>47</sup>. Te właśnie wady i zniekształcenia Sidney miał prawdopodobnie na myśli nazywając je „pospolitymi błędami spotykanymi w życiu“.

Zgodnie z teorią dydaktycznej funkcji wszelkiej poezji sformułowaną, jak już powiedzieliśmy, przez Cycerona i Horacego Sidney dodaje, że celem komedii jest uczyć przez pokazanie zwierciadła ludzkim występkom. Na innym miejscu określa bliżej rodzaj śmiechu, jaki budzi komedia: „Celem roli komicznej nie jest jedynie, aby przez szyderstwo budzić śmiech, ale łączy się z tym także nauka w zabawnej formie, która jest celem poezji. A jeżeli chodzi o śmiech, to wielkim błędem, wyraźnie zakazanym przez Arystotelesa, jest wzbudzanie śmiechu z występków, które raczej budzą odrazę niż śmiech, lub też z nieszczęść, którym należy raczej współczuć niż z nich szydzić“<sup>48</sup>. Choć Sidney powołuje się tutaj wyraźnie na zdanie Arystotelesa, słowa jego bardziej przywodzą na myśl, to, co na ten temat powiedział Cycero: *Nec insignis improbitas et scelere iuncta nec rursus miseria insignis agitata videtur; facinerosos (enim) maiore quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt, miseros illudi nolunt nisi se forte iactant*<sup>49</sup>.

U starożytnych opinia, że w śmiechu jest zawsze coś niskiego była niemal powszechna. Co do tego Plato i Arystoteles byli zupełnie zgodni. Saintsbury mówi, że ta niechęć do śmiechu, jaką spotykamy u starożytnych, jest zrozumiała, jeżeli się pamięta, jak daleko posuwała się niekiedy swoboda starożytnej muzy komicznej i jak rzadko można było spotkać tam humor w najlepszym tego słowa znaczeniu. Rzymianie Cycero i Kwintylian przejęli tę niechęć od Greków. Sidney tym chętniej poszedł w tym względzie za opinią starożytnych, że sam pozbawiony był zupełnie poczucia humoru i, jak to zgodnie stwierdzają wszyscy jego biografowie, już w szkole był nad wiek poważny.

<sup>47</sup> *De arte poetica*, V. 1449a.

<sup>48</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 55—6.

<sup>49</sup> *De oratore*, II. 58.

Ponieważ tragedię uważano zawsze za najwyższy i najwznioślejszy rodzaj poezji, nie można było wprowadzać do niej elementów komicznych. Sidney bardzo stanowczo sprzeciwia się takiemu pomieszaniu elementów, jakie znajdujemy w tragi-komediach. Mówi, że poeta nie powinien „mieszać-królów z błaznami“ ani też „łączyć muzyki na rogach i piszczałkach z uroczystościami pogrzebowymi“<sup>50</sup>. Wydaje się, że idzie w tym za wskazówkami Horacego i Cycerona. Horacy sprzeciwia się wprowadzaniu różnych elementów do dzieła literackiego i takie dzieło porównuje do złego i śmiesznego obrazu:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si velit et varias induere plumas  
undique collatis membris ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne:  
spectatum admissi risum teneatis amici?<sup>51</sup>

Cycero zaś mówi: *Et in tragoedia comicum vitiosum est et in comedia turpe tragicum*<sup>52</sup>.

A jednak Sidney zdaje sobie z tego sprawę, że zasada trzymania się jednego gatunku literackiego nie była bardzo ściśle przestrzegana przez starożytnych i mówi: „Wiem, że u starożytnych można znaleźć parę przykładów tragi-komedii, jak Plauta *Amphitrio*“<sup>53</sup>. Znamienne, że woli tu trzymać się teorii starożytnych niż ich praktyki. Przeważała tu wyraźnie ogólna tendencja w teorii literatury XVI w. do wzmocnienia i przeceniania wszystkich regul.

#### f) TRAGEDIA

O tragedii Sidney mówi: „Wielka i wspaniała tragedia, która otwiera największe rany i odkrywa wrzody zabliznione tylko powierzchownie: która sprawia, że królowie lękają się być tyranami,

<sup>50</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 54: *mingle Kings and Clownes; match Hornpype and Funerals.*

<sup>51</sup> *De arte poetica*, ww. 1—4.

<sup>52</sup> *De optimo genere oratorum.*

<sup>53</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 31.

a tyrani ukazują swój okrutny charakter; która, wzbudzając uczucia podziwu i litości, uczy o niepewności tego świata i o tym, na jak słabych fundamentach wznoszą się złocene dachy, która uczy nas, że

qui sceptrā saevus duro imperio regit,  
timet timentes, metus in auctorem redit<sup>54</sup>.

W tej definicji idzie raczej za poglądami średniowiecznymi niż za czystą teorią klasyczną. Dla wieków średnich obrazem dziejów ludzkich było obracające się koło Fortuny, tragedia była opowiadaniem o nieuchronnym upadku książąt, a celem jej było przypominanie o zmienności losu. Przyczyny tragizmu nie leżały w charakterach bohaterów, w starożytnej ὕβρις. Była to prawdopodobnie hellenistyczna modyfikacja teorii Arystotelesa<sup>55</sup>, którą w okresie poklasycznym przyjęto jako autentyczną teorię wypracowaną przez starożytność. Wyrażenia Sidney' a „sprawia, że królowie lękają się być tyranami, a tyrani okazują swój okrutny charakter“ i „uczy o niepewności tego świata i o tym, na jak słabych fundamentach wznoszą się złocene dachy“ pochodzą z tej średniowiecznej koncepcji tragedii, według której każdy, kto się wznosi, musi spodziewać się upadku tym cięższego im większe jego chwilowe wyniesienie. Równocześnie Sidney wprowadza arystotelesowskie terminy „strach i współczucie“ (φόβος καὶ ἔλεος), zastępując je terminami Scaligera *admiratio et commiseratio*. Stąd możemy wnioskować, że, jeżeli nawet posługiwał się oryginalnym tekstem Arystotelesa, nie ufał własnej znajomości języka greckiego i wolał korzystać z gotowego tłumaczenia terminów przez komentatorów XVI w. Znamienne jest także i to, że zastępuje arystotelesowską *katharsis*, którą osiąga się dzięki uczuciom strachu i współczucia przez „nauczanie o niepewności tego świata“. Jest to wskazówka, że komentatorzy Arystotelesa, z których korzystał, rozumieli *katharsis* jako pewnego rodzaju naukę moralną. Mamy tutaj, być może, także wpływ teorii Horacego i Cycerona, że poezja ma uczyć i bawić.

<sup>54</sup> Tamże, s. 31.

<sup>55</sup> *De arte poetica*, VI. 1449b.

Według Sidney'a „Tragedia skrępowana jest prawami poezji a nie historii“. Dlatego poeta może swobodnie wybrać akcję, którą chce przedstawić, a opuścić fakty, które nie są istotne, a zepsułyby dramatyczną jedność tragedii. Przedstawiając wybraną historię „poeci nie powinni zaczynać *ab ovo*, lecz przejść do głównego punktu tej akcji, którą chcą przedstawić; starożytni mieli zwyczaj przez usta posłańca opowiadać o tym, co stało się w innym czasie lub w innym miejscu“<sup>56</sup>. Sidney wielką wagę przywiązuje do jedności czasu i miejsca. „Scena powinna zawsze przedstawiać jedno miejsce, a czas przedstawiony w tragedii stosownie do wskazówek Arystotelesa jak i do wymagań zdrowego rozsądku nie powinien być dłuższy niż jeden dzień“<sup>57</sup>. Na zachowanie jedności akcji nie kładzie specjalnego nacisku, ale, zdaje się, uważa, że to się samo przez się rozumie, gdy mówi, że poeta powinien od razu wskakiwać *in medias res* „tej jednej akcji“, którą wybrał do przedstawienia.

Zasada trzech jedności, której autorstwo tak długo przypisywano Arystotelesowi, nie została nigdzie wyrażona przez Filozofa. Wymagał on jedynie zachowania jedności akcji we wszystkich utworach poetyckich. Akcja, która jest przedmiotem poetyckiego naśladowania, powinna być jedna i kompletna, a każda jej część musi mieć istotne znaczenie dla całości<sup>58</sup>.

Horacy także wymaga, żeby akcja utworu poetyckiego była prosta i jedna<sup>59</sup>. Sidney, tak jak i inni krytycy XVI w., przejął postulat jedności akcji od starożytnych.

Jeżeli chodzi o jedność czasu, Arystoteles wymagał tylko, żeby tragedia w porównaniu z poematem epickim była krótsza i aby zmierzała do tego, żeby całą akcję zamknąć w obrębie jednego obiegu słońca lub też w czasie niewiele dłuższym<sup>60</sup>. To zdanie oraz postulat, żeby poeta nie tworzył nic, co mogłoby wydawać się

<sup>56</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 53.

<sup>57</sup> Tamże, s. 52.

<sup>58</sup> *De arte poetica*, VIII. 1451a.

<sup>59</sup> *De arte poetica*, w. 23.

<sup>60</sup> *De arte poetica*, V. 1449.

nieprawdopodobne<sup>61</sup>. stały się źródłem reguł jednośc czasu i miejsca, które zostały sformułowane przez komentatorów Arystotelesa w XVI w. Żądali oni, aby czas akcji przedstawionej na scenie był o ile możności tak krótki jak czas samego przedstawienia, a to w tym celu, aby dać widzom złudzenie, że patrzą na prawdziwe zdarzenia odbywające się w ich obecności. Spingarn, a za nim Saintsbury twierdzą, że pierwsza wzmianka o jednośc czasu ukażała się w *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* Giraldiego Cinthio, napisanym w 1549 r., ale wydanym dopiero w 1554 r. Cinthio nie mógł jednak wpłynąć na poglądy komentatorów Arystotelesa i Horacego, których komentarze pisane były przed 1554 r. Robortellus komentując słowa Arystotelesa: „w obrębie jednego obiegu słońca“, zastanawia się, czy chodzi tu o dobę (24 godziny), czy też o dzień (12 godzin) i raczej skłania się do przyjęcia 12-godzinnego dnia. Zdaniem Bernarda Segni Arystoteles miał na myśli pełną dobę. Madius uważał, że czas trwania akcji dramatu powinien odpowiadać czasowi trwania przedstawienia teatralnego; to właśnie on uważa, że przedstawienie w ciągu paru godzin akcji dramatycznej trwającej kilka miesięcy czy lat jest sprzeczne z postulatem prawdopodobieństwa. Minturno, Scaliger i Castelvetro, którzy prawdopodobnie wywarli bezpośredni wpływ na poglądy Sidney'a, zależni byli od tych wcześniejszych komentarzy. Minturno mówi, że starożytni ograniczali czas akcji dramatycznej do jednego a najwyżej dwóch dni, ale sam nie podaje żadnej w tym względzie reguły. Scaliger i Castelvetro zalecają, aby długość akcji przystosować do długości przedstawienia na scenie. Castelvetro szczególnie nacisk kładzie na dbałość o prawdopodobieństwo.

Wydaje się, że Sidney, chociaż niewątpliwie w wielu miejscach zależny był od XVI-wiecznych krytyków i komentatorów Arystotelesa i Horacego, starał się także sam dotrzeć bezpośrednio do myśli starożytnych i stworzyć sobie własny na ten temat pogląd, dlatego, mówiąc o jednośc czasu, powołuje się na słowa Horacego, który nie pozwala zaczynać *ab ovo*, lecz każe od razu

<sup>61</sup> Tamże, XXIV. 1460a.



wskakiwać *in medias res*<sup>62</sup>. Jeżeli poeta będzie się stosował do tego polecenia, nie będzie potrzebował rozciągać akcji na czas dłuższy niż jeden dzień.

Sformułowanie postulatu jedności miejsca przyszło najpóźniej. Lecz już Robertellus i Madius w swoich komentarzach podają pewien materiał, który posłuży do sformułowania tej zasady. Sformułował ją ostatecznie Castelvetro na podstawie słów Arystotelesa, że nie należy przedstawiać na scenie tego, co jednocześnie dzieje się w wielu miejscach<sup>63</sup>.

Sidney, żądając zachowania jedności miejsca, opiera się głównie na tym argumencie, że pokazywanie na tej samej scenie kilku różnych miejsc sprzeczne jest z postulatem zachowania jak największego prawdopodobieństwa przedstawionej akcji i złudzenia, że widzowie oglądają rzeczywiste wydarzenia. Zasada jedności miejsca w pewnym stopniu wynikała z zasady jedności czasu, bo przenoszenie się do odległych krajów w dobie, kiedy nie znano samolotów ani nawet pociągów, wymagało więcej czasu niż jeden dzień i dlatego było nieprawdopodobne.

Wprowadzając jedność czasu i miejsca, Sidney konsekwentnie żąda, aby posłaniec opowiadał widzom to wszystko, co jest potrzebne dla zrozumienia akcji, a co zdarzyło się w innym czasie lub w innym miejscu. Jest w tym znowu zgodny z Horacym, który mówi:

Non tamen intus  
digna geri promes in scaenam multaque tolles  
ex oculis, quae mox narret facundia praesens<sup>64</sup>.

lecz Horacy wyjaśnia dalej, że rolą posłańca jest opowiadanie o tym, czego nie należało wprowadzać na scenę ze względu na *decorum*:

<sup>62</sup> *De arte poetica*, ww. 146—9:

Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,  
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo  
semper ad eventum festinat et in medias res.

<sup>63</sup> *De arte poetica*, XXIV. 1459b.

<sup>64</sup> *De arte poetica*, ww. 182—4.

Ne pueros coram populo Medea trucidet,  
 aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,  
 aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem<sup>65</sup>.

Chodzi tu o sceny, które są zbyt straszne lub nieprawdopodobne. Sidney kwestię *decorum* pomija całkowicie. Dowodzi to raz jeszcze, że nawet przejmując poglądy starożytnych, nie robił tego niewolniczo, lecz wybierał pewne elementy, odrzucając inne.

Spotykamy też w *Obronie poezji* dokładne wskazówki co do sposobu przedstawiania postaci. Ponieważ celem poezji jest według Sidney'a nauka moralna, charaktery wprowadzone na scenę mają być uosobieniem cnót i występków, i tak Ajaks jest uosobieniem gniewu i szaleństwa, Ulisses i Diomedes — mądrości i umiaru, Achilles — odwagi i waleczności, Edyp — wyrzutów sumienia, Agamemnon — skruchy i pychy, Medea — zemsty itd. Jeżeli poeta wprowadza te postaci na scenę, nie może ich zmieniać i musi ich działanie dostosować do charakteru tradycyjnie przyjętego. Ta sama zasada utrzymania typów zgodnie z tradycją obowiązuje także w komedii: Gnatho musi być zawsze pochlebcą, a Thraso — samochwałą. W tym względzie Sidney jest wierny Arystotelesowi<sup>66</sup> i Horacemu<sup>67</sup>.

#### g) FORMA POEZJI

Sidney tak jak Arystoteles uważał, że poezja nie musi koniecz- nie być pisana wierszem, wystarczy, żeby temat i język były poe- tyckie, wiersz jednak jest ozdobą, której nie należy lekceważyć. Najlepszą formą wiersza według Sidney'a jest forma klasyczna oparta na iloczasię, którą „najlepiej można dostosować do muzyki, ponieważ zarówno wiersz jak i melodia oparte są na iloczasię, jest to także forma najodpowiedniejsza do żywego wyrażania róż- nych namiętności przez niski lub wysoki ton dobrze dobranej sy-

<sup>65</sup> Tamże, ww. 185—7.

<sup>66</sup> *De arte poetica*, XV. 1454a.

<sup>67</sup> *De arte poetica*, ww. 120—4.

łaby<sup>68</sup>. Zresztą w tym względzie Sidney nie ograniczył się do teorii, ale sam dał przykład, jak można wprowadzić klasyczne metra do poezji angielskiej. Próby takiej poezji znajdujemy przede wszystkim w *Arkadii*, a także i poza tym utworem, należy je jednak ocenić jako nieudane.

Co do doboru słów i stylu Sidney nie podaje żadnych reguł, ostrzegając tylko przed nadużyciem ozdób.

Rozprawa niniejsza ma za zadanie wykazać zależność poglądów zawartych w dziełku Sidney'a od teorii starożytnych i dlatego zajmuje się poglądami panującymi w starożytności o tyle tylko o ile znalazły one odbicie u Sidney'a, pamiętając, że ówczesna znajomość starożytności klasycznej była bardzo różna od dzisiejszej. Sidney sam powołuje się przede wszystkim na Arystotelesa, od czasu do czasu także na Horacego. Dla ilustracji swoich wypowiedzi cytuje często autorów rzymskich zwłaszcza Wergilego, często przytacza także Cyncerona. Z Greków najczęściej wspomina Homera i Ksenofonta. Przytacza także wypowiedzi Platona o poezji zawarte w *Rzeczypospolitej* i *Ionie*. Równocześnie powołuje się także na krytyków sobie współczesnych Scaligera i Minturna. W ten sposób już na podstawie samego tekstu *Obrony poezji* można wysnuć pewne wnioski dotyczące stosunku teorii Sidney'a do źródeł klasycznych. Przy wyciąganiu tych wniosków trzeba także uwzględnić to, co wiemy o programach nauczania języków klasycznych w szkołach, do których Sidney uczęszczał. Nie można też pominąć teorii poezji istniejących w Europie w okresie Renesansu i ówczesnego stanu znajomości teorii klasycznych. To wszystko pomoże nam ustalić, o ile Sidney w swoich poglądach na poezję zależał wprost od starożytności klasycznej, a ile zawdzięczał teoriom, które później na tym gruncie wyrosły.

W szkole w Shrewsbury, do której uczęszczał Filip Sidney, wykształcenie klasyczne ograniczano głównie do nauki łaciny i lektury Wergilego, Owidiusza, Horacego, Terencjusza, Cyncerona, Sallustiusza, Katona i Cezara, a nauka greki obejmowała zale-

<sup>68</sup> *Apologie for Poetrie*, s. 60.

dwie początki<sup>69</sup>. Uniwersytet w Oxfordzie w czasie, gdy Sidney był jego słuchaczem nie wyzwolił się jeszcze od pewnej bezdusznej rutyny w nauczaniu języków klasycznych (znowu przede wszystkim łaciny) i na tę rutynę uskarżał się sam Filip Sidney w liście do brata Roberta<sup>70</sup>. Dlatego poeta nie zaniechał dalszych studiów w tym kierunku, gdy po opuszczeniu uniwersytetu wyjechał zgodnie z przyjętym wówczas zwyczajem w podróż po Europie dla uzupełnienia edukacji. Z korespondencji z Languet'em dowiadujemy się, że wielką wagę przywiązywał do nauki języka greckiego. Przyświecał mu w tym cel praktyczny. *De Graecis literis tantum haurire vellem quantum ad bene intelligendum Aristotelem sufficeret, etsi enim quotidie traductiones nonnullae fiunt, tamen ego suspicor eas non satis dilucide et apte sensa auctoris exprimere, ad haec etiam valde pudet me rivulos tantum, ut ait Cicero sectari, fontes ipsas rerum non videre*<sup>71</sup> — pisze do przyjaciela 4 lutego 1574 r. Wiemy także, że Sidney sam tłumaczył pierwsze dwie księgi *Retoryki* Arystotelesa. Te usiłowania dotarcia do oryginalnych tekstów Arystotelesa (tak charakterystyczne dla epoki) nie wykluczały jednak zapoznawania się z pracami krytyków i komentatorów współczesnych. Trudno przypuścić, żeby Sidney w swojej podróży po Europie nie zetknął się z dorobkiem literackim Renesansu włoskiego. W ten sposób klasyczna teoria literatury doszła do niego częściowo bezpośrednio od Arystotelesa, Horacego, Cyserona i Kwintyliana, a częściowo za pośrednictwem średniowiecza, a przede wszystkim Renesansu.

Wiek średni traktowały poezję jako pewnego rodzaju retorykę pisaną wierszem. Teoretycy i artyści tego okresu opierali się w pierwszym rzędzie na poglądach hellenistycznych i poklasycznych. Znano wprawdzie Cyserona i Kwintyliana, lecz największą rolę odgrywała pseudo-cycerońska *Rhetorica ad Herennium*.

<sup>69</sup> Don Cameron Allen, *Francis Mere's Treatise „Poetrie“*, ss. 85—90. Podobną opinię wyrażają Mona Wilson, *Sir Philip Sidney*, s. 32 i F. Boas, *Sir Philip Sidney*, s. 13.

<sup>70</sup> *The Complete Works of Sir Philip Sidney*, vol. III, s. 132; *A letter to Robert Sidney*, Oct. 18, 1580: *qui dum verba sectantur res ipsas negligunt*.

<sup>71</sup> Tamże, s. 82.

Arystoteles znano tylko z Gloss do *Retoryki* Alfarabi'ego i z parafrazy *Poetyki* Averroesa.<sup>72</sup> Prof. Saintsbury twierdzi, że Horacy nie zdobył sobie popularności w wiekach średnich<sup>73</sup>. Dopiero w wieku XVI nastąpiła pod tym względem zmiana. Głównymi źródłami teorii literatury w okresie Renesansu stają się *De arte poetica* Horacego, *Poetyka* Arystotelesa i rozrzucone w dziełach Platona wypowiedzi o poezji. Ukazują się pierwsze tłumaczenia Horacego: w 1535 r. wersja włoska Dolce'go, w 1545 r. wersja francuska Pelletier'a i wreszcie w 1567 r. wersja angielska Draut'a. W 1549 r. Bernardo Segni dokonał tłumaczenia na język włoski *Poetyki* i *Retoryki* Arystotelesa. Tłumaczenia francuskie i angielskie ukazały się dopiero w następnym stuleciu. Równocześnie ukazują się te dzieła Filozofa w wersjach łacińskich oraz liczne komentarze. W 1536 r. Alessandro de'Pazzi wydał takie łacińskie tłumaczenie *Poetyki*.

Panowało wówczas ogólne przekonanie, że Horacy opierał się ściśle na teoriach Arystotelesa, *Poetykę* komentowano za pomocą tekstu *De arte poetica* Horacego i dlatego ówczesne komentarze stanowią amalgamat poglądów Arystotelesa i Horacego. W 1548 r. Robortellus napisał komentarz do *Poetyki* Arystotelesa i łacińską *Parafrazę* „*De arte poetica*“ Horacego; w komentarzu cytuje często Horacego, a w *Paratrzie* powołuje się ciągle na Arystotelesa. W 1550 r. wydaje swój komentarz Madius i przeprowadza ściśle paralele pomiędzy wypowiedziami Arystotelesa i Horacego. W 1560 r. P. Victorius (Vettori) wydaje jeszcze jeden komentarz, a wreszcie w 1570 r. Castelvetro wydaje tekst grecki *Poetyki* wraz z tłumaczeniem łacińskim i komentarzem. Jemu to przede wszystkim zawdzięczamy sformułowanie ścisłych reguł dotyczących tragedii<sup>74</sup>.

Oprócz tłumaczeń i komentarzy powstały w tym okresie także rozprawy poświęcone teorii twórczości poetyckiej, z których naj-

<sup>72</sup> J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: the Medieval Phase*, s. 135.

<sup>73</sup> *A History of English Criticism*, s. 3.

<sup>74</sup> Basil Willey, *Tendencies in Renaissance Literary Theory*, s. 38. Bliższe szczegóły dotyczące tej kwestii znajdujemy w rozprawie M. T. Herricka, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531—1555*.

ważniejsze były Minturno'a *De poeta* (1559) i *L'Arte Poetica* (1564) oraz Juliusza Scaligera *Poetica* (1561). Rozprawy te głównie opierają się na Horacym, a następnie na Arystotelesie.

W świetle tego, co powiedziano powyżej, łatwo jest zrozumieć fakt, na który zwróciliśmy uwagę analizując teorie literackie Sidney'ego, że poglądy, jakie znajdujemy w *Obronie poezji* są odbiciem teorii klasycznych przede wszystkim takich, jakie przekazali nam Arystoteles, a później Horacy. W niektórych sformułowaniach widać także zależność od Cycerona i Kwintyliana.

Wydaje się, że pewne akcenty platońskie w tej części rozprawki Sidney'ego, która mówi o natchnieniu poetyckim, należy tłumaczyć wpływami Minturno'a, a także może to być spuścizna wieków średnich, gdzie wpływ Platona był duży. Z tego, co wiadomo o znajomości języka greckiego u Sidney'ego, należy przypuszczać, że nie znał oryginalnych tekstów Platona. Natomiast niewątpliwie obok komentowanych wydań łacińskich *Poetyki* i *Retoryki* Arystotelesa korzystał także z oryginalnych tekstów greckich, ponieważ, jak to sam mówił, tłumaczenia wypaczają często myśl autora. Mimo tego dążenia, żeby dotrzeć do niczym nie zafałszowanej myśli Filozofa, widać jednak u Sidney'ego wyraźny wpływ współczesnych mu krytyków i komentatorów włoskich, a zwłaszcza Castelvetro'a, Minturno'a i Scaligera. Wpływ ten najbardziej zaciążył na sformułowaniu wszystkich ścisłych reguł obowiązujących według Sidney'ego w twórczości dramatycznej, a zwłaszcza w tragedii.

#### BIBLIOGRAFIA

1. *The Complete Works of Sir Philip Sidney*, ed. by Albert Feuillerat, Cambridge University Press.  
Vol. I: *The Countesse of Pembrokes Arcadia*, 1939.  
Vol. II: *The Last Part of the Countesse of Pembrokes Arcadia*, „*Astrophel & Stella*“ and other Poems, „*The Lady of May*“, 1922.  
Vol. III: *The Defence of Poesie, Poetical Discourses, Correspondence, Translations*, 1923.
2. *Sidney's Apologie for Poetrie*, ed. with an introduction and notes by J. Churton Collins, Oxford 1907, reprinted 1947.

3. Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesy otherwise known as An Apology for Poetry*, ed. with introduction and notes by Albert S. Cook, Boston 1890.
4. Filip Sidney, *Obrona poezji*, przełożył i wstępem opatrzył Jan Świerżowicz, Lwów 1933.
5. Aristoteles, *De arte poetica*, rec. Guilelmus Christ, Lipsiae MCMX.
6. Plato, *Ion* (Plato, *Dialogi* vol. III, ed. C. Fr. Hermann, Lipsiae MCM I).
7. Plato, *Res publica*, ed. C. F. Hermann, Lipsiae MCMVI.
8. Q. Horatius Flaccus, *Epistula ad Pisones. De Arte Poetica*. (Q. Horatii Flacci, *Carmina*. Rec. Fr. Vollmer, editio minor quinta, Lipsiae MCMXXXI).
9. M. Tullius Cicero, *De optimo genere oratorum*, Lipsiae MCMXIV.
10. M. Tullius Cicero, *De oratore*, Lipsiae MCMXII.
11. M. Tullius Cicero, *Brutus*, Lipsiae.
12. Cornelius Tacitus, *Dialogus de oratoribus*. (Cornelli Taciti, *Opera* vol. II, ed. Fr. Haase, Lipsiae MDCCCLV).
13. M. Fabii Quintiliani, *Institutionis oratoriae libri XII* ed. L. Radermacher, Lipsiae MCMVII.
14. Pseudo-Longinos, *O Górnosci*, przełożył i opracował T. Sinko. (*Trzy poetyki klasyczne*) Biblioteka Narodowa, Lwów.
15. Ladislaus Madyda, *De arte poetica post Aristotelem exulta. Quaestiones selectae*, Kraków 1948.
16. A. W. Wallace, *The Life of Sir Philip Sidney*, Cambridge 1915.
17. Mona Wilson, *Sir Philip Sidney*, London 1950.
18. J. A. Symonds, *Sir Philip Sidney (English Men of Letters Series)* London 1886.
19. Frederick S. Boas, *Sir Philip Sidney, Representative Elizabethan*, London (1955).
20. Sir Sidney Lee, *Sir Philip Sidney (Great Englishmen of the Sixteenth Century)*, London 1925.
21. Marcus Selden Goldman, *Sir Philip Sidney and the Arcadia. (Illinois Studies in Language and Literature, vol. XVII, 1—2, 1934)*.
22. John Drinkwater, *Introduction to the Poems of Sir Philip Sidney*, London 1910, reprinted 1934.
23. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Medieval Phase*, 1943.
24. J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism: The Renaissance*, London 1947.
25. George Saintsbury, *A History of English Criticism*, Edinburgh and London 1949.
26. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Edinburgh and London MCMII.  
     vol. I: *Classical and Mediaeval Criticism*.  
     vol. II: *From the Renaissance to the Decline of Eighteenth Century Orthodoxy* (Book IV: *Renaissance Criticism*).
27. George Saintsbury, *Elizabethan Criticism. (The Cambridge History of English Literature, vol. III, chap. 4, ed. A. W. Ward & A. R. Waller, New York Cambridge University Press 1911)*.

28. Basil Willey, *Tendencies in Renaissance Literary Theory*, Cambridge 1922.
29. Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531—1555*, (*Illinois Studies in Language and Literature*, vol. XXXII 1, 1946).
30. James Routh, *The Classical Rule of Law in English Criticism of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. („*The Journal of English and Germanic Philology*“, (1913) 612—630).
31. Murray W. Bundy, „*Invention*“ and „*Imagination*“ in the Renaissance (*The Journal of English and Germanic Philology*“, XXIX (1930) 535—545).
32. Sir Arthur Quiller-Couch, *A Note on Longinus*. (*Studies in Literature. Third Series*. Cambridge University Press 1948).
33. Francis Mere's Treatise „*Poetrie*“. A critical edition by Don Cameron Allen. (*Illinois Studies in Language and Literature*, vol. XVI, 3—4, 1933).
34. J. E. Spingarn, *Literary Criticism in the Renaissance*, 1899.
35. John Buxton. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*, London 1954.