

Robert. K. ZAWADZKI
(Częstochowa, Katowice)

RACJONALNE I NIERACJONALNE ZASADY POEZJI U HORACEGO I ARYSTOTELESA

*RATIONAL AND IRRATIONAL PRINCIPLES OF A WORK OF POETRY IN ARISTOTLE'S
"POETICS" AND IN HORACE'S "ARS POETICA"*

Reflections on literature contained in Aristotle's "Poetics" and Horace's "Ars Poetica", especially those pertaining the terms "logos" and "ratio" are the main topic of the study. Aristotle and Horace often expressed their opinions on the process of creation, the role and tasks of the art of word. The author explains literary terms and other problems related to theory of literature that appear in Aristotle's work to find their equivalents in Horace's work.

Rozpatrując dzieło sztuki, Arystoteles i Horacy nie mogli pominąć tego, który staje się jego twórcą, podmiotem i przyczyną sprawczą – artyści. Szczególnie mocno i wyraziście akcentuje Arystoteles ową relację pomiędzy wytworami sztuki a podmiotem działań artystycznych, jakim jest człowiek: „wytwory sztuki są to te, których forma jest w duszy artysty”¹. Jawi się w tym miejscu problem, jak należy rozumieć pojęcie „dusza”. Wydaje się, że „dusza” znaczy tyle, co „intelekt”, „rozum”, „myśl”². Zresztą sam Arystoteles pojmował człowieka jako „zwierzę rozumne” (*zoon logikon*). Człowiek jest więc jedyną istotą w przyrodzie, która może posługiwać się w sposób naturalny rozumem. Ludzki intelekt legł zatem u podstaw wszelkiej działalności artystycznej, gdyż sztuka „jest trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniu tworzeniu”³.

Ustalenia Arystotelesa, mówiące o tym, że rozum stanowi podstawową zasadę sztuki, odnoszą się do kwestii szczegółowych. Literatura, a poezja w szczególności, także powinny rządzić się tym wielkim, fundamentalnym

¹ Arystoteles, *Metaphisica*, 8, 1032b, 1–2.

² Tak właśnie, jak się zdaje, rozumiał „duszę” również Cycero: „nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente incidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat” (*Orator* 2, 9).

³ *Etyka Nikomachejska*, 6, 1140a, 9.

prawem. Horacy w swoim zamyśleniu nad poezją doszedł do tego samego wniosku, który wyartykułował w słynnym zdaniu, że mądrość jest początkiem i źródłem twórczości literackiej⁴:

Scribendi recte sapere est et principium et fons⁵.

Tu również stoimy przed trudnością, jak należy tłumaczyć kluczowy dla zrozumienia tej wypowiedzi czasownik *sapere*. Zwykle tłumaczy się go przez wyrażenie „być mądrym”, „mieć rozum”. Stanowi to jednak tylko część jego zakresu znaczeniowego. *Sapere* oznacza również „mieć smak”, „mieć gust”, „znać się na czymś”, „potrafić”⁶. Bez względu jednak na to, jak byśmy oddawali niuanse znaczeniowe poszczególnych słów, podkreślić należy, iż obaj autorzy zgodni są co do tego, że ludzki intelekt jest podstawą wszelkiej działalności artystycznej.

Owa działalność artystyczna, w tym literacka, według greckiego filozofa, należy do szczególnej dziedziny wytwórczej, którą on określa mianem *poiesis*⁷. Warto przy okazji przypomnieć, iż słowa *poiema*, *poiesis*, *poietes*, etymologicznie rzecz ujmując, pochodzą od czasownika *poiein* i w swoim podstawowym znaczeniu „portaient sur la production des objets manufacturés et tout le processus productif, embrassant le vaste domaine de l'activité humaine à l'aspect utilitaire et social”⁸. Ciekawe, że również Horacy mówiąc o tworzeniu i pisaniu, używa słów, które często oznaczają działalność rzemieślniczą i mogłyby znaleźć się w słowniku każdego, kto zajmuje się rękodzielnictwem. Wymieńmy kilka: *instituere*⁹, *ingere*¹⁰, *reponere*¹¹. U Arystotelesa i Horacego punktem niezwyklej wagi okazuje się przeto owa relacja pomiędzy intelektem – rozumem (*noesis*, *sapere*) a wytwarzaniem (*poiesis*, *ingere*), które przez rozum jest kierowane. Z tego faktu wynika szereg bardzo ważnych konsekwencji.

W swoich rozważaniach nad rzeczywistością poezji nasi twórcy poczuli się przynaglani do tego, by mówić o tych wszystkich sprawach, które są punktem wyjścia do pokierowania procesem pisania artystycznego i wynikają z przyjęcia

⁴ C. O. Brink słusznie wskazuje na to, iż słowa *principium* i *fons* odpowiadają greckiemu terminowi *arche*. Świadczą one o doniosłości dalszej części wypowiedzi. Zob.: C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Vol. II: *The Ars poetica*, Cambridge 1971, s. 256.

⁵ *Ap.*, 309.

⁶ Zob. Słownik łacińsko-polski, red. M. Plezi, t. V, Warszawa 1998–1999, s. 31–32. Czasownik ten przeszedł do współczesnych języków romańskich, gdzie, m.in., zachował swoje pierwotne znaczenie „umieć”, „potrafić”, np. wł.: „non so nuotare”; franc.: „je ne sais pas nager”.

⁷ *Metaphisica*, 7, 1032b.

⁸ A. M. Komornicka, *Poésie” et „poète”. Termes et notions dans la littérature grecque*, „Giornale Filologico Ferrarese” (1984), s. 3.

⁹ *Ap.*, 24.

¹⁰ *Ibidem*, 8, 382.

¹¹ *Ibidem*, 120.

owej podstawowej zasady twórczości literackiej, jaką jest rozum. Dlatego obaj autorzy nie ograniczyli się do samego tylko gotowego wytworu literackiego, ale szeroko rozprawiają oni o samym podmiocie działającym, uwzględniając jego możliwości i zastanawiając się nad sposobem wytwarzania i jego regułami. Szczególnie jest to widoczne u Horacego, który przecież był poetą i w tej sprawie miał z pewnością najwięcej do powiedzenia.

Poprzez fakt dwóch wiekopomnych utworów – *Poetyki* i *Listu do Pizonów*, z których każdy zawiera rozbudowaną warstwę normatywną i opisową, Stagiryta i Wenuzyjczyk pokazali, że sam pomysł, sama forma dzieła rodząca się w duszy artysty nie wystarczy. Twórca powinien znać materiał, tworzywo, jakim są słowa, miary wierszowe i to wszystko, co składa się na postać zewnętrzną dzieła. Oto dlaczego w *Poetyce* Arystotelesa znajdują się aż trzy rozdziały (19, 20, 21) poświęcone słownictwu, nie licząc dygresji na ten temat rozsianych w różnych częściach utworu. Sprawy te również żywo interesowały rzymskiego poetę, skoro poświęca im czwartą część swego *Listu* (*Ap.*, 46–118; 251–269). Od pisarza wymagana jest również znajomość reguł i metod tworzenia. Dlatego okazują się niezbędne wskazówki na temat charakterów, właściwości psychicznych postaci, tego, jak należy zawiązywać i rozwiązywać akcję dramatyczną itp. Trzeba również liczyć się z własnymi umiejętnościami i uzdolnieniami, na co dobitnie wskazuje Horacy:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus et versate diu, quid ferre recuset
Quid valeant umeri¹².

Dopiero, gdy poeta pogodzi się z własnymi siłami, oceni obiektywnie swoje możliwości, wtedy znajdzie środki wymowy (*facundia*) oraz odpowiedni układ (*lucidus ordo*). Słowo *ordo*, jak słusznie zauważa P. Grimal¹³, nie ma tutaj znaczenia planu wypowiedzi, lecz oznacza ono równowagę, jaka cechuje każdy byt naturalny. Ta równowaga dzieła literackiego, przejawiająca się w jego jedności, wynika z harmonii¹⁴ wszystkich sił twórczych artysty (*aequam viribus...*), który potrafi je zogniskować na jednym celu, jakim jest piękno utworu. Z wypowiedzi Horacego jasno rysuje się zatem racjonalna koncepcja dzieła literackiego, które można rozumowo ująć i opisać.

Owa racjonalizacja dzieła literackiego szczególnie jest jednak podkreślona w pismach Arystotelesa. W świetle jego wypowiedzi dzieło sztuki, niezależnie,

¹² *Ibidem*, 38–40.

¹³ Horace. *Art. Poétique. Commentaire et étude*, Paris 1965, s. 27.

¹⁴ Komentatorzy zwracają uwagę na możliwy związek tej wypowiedzi Horacego z pewnym ustępem z Epikteta (III, 15, 9). Zob. A. Rostagni, *Arte poetica di Orazio*, Torino 1930, s. 35. Podobną myśl spotykamy u Seneki (*De Tranquil. Anim.*, 6, 1 i 2). Zob. P. Grimal, *op. cit.*, s. 29.

czy to będzie rzeźba, obraz, czy utwór poetycki jawi się jako byt, obojętny wobec rzeczywistości znajdującej się na zewnątrz, poza nim. Ten byt, jak każdy inny, zawiera w sobie dwa składniki: formę i materię. Posiada również sens swego istnienia, co znajduje wyraz w określeniu jego przyczyny i celu.

Za interpretacją dzieła sztuki jako bytu, zdaje się przemawiać pewne wyrażenie zawarte w definicji tragedii, gdzie filozof chcąc powiedzieć, czym jest istota tragedii używa zwrotu: „horon tes ousias”¹⁵. Słowo *ousia* oznacza byt i należy do słownika metafizyki. Tutaj Arystoteles użył go celowo, aby zaznaczyć, że tragedię można ujmować, jak każdy inny byt, tzn. w tym, czym ona jest, w jej definicji i istocie, co sam nazywa zwrotem: „ti estin”. Podobną myśl odnajdujemy nieco dalej, gdy mówi o dwóch rodzajach błędów popełnianych przeciwko sztuce poetyckiej. Jeden z nich dotyczy jej istoty: „kath' hauten”, drugi jej spraw przypadłościowych: „kata symbebekos”¹⁶. Ważne jest tutaj odróżnienie tego, co stanowi o istocie, „jestestwie” danego dzieła sztuki od tego, co nie jest zawarte w jego pojęciu i nie wchodzi w skład jego definicji. Podobne rozróżnienie czynił Arystoteles w innych bytach¹⁷. Z kolei w 6 rozdziale swej *Poetyki* filozof mówi o sześciu składnikach jakościowych tragedii. Ponownie odnajdujemy tutaj ową uporczywą dążność Stagiryty, aby orzekać o tym, co stanowi naturę i istotę danej rzeczy, w tym wypadku tragedii: „kath' hopoia tis estin he tragodia”. Dzieło sztuki będące samoistnym bytem ujawnia zawsze swój przymiotowy charakter: „poiei to hautes”¹⁸ i nawet w ekstremalnych warunkach (w przypadku tragedii i epepei nawet w trakcie samego tylko czytania, bez wystawiania na scenie) objawia swoją istotę: „hopoia tis estin”¹⁹.

Jak wiadomo, temu wszystkiemu, co stanowi naturę danej rzeczy, co zawarte jest w jej pojęciu i składa się na jej definicję i istotę, Arystoteles nadał miano „formy” – *eidos*²⁰. Zaliczenie dzieł sztuki, w tym utworów literackich do kategorii bytu i formy, pociągało za sobą daleko sięgające konsekwencje. Dany utwór literacki nabierał, w takim rozumieniu, specyficznego, sobie właściwego charakteru, stawał się czymś autonomicznym i niezależnym od innych bytów i wytworów człowieka. Równocześnie stawał się jakąś rzeczywistością obiektywną i realną, posiadającą własne cechy, o których można orzekać i które można badać. Dlatego już na samym początku swojego utworu o poezji, Stagiryta powiada, że przedmiotem jego wykładu będzie „sztuka jako taka i jej

¹⁵ *Poet.*, 6, 1449b, 23.

¹⁶ *Ibidem*, 25, 1460b, 16.

¹⁷ Zob. na temat struktury bytu: M. A. K r a p i e c, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 1984, s. 301–323.

¹⁸ *Poet.*, 26, 1462a, 12.

¹⁹ *Ibidem*, 14.

²⁰ Termin „forma” może posiadać wiele znaczeń. Na temat różnych znaczeń tego słowa zob. R. I n g a r d e n, *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki*, [w:] *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 333.

poszczególne postaci”: „peri poiētikēs autes ta kai ton eidon autes”²¹. Nietrudno się domyśleć, że chodzi tutaj – mówiąc naszym językiem – o gatunki literackie jako poszczególne formy, posiadające sobie właściwe cechy.

Już na podstawie tych uwag można powiedzieć, że rozważania o dziele literackim w kategoriach bytu i formy powodowały od razu postulaty o charakterze normatywnym, odnoszące się zwłaszcza do jego wewnętrznej spójności, zwartości i jedności. Bo przecież, skoro dany utwór literacki jest bytem, powinien cechować się tymi wszystkimi właściwościami, co inne byty, a więc jednością, spoistością i równocześnie nabierać charakteru miary i wskaźnika obiektywnego orzekania o rzeczach i sprawach, które mu niejako przynależą. I rzeczywiście, odnajdujemy w *Poetyce* szereg postulatów i uwag dotyczących jedności akcji (8 rozdział), typowości poezji (9 rozdział), koncepcji teleologicznych (4 rozdział), stosowności (np. 165, 1454a, 21 i n.), itp.

Racjonalne zasady, jakie formułował Arystoteles dla poezji, akceptował Horacy. Choć nigdzie nie wyraził tego *expressis verbis*, poglądy Arystotelesa uczynił swoimi własnymi. Już na samym początku *Listu do Pizonów*²² dał nasz poeta obraz dzieła poetyckiego, monstrualnego, dzieła, które nie posiada w sobie żadnego sensu, ponieważ przedstawia coś, co jest połączeniem ciała kobiety z końską szyją, piórami ptasimi i rybim ogonem²³. Obraz ten kłóci się z zasadami pięknej sztuki i zasadami tworzenia. Brakuje mu formy, a co za tym idzie, zatracą się jego istota i cel. Zaraz potem Horacy konkluduje, że tak dzieje się zawsze, gdy „noga i głowa nie zostaną poddane jednej formie”:

...ut nec pes nec caput uni
reddatur formae²⁴.

W ten sposób rzymski poeta wyraża postulat jedności i spójności, jakie powinny cechować każde dzieło sztuki. Arystoteles i Horacy widzą więc analogię pomiędzy dziełem sztuki a dziełem Natury, od której pochodzi prawdziwa forma *eidos*. Zatem w wyrażeniu „nec pes nec caput” nie chodzi wcale o to, że dana istota po prostu nie ma nogi ani głowy, lecz o fakt, iż ta głowa i noga, choć istnieją realnie, w danej konkretnej sytuacji nie mogą być przyporządkowane żadnej formie, żadnemu *eidos*²⁵.

Sprawę jedności dzieła Wenuzyjczyk uważa za bardzo ważną, o czym świadczy fakt, że podkreśla ją jeszcze mocniej niż Arystoteles. Czyni to aż dwa razy: na początku swego listu i później w centralnej części poematu. Jest przy

²¹ 1, 1447a, 8.

²² *Ap.*, 1–4.

²³ Jak słusznie zauważył P. Grimal (*op. cit.*, s. 13): „ce que veut exprimer Horace, c'est l'idée d'un être hétérogène, monstrueux”.

²⁴ *Ap.*, 8–9.

²⁵ P. Grimal, *op. cit.*, s. 17.

tym bardziej ogólny i kontrowersyjny, gdyż swoje uwagi odnosi do całej poezji, podczas gdy Arystoteles w rozdziałach 7 i 8 swojej *Poetyki*, gdzie wprowadza pojęcie „jedności”, jako fundamentalną zasadę teorii literatury, mówi tylko o dramacie (tragedii), a na drugim miejscu o epice. Dla Stagiryty poszczególne części utworu powinny być do tego stopnia połączone ze sobą, żeby nie można ich było rozdzielić bez naruszenia i zniszczenia całej konstrukcji. Jednak jego uwagi dotyczą tylko zdarzeń tworzących fabułę tragiczną²⁶. Pomimo tych jednoznacznych sformułowań wydaje się, że intencje filozofa szły dalej i jego postulaty miały zastosowanie ogólniejsze, obejmowały całą poezję. Do tego wniosku skłania przede wszystkim fakt, iż tragedię pojmował on jako najdoskonalszą postać poezji – będącą swojego rodzaju entelechią całej sztuki słowa. Dlatego wszystkie uwagi na temat tej formy literackiej, automatycznie dotyczyły innych gatunków uprawianych przez poetów.

Dla Horacego jedność nie jest tylko prostą jednością fabuły. Jest to przede wszystkim jedność pracy poetyckiej, podejmowanej przez poetę, której przedmiot stanowią wszystkie elementy dzieła. Bardzo dobitnie autor *Listu* wyraża tę zasadę, określając ją czytelnie mianem *unum* i *totum*, co odpowiada dokładnie arystotelesowemu „hen kai holon”²⁷. Horacy to ważne prawo przedstawił za pomocą trzech opowiadań: o poecie epickim (*Ap.*, 14–19), malarzu (19–21), garncarzu (21–23). Powracając do tematu „jedności” w wersach 131–153 swojego *Listu*, Horacy stawia w kontraście poetów cyklicznych z Homerem. Czyni podobnie jak Arystoteles w 23 rozdziale *Poetyki*. Zarówno Stagiryta, jak i Wenuzyjczyk ganią tych pierwszych za to, że nie potrafili zachować jedności, autora *Iliady* zaś chwali za to, że wprowadzając różne elementy opowieści zachował jedność i uniknął bezładu. Horacy domaga się więc zawsze bezwzględного zachowania jedności dzieła:

Denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum²⁸.

Chodzi więc o to, by poeta po mistrzowsku zaprojektował wszystkie części poematu, dopracował każdą z osobna i następnie zgrał wszystko w całość. Cytowane zdanie brzmi jako ogólne prawo poezji.

W owym horacjańskim postulacie jedności stwierdzamy silne nawiązanie do teorii Arystotelesa, dotyczących formy dzieła poetyckiego. Nawet słowa *species* i *forma* (*Ap.*, 8 i 9), użyte przez Wenuzyjczyka, należą do słownika jego poprzednika i odpowiadają greckiemu *eidōs*²⁹. Zresztą owo potępienie bezładu w sztuce odnajdujemy już u Stagiryty, gdy mówi, że gdyby ktoś namalował

²⁶ *Poet.*, 8, 1451a, 30–33.

²⁷ Por. C. O. Brink, *op. cit.*, s. 136.

²⁸ *Ap.*, 23.

²⁹ Zob. P. Grimal, *op. cit.*, s. 14. Interesujące jest to, że Horacy wykorzystuje popularne przysłowie, aby wyrazić istotną dla estetyki arystotelesowej ideę.

obraz najpiękniejszymi farbami, a uczynił to bezładnie (chyden), to nie osiągnie zamierzonego efektu³⁰. Tak więc Arystoteles i Horacy zgodni są co do tego, że dzieło sztuki musi być podporządkowane tym wszystkim zasadom, jakie wynikają z faktu, że jest ono bytem posiadającym swoją jedyną formę, materię, cel i przyczynę. Dla uzupełnienia takiej właśnie interpretacji dodajmy jeszcze jedną wypowiedź Arystotelesa; „wartość dzieł sztuki tkwi w nich samych, nie trzeba nic więcej od nich żądać ponad to, że mają pewien kształt”³¹. Okazuje się, że ten kształt określają te same kategorie, jak w innych bytach. Są nimi: początek, środek i koniec, które składają się na całość³².

Podobną myśl formułuje Horacy, który jednak łączy ją od razu z postulatem jedności utworu, tak, aby jego koniec zgadzał się z środkiem i początkiem:

Primo ne medium, medio ne discrepet imum³³.

Ten sam motyw pojawia się jeszcze raz, w innym miejscu:

[...] servetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet³⁴.

Postulat zawarty w cytowanej wypowiedzi, jak to wynika z kontekstu, dotyczy wprowadzania postaci epickich i całkowicie zgodny jest z postulatem jedności. Zauważmy, że momentem rozstrzygającym o wartości danego dzieła jest u naszych pisarzy pojęcie jego jedności i całości (*holon, ne discrepet*), które zawsze związane są z jego formą.

W koncepcji literatury, w której tak doniosłą rolę odgrywa intelekt, a także przynależenie dzieł sztuki do kategorii bytu, zrozumiały stały się gwałtowny sprzeciw Arystotelesa i Horacego wobec zbytniej dowolności, mogącej sprowadzić literaturę na płaszczyznę absurdu. Twierdzenie, że w tej dziedzinie panuje całkowita swoboda:

[...] pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas³⁵

według Wenuzyjczyka jest błędna. Wszelka działalność twórcza, koncentrująca się tylko na abstrakcji, odcinająca się od rzeczywistości, gwałcąca prawa logiki i do tego jeszcze nieudolna, jest potępiona przez naszych pisarzy.

³⁰ *Poet.*, 6, 1450b, 2.

³¹ *Etyka Nikomachejska*, 1105a, 27.

³² Zob. *Poet.*, 7, 1450b, 27, 23, 1459a.

³³ *Ap.*, 152.

³⁴ *Ibidem*, 126–127.

³⁵ *Ibidem*, 9–10.

Szczególnie napiętnował ją Horacy, który dla zilustrowania bezsensu takiej twórczości posłużył się kilkoma przykładami. Oto na początku *Ars* (1–4), jak już powiedzieliśmy, mamy obraz potwora składającego się z głowy kobiety, karku końskiego, ryby i piór. Nieco dalej (19–21) poeta mówi o malarzu, który potrafił malować dobrze tylko cyprysy. Malował je nawet na obrazach przedstawiających morze. W obu wypadkach pogwałcono elementarne zasady zdrowego rozsądku. Zarówno potwór, jak i cyprys rosnący na środku morza są czymś całkowicie niemożliwym i sprzecznym z podstawowymi zasadami logiki i regułami, jakimi rządzi się rzeczywistość. Takie postępowanie twórcy może wywołać niesmak, a nawet odruch nienawiści ze strony odbiorcy: „incredulus odi”³⁶.

Nie znaczy to, oczywiście, by Arystoteles i Horacy odmawiali pisarzom prawa tworzenia fikcji³⁷. Ważna jest jednak owa łączność utworu z rzeczywistością. Autor powinien czerpać z niej swoje inspiracje twórcze, tak, by to, co przedstawi, było w jakimś związku z realnością, z danymi obiektywnymi (*sunt proxima veris; adynata eikota*).

Powstaje w tym miejscu pytanie, co stanowi kryterium owej zgodności utworu z rzeczywistością. Dla Horacego jest to przede wszystkim miara poprawności, jaka zawierała się w pojęciu „stosowności”, „tego, co przystoi” (*decus, conveniens, aptum*)³⁸. Najpełniej tę zasadę poeta wyraził stwierdzeniem:

Singula quaeque locum teneant decentem³⁹.

Ma tutaj na myśli, jak wskazuje kontekst, nie tylko sprawy związane z treścią dzieła, lecz również z jego kształtem zewnętrznym.

W porównaniu z Horacym, Arystoteles nie akcentuje tak mocno zagadnienia „stosowności”, niemniej powiada, że aby znaleźć to, co „stosowne” (*to prepon*), należy przedstawić tak zdarzenia, jak gdyby poeta był przy nich obecny⁴⁰. Stagiryta w ten sposób wskazuje jeszcze raz na konieczność owej korespondencji pomiędzy światem przedstawionym a światem realnym. Równocześnie wyraża przekonanie, że poeta uniknie „sprzeczności” (*ta hypenantia*), jeżeli będzie nieustannie konfrontował stworzoną przez siebie fabułę z poznana rzeczywistością. Ważne jest przeto, by ciągle w niej tkwił, choćby nawet

³⁶ *Ibidem*, 188.

³⁷ Zob. *Poet.*, 9, 1451a, 1; 24, 1460a, 20; *Ap.*, 338.

³⁸ Na temat tego zagadnienia: M. Pohlenz, *To prepon. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, „Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen“, Philologisch-historische Klasse (1933), s. 52–92; J. Styka, *Estetyka stosowności (decorum) w literaturze rzymskiej*, Kraków 1997.

³⁹ *Ap.*, 92.

⁴⁰ *Poet.*, 17, 14455a, 24–25.

tworzył fikcję i fałsz. W tym ostatnim wypadku powinien tak przedstawiać fabułę, aby wydawało się, że bieg wydarzeń jest możliwy i konieczny⁴¹.

Bardzo dobrze tę zasadę rozumiał Horacy, który wręcz rozkazuje (*iubebo*) pisarzom:

Respicere exemplar vitae morumque ... et
Vivas hinc ducere voces⁴².

Zauważmy, że z tych wszystkich wypowiedzi jawi się wyraźny postulat, aby autor poznał rzeczywistość, potrafił korzystać z uzyskanych informacji, następnie je przekształcał zgodnie ze swymi uzdolnieniami i według obranych kryteriów.

Nieprzestrzeganie tych wszystkich spraw, o których była mowa, nieuchronnie prowadzi poezję do jej zaprzeczenia, a z poety czyni grafomana i człowieka szalonego. Przestrzega przed tym Horacy, który kreśli przed nami obraz poety szalonego (*vesanus poeta, furit*⁴³), opętanego manią wielkości. Przykład ten jednoznacznie wskazuje, że Horacy przeciwny był wszelkim koncepcjom manicznym, według których poezja miałaby się wiązać z umiejętnością popadania w szal – manię twórczą⁴⁴, czyniącą z artysty istotę ponadziemską, równą niemalże bogom. Sprzeciw wobec takim poglądom wynikał już z faktu przyjęcia rozumu jako czynnika odgrywającego istotną rolę w działalności artystycznej.

Naszego poetę interesuje natomiast to, czy poezja jest sprawą wrodzonego talentu czy sztuki (nauki pisania wierszy):

Natura fieret laudabile carmen an arte
Quaesitum est⁴⁵.

Horacy stwierdza, że potrzebne jest jedno i drugie:

Ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice⁴⁶.

⁴¹ *Ibidem*, 9, 1451b, l.

⁴² *Ap.*, 317–318.

⁴³ *Ibidem*, 453–476.

⁴⁴ Ciekawe studium na temat koncepcji pochodzenia poezji u Greków i Rzymian dał D. Falter, *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern*, Diss. Würzburg 1934. Zob. też A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes presocratiques*, Paris 1934.

⁴⁵ *Ap.*, 408–409.

⁴⁶ *Ibidem*, 409–411.

W wielkiej dyskusji starożytności nad sprawą natchnienia i sztuki Horacy poszedł na kompromis: w pełni doceniał rolę natchnienia (*ingenium*), elementu irracjonalnego i nieoczekiwanego w procesie twórczym:

Ingenium cui sit, cui mens diviniior atque os
Magna sonaturum, des nominis (sc. poetae) honorem⁴⁷.

Warunkiem dobrej poezji jest przychylność bóstwa – Minerwy – opiekunki natchnienia poetyckiego⁴⁸.

Tu nihil invita dices faciesve Minerva⁴⁹.

Horacy wyraża głębokie przekonanie, że człowiek bez talentu (czyli bez *ingenium*) nie może przystąpić do *ars*, do *studium*, zwłaszcza, jeżeli nie potrafi powiedzieć „quid ferre recusent, quid valeant umeri”⁵⁰. Właśnie talent umożliwia poecie podjęcie pracy artystycznej – połączenie wszystkich czynników twórczych w jedną organiczną całość poetycką. Zresztą cała twórczość liryczna Wenuzyczyka – zwłaszcza jego *Carmina*, świadczy o tej wspaniałej równowadze pomiędzy entuzjazmem, szaleń i natchnieniem a pracą (*studium*), pomiędzy *ingenium* i *ars*. Doceniając rolę czynnika irracjonalnego, Horacy jednak zawsze domaga się od swych wychowanków, by w procesie tworzenia pamiętali o tym podstawowym prawie poezji, jakim jest logika, sens, rozum i ciężka praca. W kontekście koncepcji manistycznych, według których poeci powinni komponować utwory od razu, w jednej chwili, Horacy żąda, aby jego uczniowie opracowywali swoje wiersze raczej przez długie dni i lata, niż gdyby miały być one niedoskonałe:

[...] carmen reprehendite, quod non
multa dies et multa litura coercuit atque
praeseptum decies non castigavit ad unguem⁵¹.

Wielki nacisk na „studium” kładzie Horacy w innym miejscu:

[...] si quid tamen olim
scripseris, in Maeci descendat iudicis auris
et patris et nostras nonumque prematur in annum
membranis intus positis⁵².

⁴⁷ *Sat.*, I, 4, 43–44.

⁴⁸ Por. na ten temat: B. S n e l l, *Menschliches und göttliches Wissen*, [w:] *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955, s. 185 i n.; W. F. O t t o, *Die Musen und göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Berlin 1956.

⁴⁹ *Ap.*, 385.

⁵⁰ *Ibidem*, 40–41.

⁵¹ *Ibidem*, 292–294.

⁵² *Ibidem*, 386–390.

Z cytowanej wypowiedzi wynika równocześnie, że dzieło poetyckie powinno podlegać osądowi znawcy („in Maeci descendat iudicis auris”), krytyka, osoby doświadczonej, która obiektywnie oceni wartość utworu. Uchroni to poetę przed zbytnim subiektywizmem, który łatwo może popaść w grafomanię lub niesmaczny manieryzm. Nie wystarczą więc same tylko *ingeniu* i *ars* – talent i znajomość reguł wytwarzania. Potrzebny jest sędzia, z którego oceną należy się liczyć.

Owa niechęć wobec koncepcji manicznych cechowała już Arystotelesa, dla którego rozum był przecież najważniejszą podstawą działalności artystycznej. Stosunek filozofa do tych spraw dobrze charakteryzuje jego sławna wypowiedź, gdzie mówi, że „poezja jest raczej sprawą przyrodzonych zdolności, niż szalu [...] Ci pierwsi łatwiej dostosowują się do tematu, ci drudzy popadają w uniesienie”⁵³. Jak widzimy, Arystoteles w odróżnieniu od Horacego, nic nie mówi na temat roli sztuki – wyuczenia (*technē*) w działalności twórczej. Nie ulega jednak wątpliwości, że również i on dawał priorytet tym sprawom, skoro można odnaleźć w jego *Poetyce* takie mnóstwo wskazań teoretycznych i przepisów normatywnych, mających pouczyć poetę, o czym i jak należy pisać. Zresztą sam Arystoteles zdaje się wskazywać drogę do kompromisu, do pogodzenia tych dwóch kwestii: „natura an arte”. Zastanawiając się bowiem nad jednolitością akcji, stwierdza, że Homer jest doskonały w tym względzie dzięki swojej sztuce i wrodzonemu talentowi⁵⁴. Wymowa tej wypowiedzi jest jasna: talent i sztuka powinny iść ze sobą w parze.

Arystoteles i Horacy opowiadają się za złotym środkiem – za pełną równowagą pomiędzy talentem a wyuczeniem, jako istotnymi czynnikami w procesie twórczym. Obaj też zgodni są co do tego, iż utwór poetycki powinien podlegać osądowi doświadczonego krytyka – znawcy, który właściwie oceni poziom artystyczny dzieła. Horacy nawiązuje tutaj do poglądów Arystotelesa, który poświęcił sprawom krytyki literackiej cały 25 rozdział swojej *Poetyki*. Filozof mówił w nim o kryteriach, według których można poddać krytyce dzieło poetyckie, wskazując równocześnie na sposoby obrony i obalania stawianych zarzutów⁵⁵. Motyw krytyka, jaki pojawia się w dziełach obu autorów, dobrze koresponduje z ich gwałtownym sprzeciwem wobec koncepcji manicznych poezji. Znawca nie tylko ocenia wartość utworu, ale również staje się swoistym hamulcem psychologicznym, chroniącym pisarza przed stoczeniem się w przepaść szalu i absurdu.

W uznaniu stwierdzeń Stagiryty za swoje, Horacy zdobył dogodny środek do usprawiedliwienia swojej własnej teorii literatury i swojej twórczości. Uzyskał równocześnie wygodną bazę wyjściową do dalszych rozważań, jakie

⁵³ *Poet.*, 17, 1455a, 32–34.

⁵⁴ *Ibidem*, 8, 1451a, 22 i n.

⁵⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1960, s. 150.

modelował osobistą praktyką i doświadczeniem poety. Dlatego jego odniesienie do poezji jest bardziej wiarygodne – chciało by się rzec – bardziej intymne niż Stagiiryty, który teoretyzował na ten temat, podczas gdy Wenuzyjczyk konfrontował te sprawy z życiem – z własną działalnością. Horacy mówi jako praktyk, jako poeta i krytyk. Interesuje się żywo rolą aktu twórczego w całości poematu, w jego wszystkich warstwach. Wypowiedzi Arystotelesa są przepojone chłodną logiką i dotyczą raczej pewnego, wyszczególnionego odcinka twórczości, który obejmował przede wszystkim fabułę tragiczną. W pewnym miejscu więc refleksje rzymskiego poety idą dalej i wkraczają na obszar, jaki nie podlegał już przemysleniom filozofa. Był to obszar konkretnej pracy poetyckiej, o której najwięcej miał do powiedzenia, nie ktoś z zewnątrz, obserwator, lecz człowiek uprawiający tę pracę. Jakże prawdziwie brzmią słowa autora *Listu*, świadczące o jego wielkiej rozterce i trudzie pisania:

[...] brevis esse laboro
obscurus fio: sectantem levia nervi
deficiunt animique: professe grandia turget,
serpit humi tutus nimium timidusque procellae,
qui variare cupit rem prodigialiter unam,
delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum⁵⁶.

Nasz poeta ma świadomość, jak trudno być dobrym pisarzem. Pragnienie, aby przedstawić wielkie rzeczy (*grandia*), dążność do tego, by uczynić to jak najlepiej, trafia czasem na przeszkody w słowach, które nie zawsze układają się tak, jak wymaga tego temat. Ze swojej poetyckiej praktyki Horacy wiedział dobrze, iż akt twórczy polega często na wyborze pomiędzy tym, co w danym momencie koniecznie trzeba powiedzieć, a tym czego nie wolno umieścić w dziele literackim:

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor⁵⁷.

Wskazując na konieczność wyboru, nie podał kryteriów, według których można by ten wybór przeprowadzić. Fakt ten wydaje się zrozumiały, jeśli uznamy, że sprawy te podlegają jakiejś intuicji poetyckiej, czemuś, co jest nieprzekazywalne, czego nie można intelektualnie pojąć i zbadać. Każdy poeta posiada w sobie pewne wyczucie, które nie sposób opisać słowami i które podpowiada mu, co i jak należy wyrazić. Oto dlaczego, odnajdujemy tyle niedopowiedzeń w *Liście* Horacego, który doskonale zdawał sobie sprawę z owej niemożności komunikowania wielu ważnych zjawisk pojawiających się w dziedzinie poezji. Na uwagę zasługuje okoliczność, iż rozważając sprawę

⁵⁶ *Ap.*, 25–30.

⁵⁷ *Ibidem*, 45.

wyboru, Horacy używa słów o silnym zabarwieniu uczuciowym: *amet, spernat*. Wydaje się tym samym wskazywać na ową namiętność, żar, uniesienie poetyckie, jakie opanowują każdego poetę i sprawiają, że nie potrafi on nie mówić o tym, co szczególnie go porusza. Ta sama namiętność powoduje, iż pisarz odrzuca wszystko, co go więzi i nie pozwala wypowiedzieć jego najbardziej delikatnych zwierzeń. Poezja staje się umiejętnością przelania na papier czegoś, co nieśmiertelne w duszy artysty, czegoś, co nie umiera. I to właśnie dzięki temu „czemuś” dzieło literackie staje się wieczne, mimo że przemijają lata i wieki. Forma, która rodzi się w duszy poety, zostaje ogarnięta przez tę szczególną siłę i wtedy twórca stosując się do swoich wewnętrznych poruszeń, znajduje odpowiednie słowa, by wyrazić to, czego pragnie.

Mówiąc o wewnętrznym – można by rzec – intymnym aspekcie aktu twórczego, Horacy wskazał na wielkie przestrzenie tworzenia, o jakich nie wspomniał Arystoteles. Jednak swoje rozważania rzymski poeta zawsze sprowadza do jedyne go momentu, jakim jest ukończenie dzieła. Gdy utwór jest ukończony, gdy stanowi jedność, wtedy można go opisać, konfrontując z archetypem, który artysta nosi w sobie. Tym archetypem jest oczywiście *eidos* – przyczyna formalna, od której wszelka działalność twórcza bierze swój początek i według której postępuje. Było to odkrycie Arystotelesa. Horacy uznał je i wbudował w swoją teorię literatury, wzbogacając własnym doświadczeniem poetyckim.