

Krystyna Demkowicz-Dobrzańska  
Gdańsk

## **Wzniosłość w XVII w. na przykładzie refleksji o sztuce we Francji – Nicolasa Boileau-Despreaux recepcja traktatu Pseudo-Longinosa *Peri hypsous***

Gdy mówimy o wzniosłości jako jednej z podstawowych kategorii estetycznych, mamy zwykle na myśli trzy klasyczne teksty rozważające to zagadnienie: Pseudo-Longinosa *O górności*, Edmunda Burke'a *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* oraz Immanuela Kanta *Krytykę władzy sądenia*<sup>1</sup>. Owe trzy teksty w zasadzie wyznaczają kanon, do którego wszystkie późniejsze publikacje odwołują się, komentując je bądź z nimi polemizując. Stanowią trzy wyraziste stanowiska czy sposoby definiowania wzniosłości, chociaż to dzieło starożytnego autora stanowi tak naprawdę punkt odniesienia również dla dwóch wybitnych koncepcji wymienionych filozofów nowożytnych. Najogólniej rzecz ujmując na wstępie: dzieło starożytne nie jest opracowaniem z dziedziny filozofii sztuki *sensu stricto*; jest zbiorem zasad odnoszących się do wybranego zagadnienia w sztuce retorycznej i ma wyraźnie moralny wydźwięk m.in. ze względu na związek z teorią trzech stylów w retoryce<sup>2</sup>. Teoria Burke'a, powstała w połowie XVIII w., ukierunkowana jest na estetykę sytuacji, w których pewne elementy odczuwane są jako bolesne lub zagrażające. Irlandzki filozof uwzględnił w swoich dociekaniach aktualny stan badań w naukach przyrodniczych i filozoficznych, zwłaszcza empi-

---

<sup>1</sup> *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, BN II 57, Wrocław 1951; E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, PWN, Warszawa 1968; I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałeczki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004. Oczywiście królewiecki filozof tylko część swej trzeciej *Krytyki* poświęca kategorii wzniosłości, co wynika poniekąd z nieautonomicznego potraktowania estetyki w ogóle.

<sup>2</sup> Zob. m.in. A.B.F. Clark, *Boileau and the French classical critics In England (1660–1830)*, Russell & Russell, New York 1925, 1960 <http://books.google.com> dostęp 9.10.2011; S. Monk, *The sublime. A study of critical theories In XVIII-century England*, The University of Michigan Press, Michigan 1960; T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke'em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 5-13; N. Cronk, *The classical sublime: French neoclassicism and the language of literature*, Rookwood Press, Virginia 2003 <http://books.google.com> dostęp 9.10.2011.

ryzm J. Locke'a, od którego przejmuje metodę analityczną i genetyczną w swych badaniach nad smakiem, pięknem i wzniosłością.<sup>3</sup> Z kolei Kanta zajmuje tego rodzaju estetyka wzniosłości, w której chodzi o odpowiedź rozumu na przytłaczający nadmiar wielkości lub siły natury<sup>4</sup>. Analityka wzniosłości dokonana przez tego filozofa stanowi jedno z wielu zagadnień, składających się na *Krytykę władzy sądownia*, która z kolei także nie stanowi rozprawy z zakresu estetyki tylko i wyłącznie, wpisuje się bowiem w całościowy system, skrupulatnie budowany przez lata. Różnica między dziełem starożytnym a nowożytnym jest także taka, że tamto ujmuje wzniosłość jako jakość podobną pięknu w znaczeniu, w jakim starożytni pojmowali sztukę i piękno: tę pierwszą jako wymagającą umiejętności (*techné*) i pewnych dyspozycji mówcy czy twórcy, to drugie jako fakt obiektywny, dający się ująć dyskursywnie. Wydaje się, że w związku z podobną strukturą jakościową owych kategorii, wzniosłość bardzo długo uchodziła za odmianę piękna, gdy traktowano je szeroko<sup>5</sup>. Zawieranie się wzniosłości w kategorii piękna zauważamy w klasycznej starożytności, gdy Platon w *Prawach* odróżnił sztukę wielką (łączącą się z powagą i surowością) i sztukę umiaru (lekką, żartobliwą), który to podział uważa się za późniejszą podstawę rozróżnienia na wzniosłość i piękno<sup>6</sup>. Natomiast obie rozprawy nowożytne zbudowane są na opozycji wzniosłości i piękna, co jest nowością i zapowiedzią w węższym znaczeniu nadchodzącego romantyzmu, zaś w szerszym – zmian w pojmowaniu podstawowych kategorii estetycznych oraz miejsca sztuki w szerszej refleksji ontologicznej i epistemologicznej.<sup>7</sup>

Traktat starożytny dzieli od rozpraw już *stricto* estetycznych siedem wieków. Pomiędzy tymi dziełami nie powstała żadna poważniejsza rozprawa z tego zakresu; nasuwa się pytanie, dlaczego? Odpowiedź jest dość prozaiczna – od czasów starożytnych aż do XIX w. dominującym tematem w estetyce było piękno pojęte jako proporcja, ład i symetria. Było pojęciem tak szerokim, że zawierało w sobie wiele innych własności, które stopniowo się wydzielały w osobne kategorie (tu obok wzniosłości można wymienić również wdzięk czy malowniczość – kategorię bardzo popularną w okresie sentymentalizmu czy romantyzmu). Ponadto wiele dzieł starożytnych po prostu zaginęło i część z nich odkrywano stopniowo w ciągu wieków. Zainteresowanie wówczas kierowane ku wydanym dziełom motywowane było zwykle aktualnymi upodobaniami. Nie inaczej było w przypadku pierwszego

<sup>3</sup> S. Morawski, *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, [w:] *idem*, Studia z historii myśli estetycznej w XVIII i XIX wieku, PWN, Warszawa 1961, s. 56.

<sup>4</sup> Zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000, s. 18.

<sup>5</sup> Patrz: M. Gołaszewska, *Wzniosłość*, [w:] Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 1035; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 202; *idem*, *Dwa pojęcia piękna*, [w:] Parerga, PWN, Warszawa 1978.

<sup>6</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, PWN, Warszawa 1985, t. 1, s. 130.

<sup>7</sup> Nie znaczy to, że ostatecznie kategorie piękna i wzniosłości ustaliły się jako jakości przeciwstawne. Chodzi tu tylko o podkreślenie kontrastu między tymi kategoriami widocznego w opracowaniach Burke'a i Kanta, co miało swoje szczególne uzasadnienie, zapowiadające już światopogląd i sztukę romantyczną.

znanego nam tekstu rozważającego górnosc<sup>8</sup>. Jest to dzieło anonimowe, niegdyś przypisywane Longinosowi, powstało prawdopodobnie w I w. n.e. jako odpowiedź na niezachowany traktat Cecyliusza poświęcony wzniosłości; wpisuje się w spór między zwolennikami stylu attyckiego i azjańskiego w retoryce, trwający od I w. p.n.e. do I w. n.e.<sup>9</sup> Ma charakter komentarza, nieprzeznaczonego do publikacji, a spisane jedynie dla pamięci.<sup>10</sup> Przez wieki zapomniane, a odnalezione w XVI w. wraz z korpusem pism Arystotelesa, prawdopodobnie dzięki wzmożonemu zainteresowaniu starożytnością w czasach renesansu. Franciszek Robortello<sup>11</sup>, profesor wymowy na uniwersytecie w Padwie i znawca literatur starożytnych, wydał *Peri hypsous* w 1554 r. w Bazylei. Do wydania załączył tytuł łaciński: *De grandi sive sublimi orationis genere*<sup>12</sup>, który wyraźnie wskazuje na retoryczny rodzaj traktatu, a także daje podstawę określenia wzniosłości, które zapanuje w nowożytnych rozważaniach estetycznych: *sublimis*. Robortello tak przetłumaczył *hypsous* czyli ‘górnosc’ i to określenie pojawiało się we wszystkich ważniejszych edycjach, natomiast Gabriel de Petra i Gerard Langbaine wprowadzili słowo *grandis* jako alternatywę dla *sublimis*<sup>13</sup>. Jeszcze kilkakrotnie rozprawę wydawano, ale filologowie traktowali ją jako uzupełnienie *Poetyki* Arystotelesa i zajmowali się bardziej krytyką tekstu, niż zawartością<sup>14</sup>.

Przełomu w spojrzeniu zarówno na starożytny dokument, jak i na wzniosłość, dokonał wpływowy francuski teoretyk literatury doby klasycyzmu, Nicolas Boileau-Despreaux, który przełożył i pierwszy wydał<sup>15</sup> *Peri hypsous* na język francuski w 1674 r. Przekłady na języki nowożytne już wcześniej były dokonywane, m.in. na włoski – w roku 1639 dokonany przez Niccola Pinellego oraz na angielski w 1652 r. wydany przez Johna Halla<sup>16</sup>. Boileau w latach 90. XVII w. opublikował także komentarz do Pseudo-Longinosa, który wpisywał się w słynny spór „starożytników” z „nowożytnikami” (czyli polemikę między zwolennikami sztuki starożytnej, która według nich stanowiła nieprześcigniony wzór i inspirację dla nowożytnych artystów a piewcami sztuki współczesnej, która w ich mniemaniu przewyższała wszystkie dotychczasowe dokonania, zaś jej celem miało być budowanie potęgi i przydawanie blasku monarchii czasów Króla Słońce) we Francji,

<sup>8</sup> Tak przetłumaczył T. Sinko grecki termin: *hypsous*.

<sup>9</sup> Na tej podstawie określono przybliżony termin powstania dzieła, które wcześniej błędnie przypisywano autorowi z III w. n.e. Patrz bibliografia w przyp. 2 i 6.

<sup>10</sup> T. Sinko, *Wstęp*, [w]: Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos, s. XXIX.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. XXXIV.

<sup>12</sup> Zob. A. Clark, *op. cit.*; N. Cronk, *op. cit.*

<sup>13</sup> A. Clark, *op. cit.*; S. Monk, *op. cit.*, s. 18.

<sup>14</sup> T. Sinko, *op. cit.*

<sup>15</sup> Jak wskazuje Nicolas Cronk, tłumaczenie Boileau na język francuski nie było pierwsze, bowiem zachował się manuskrypt z 1640 r., przypisywany Weinbergowi lub Mazarinowi (N. Cronk, *op. cit.*).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

toczący się w epoce Ludwika XIV<sup>17</sup>. Komentarz stanowił w zasadzie uzupełnienie wywodów, które krytyk umieścił w przedmowie do tłumaczenia sprzed niemal dwudziestu lat. Boileau przetłumaczył tytuł starożytnego dzieła jako *Traité du Sublime*, co oznacza, że skłaniał się już ku nowożytnej interpretacji pojęcia i odszedł od ścisłego powiązania *hypsos* z retorycznym stylem wysokim (jak wspomniano, we wcześniejszych tłumaczeniach dawano alternatywę – *sublimis* i *grandis*, co podkreślało retoryczny rodowód pojęcia). Odtąd we wszystkich następnych pracach dotyczących wzniosłości, czy też w tłumaczeniach w ten sposób będzie tłumaczone greckie *hypsos*. To właśnie Boileau spowodował, że *sublime* weszło do języka francuskiego<sup>18</sup>, ale chyba też utwierdziło się w języku angielskim. Według Clarka po ukazaniu się tłumaczenia Boileau pojęcie *sublimitas* zajęło miejsce *sublimis*. Oznaczałoby to, że z orzecznika stało się podmiotem, a więc zmieniła się struktura pojęcia i jego ciężar gatunkowy. Odtąd wzniosłość stała się przedmiotem studiów mniejszych lub większych, głównie pisanych w XVIII w. przez brytyjskich filozofów. Pomimo odmiennej tradycji filozoficznej myśliciele osiemnastowieczni, głównie brytyjczycy, inspiracje czerpali w dużej mierze z silnie oddziałującej w wielu dziedzinach absolutystycznej Francji Ludwika XIV. „Wielka teoria” klasycystyczna długo jeszcze wywierała wpływ, zarówno w sztukach plastycznych, jak i w literaturze, chociaż nowe prądy artystyczne coraz pewniej zdobywały nowe przyczółki sceny dziejowej.

Skąd ci pisarze czerpali wiedzę o greckim anonimie? Otóż z kilku źródeł: 1/ z greckiego tekstu, 2/ z łacińskich przekładów, 3/ z angielskich przekładów, 4/ z Boileau.<sup>19</sup> Rola, jaką odegrał Boileau w popularyzowaniu starożytnego traktatu o wzniosłości jest nie do przecenienia, co podkreśla wielu autorów, zajmujących się dziejami tego zagadnienia.<sup>20</sup> Trzeba też gwoli rzetelności wspomnieć, iż dzieło Boileau nie od razu zostało docenione: tłumaczenia starożytnego traktatu dokonywane były w osiemnastym wieku wprawdzie chętnie w Anglii, jednak tam dzieło stało się inspiracją dla koncepcji opartych na tradycjach empirystycznych, z pominięciem klasycyzujących pomysłów francuskiego teoretyka. Zresztą nie był

<sup>17</sup> Nie będziemy tu rozwijać tematu sporu o pryncypia między teoretykami sztuki i artystami, jakkolwiek temat jest bardzo ciekawy, gdyż uwidatnia bardzo wiele różnorodnych problemów XVII-wiecznych nie tylko w zakresie sztuki, ale i światopoglądu epoki, filozofii czy polityki. Sam Boileau również był w ów spór zaangażowany, choć prawdę mówiąc w II poł. XVII w. owa polemika traciła już swój impet. Odsyłam do wyczerpującego opracowania na ten temat Krystyny Secomskiej, pt.: *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1991.

<sup>18</sup> A. Clark, *op. cit.*

<sup>19</sup> A. Rosenberg, *Longinus In England bis zum Ende des 18ten Jahrhunderts*, Meyer and Muller, Berlin 1917 (cyt. za: A. Clark, *op. cit.*)

<sup>20</sup> M.in. S. Monk, J. Hipple czy J. Brody poświęcają rozdziały lub całe opracowania (Brody) właśnie roli Boileau w adaptacji i popularyzacji *Peri hypsous*. Natomiast jeśli chodzi o wyjątkowość roli klasycystycznego krytyka w rozpowszechnianiu wiedzy o wzniosłości, to na ten temat zdania są podzielone; np. A. Clark uważa, że w popularyzowaniu kategorii wzniosłości zarówno we Francji, jak i wśród brytyjskich myślicieli równorzędną rolę odegrał Jean Rapin, który często odwoływał się do traktatu Pseudo-Longinoso, ponadto w swych studiach porównawczych nad Wergiliuszem i Homerem, Demostenesem i Ciceronem omawiał właśnie to zagadnienie. Zob. A. Clark, *op. cit.*

to zaskakujący fakt; w sztuce i literaturze pojawiały się zjawiska zapowiadające rokoko, sentymentalizm, gotycyzm, w związku z czym klasycy i ich reguły z pasją były dyskutowane i raczej odkładane do lamusa, stąd rehabilitacja Boileau i jego założeń nastąpiła dopiero w XIX w., gdy odradzał się neoklasycyzm.

We wstępie do tłumaczenia, jak i w *Komentarzu* Boileau ujawnia swoje stanowisko na temat wzniosłości, a także swoją interpretację Pseudo-Longinosa. Przypomnę najpierw podstawowe warunki wzniosłości, o których pisze Pseudo-Longinos: 1/ zdolność do wzniosłego sposobu myślenia (*noesis*<sup>21</sup>), 2/ żarliwy i natchniony patos, 3/ tworzenie figur myśli i mowy (*schemata*), 4/ szlachetny wyraz, polegający znów na wyborze słów tudzież na tropach i ozdobach stylistycznych (*phrasis*), 5/ pełen godności i polotu układ wyrazów i zdań (*synthesis*).<sup>22</sup> Owe pięć warunków można w uproszczeniu sprowadzić do dwóch – odpowiednia dyspozycja mówcy, którego powinien cechować szlachetny, porywający sposób myślenia i żarliwy patos uczuć oraz znajomość reguł (*techne*), która umożliwi właściwy dobór środków stylistycznych dla godnego wyrażenia owej szlachetności myśli i żarliwości uczuć. Trafnie podsumował wywód Anonima Elder Olson: „mając dany jakiś wzniosły przedmiot, autor musi go pojąć, po drugie musi czuć go, i po trzecie – musi go wyrazić”<sup>23</sup>. Pseudo-Longinos podkreśla ogromną rolę geniuszu, któremu wolno przekraczać reguły, wówczas wzniosłość jest prawdziwa i budzi w odbiorcach uczucia podobne do uczuć twórcy; zbliża nas do Boga, dając najwyższą przyjemność estetyczną.

Boileau pod wpływem kartezjańskiej teorii poznania sformułował dwie zasady estetyczne:

- 1) Przeżycie estetyczne jest natury rozumowo-uczuciowej, jego przedmiotem jest powszechna, naturalna prawda, jego elementami jasne i dokładne wyobrażenia, ale celem jest zarazem przyjemność zarówno poznania, jak i uczuć.
- 2) Wzniosłe jest to, co proste, proste zaś to, co naturalne i jednocześnie tylko przez rozum wytłumaczalne. Oznacza to, że wzniosłość jest naturalną namiętnością wyrażoną przez określone rozumowo zasady tworzenia. Jest w niej wielkość i nadzwyczajność, ale nie ma geniuszu, spontaniczności, entuzjazmu.<sup>24</sup> Jego postulatem było, aby w jak najzwięźlejszy sposób przedstawić maksymalne natężenie uczuć. Tu jako przykład przywołuje słowa z *Księgi Genesis* „niech stanie się światłość”.

<sup>21</sup> To uściślenie zawdzięczam J. Płuciennikowi. Sam Anonim w swym traktacie *explicite* tego nie nazywa, ale *implicite* jest to zawarte w całościowej koncepcji samej retoryki, jak i piękna pojmowanego klasycznie.

<sup>22</sup> Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 100.

<sup>23</sup> E. Olson, *The Argument of Longinus' On the Sublime*, [w:] *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, R.S. Crane (ed.), University of Chicago Press, Chicago 1952, s. 243 (cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 45).

<sup>24</sup> Zob.: S. Morawski, *O zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, [w:] *idem*, *Studia z historii myśli estetycznej w XVIII i XIX wieku*, s. 100.

Boileau podobnie jak Pseudo-Longinos przywołuje fragmenty *Iliady*, ale w innym celu niż starożytny autor. Zgodnie z wytycznymi klasycyzmu, który spośród trzech funkcji sztuki (*docere, permovere i delectare*) wybierał zdolność pouczania, podkreśla głównie ten aspekt epopei. Pseudo-Longinos zaś wydobywał w *Iliadzie* przykłady świadczące o natchnieniu i namiętności, fantazji i wyobraźni. Jednak Boileau mimo *ekspressis verbis* wyrażonych dość sztywnych zasad estetycznych dopuszcza sytuacje, kiedy wzniosłość nie da się uzasadnić. W przedmowie do I wydania tłumaczenia podaje definicję wzniosłości, tak jak to rozumiał z wywodu anonim: „poprzez wzniosłość (*sublime*) Longinus nie ma na myśli tego, co mówcy nazywają stylem wzniosłym, lecz coś nadzwyczajnego i cudownego (*cet extraordinaire et ce merveilleux*), coś porywającego, ujawniającego się nagle w wypowiedzi, co zdolne jest wznosić”<sup>25</sup>. Widzimy tu, iż Boileau, idąc za Pseudo-Longinosem, oddziela wzniosłe myśli i uczucia od sposobu ich wyrażenia. To przekonanie dało francuskiemu teoretykowi podstawy dla rozróżnienia między *sublime* a *le style sublime*.<sup>26</sup> Stwierdza, iż styl wzniosły wymaga wielkich słów, natomiast wzniosłość można odnaleźć w pojedynczej myśli, figurze czy słowie.<sup>27</sup> Boileau nawiązuje do aluzji Anonima, że pojedyncze słowo czy myśl może wyrazić wzniosłość, tyle że mocniej niż poprzednicy akcentuje owo rozróżnienie. Wydaje się, że od tego momentu właśnie zaczyna się przejście kategorii wzniosłości od retoryki do sztuki.

Boileau jako teoretyk literatury i jeden z architektów klasycystycznych podwalin sztuki francuskiej w XVII i XVIII w. miał swoje cele w wyborze akurat utworu dotyczącego wzniosłości. Zainteresowanie wzniosłością w dobie klasycyzmu francuskiego tłumaczone bywa jako sposób obrony tego prądu w sztuce przed naporem barokowej uczuciowości i wywodzących się stąd form dziwacznych i przesadnych, które były oznaką złego smaku; uczucie wszak równie dobrze, a nawet lepiej, może przemawiać w sztuce klasycznej, winno jednak przejawiać się wprawdzie w formach potężnych, ale również należycie dopracowanych.<sup>28</sup> To, czego próbuje dokonać Boileau swoim dziełem, to ratowanie „starego porządku”, rozsypującego się na jego oczach. Wyłom w obiektywistycznej i racjonalistycznej koncepcji sztuki i piękna począł się już u schyłku renesansu, w sztuce i poezji manierycznej, w dużej mierze też w barokowej – nowe, irracjonalne elementy kulminują w sztuce romantycznej. Przestrzegające reguł trzech jedności dramaty Racine’a czy Corneille’a (nawet w starożytności rzadko tę zasadę przestrzegano!)

<sup>25</sup> N. Boileau-Despréaux, *Œuvres poétiques de N. Boileau suivies d'œuvres en prose, pub. avec notes et variantes*, P. Cheron (ed.), Librairie des bibliophiles, Paris 1876, Vol. 1, s. 442.

<sup>26</sup> S. Monk, *op. cit.*, chapter II, *passim*.

<sup>27</sup> „Le stile sublime se peut trout dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles” (N. Boileau, *op. cit.*).

<sup>28</sup> J. Bainville, *Wstęp*, [w:] N. Boileau-Despreaux, *Oeuvres*, publ. d’ap. les textes originaux avec des notices par Jacques Bainville, t. III, Cité des livres, Paris 1924 (cyt. za: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 665).



czy znakomite, heroiczne krajobrazy Nicolasa Poussina paradoksalnie ukazują rysy w całościowej wizji świata, jaką przedstawiały. Niepokój i chaos, wielkie dramaty ukazywane w sposób odpowiedni, nieuchronnie przenikają przez nieskazitelnie skomponowane dzieła. Zasada *decorum* w poezji, zaś *symetria* w sztukach plastycznych, rozumiana jako stosowność była podstawową z wówczas obowiązujących; określony temat, który był najważniejszym motywem w hierarchii elementów budujących dane dzieło, musiał być przedstawiony w sposób odpowiedni. Tutaj reguły były nieubłagane. Należało również w ich tryby ująć to, co coraz częściej z braku innych nazw określano jako *je ne sais quoi*. Wpływowy teoretyk, publikując starożytny tekst o wzniosłości, próbował pogodzić nowe, nie zawsze dające się ująć w sztywne reguły tendencje w sztuce z klasyczną koncepcją sztuki, której podstawowym rysem jest podtrzymywanie jedności trzech podstawowych transcendentaliów. Nie przypadkiem sięga do dzieła Pseudo-Longinosa, który był swego rodzaju podręcznikiem poetyki starożytnej z zastosowaniem do retoryki. Oprócz reguł tekst ten zawierał *implicite* przekonanie o hierarchiczności spraw ludzkich, ważności pewnych wydarzeń w odróżnieniu od innych. Dotyczyło to zarówno życia, jak i sztuki. Arcydzieła starożytnego eposu mówią o sprawach nadzwyczajnych i wyrażają je za pomocą stosownych środków stylistycznych, figur, toposów. Mamy więc do czynienia z aksjologicznym nacechowaniem przedstawianych wydarzeń: sytuują się między biegunami zwyczajności a nieprzeciętności, wielkości, niezwykłości. Wzniosłe wydarzenia, czyny lub wypowiedzi sytuują się najwyżej. Hierarchiczność ważności wydarzeń jest powszechnie komunikowalna, gdyż wynika z doświadczeń danej zbiorowości.<sup>29</sup> Patos i dobry wzór płynący ze starożytnego traktatu miał być w mniemaniu Boileau zwornikiem dla tego, co wartościowe we współczesności i tego, co godne kultywowania ze starożytności.

Francja XVII w. szczyliła się tym, iż nadała reguły wszelkim – znanym wówczas i kultywowanym – dziedzinom sztuki. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, iż inspiracje tych kodeksów nie były rodzime, a sięgały do źródeł obcych: do włoskich w dziedzinie sztuk plastycznych, zaś do starożytnych, jeśli chodzi o literaturę. Regulacje Boileau odnoszące się do poezji czy dramatu mają swoje wyraźne źródła w poetyce Arystotelesa, uzupełnione zostały zaś szczegółowymi zaleceniami Cycerona czy Pseudo-Longinosa. Ten sam rok opublikowania *Sztuki rymotwórczej* oraz tłumaczenia starożytnego dzieła z zakresu retoryki wraz z przedmową – 1674 – również wydaje się nie bez znaczenia; wskazywałoby to na fakt ideowego uzupełniania się tych dzieł czy wzajemnego ich oświeclania. Jak zauważa Nicolas Cronk, intencja Boileau, aby wydać tłumaczenie Pseudo-Longinosa łącznie z innymi dziełami oryginalnymi, była wyraźna.<sup>30</sup> Chociaż koncepcja wzniosłości wypracowana przez francuskiego krytyka charakteryzuje się niewysokim stop-

<sup>29</sup> T. Kostkiewiczowa, *op. cit.*

<sup>30</sup> “This is, we may guess, precisely the effect which Boileau intended: after all, He did not publish the translation separately, but deliberately integrated it into a collection of Rother ‘original’ works.” (N. Cronk, *op. cit.*, s. 97-98).

niem nowości (a została ona zbudowana na podstawie traktatu Pseudo-Longinosa pomimo tego, że Boileau dość swobodnie potraktował tłumaczony przez siebie tekst oryginału greckiego, co podkreśla wielu badaczy<sup>31</sup>), należy oddać mu sprawiedliwość i podkreślić, że to dzięki niemu świat sztuki i krytyki usłyszał wyraźnie o wzniosłości i owo zainteresowanie przekuł w różne koncepcje. W klasycyzmie francuskim panowało przekonanie rodem z renesansu, iż prawdziwą oryginalność i wolność twórczą osiągnąć można poprzez naśladownictwo (nie należy go mylić z kopiowaniem) dzieł klasycznego antyku, a Boileau jako jeden z koryfeuszy tego znaczącego nurtu artystycznego nie mógł rozumować inaczej. Stał na stanowisku, iż inspiracja antykiem działa ożywczo na literaturę nowożytną. Odwołajmy się na koniec do słów z listu, jaki wystosował Boileau do Charlesa Perraulta, swego ideowego przeciwnika<sup>32</sup>:

Cóż więc wywołało Pana zaciekłość wobec starożytnych? Czyżby obawa, że [nowożytni] popsują się, naśladowując ich? Ale czy może Pan zaprzeczyć, że działa się wręcz przeciwnie, że właśnie dzięki temu naśladowaniu nasi najwięksi poeci zawdzięczali sukces swych utworów? Czy zaprzeczy Pan, że z dzieł Tytusa Liwiusza, Plutarcha, Lukiana i Seneki ... zaczerpnął Pan Corneille te wielkie idee, które pozwoliły mu wynaleźć nowy rodzaj tragedii – nieznaną Arystotelesowi? Ponieważ, moim zdaniem, wedle tej miary należy oceniać wiele spośród najpiękniejszych sztuk teatralnych [Corneille'a], w których – stojąc ponad regułami tego filozofa – nie zamierzał bynajmniej (jak to czynili tragicy starożytni) wzbudzać litości i trwogi, lecz dążył do tego, by poprzez w z n i o s ł o ś ć m y ś l i [podkr. K.D.] i piękno uczuć, wywołać w duszach widzów [szczególny] zachwyt, [uczucie] do którego sporo ludzi, zwłaszcza młodych, skłania się łatwiej niż do prawdziwych pasji tragicznych ... Czyż nie przyzna Pan, że Sofokles i Eurypides ukształtowali Pana Racine?<sup>33</sup>

Wydaje się, że ów fragment dość celnie obrazuje zamysł niniejszego szkicu: pokazanie inspiracji, prowadzących francuskiego krytyka do zbudowania całościowego systemu teoretycznego, który można by było aplikować do różnych sztuk. Na *Oeuvres complètes* składają się – oprócz popularnej m.in. w Polsce *Sztuki rymotwórczej* – listy polemiczne i omawiane tłumaczenie starożytnego dzieła oraz wprowadzenie, jak również późniejszy komentarz do Pseudo-Longinosa. To by świadczyło o szczególnym zainteresowaniu zagadnieniem wzniosłości jako tą kategorią, która jest w stanie udźwignąć wyzwania sztuki nowożytnej, nie tracąc jednocześnie ogromnego potencjału wartości, wypracowanego przez najwybitniejsze dokonania sztuki starożytnej.

<sup>31</sup> M.in.: A. Clark, S. Monk, J. Brody.

<sup>32</sup> Chodzi tutaj o wspomniany na początku spór „starożytników” z „nowożytnikami”, w którym Boileau zasadniczo stał po stronie starożytników, zaś Perrault – nowożytników.

<sup>33</sup> N. Boileau, *List do Charlesa Perraulta*, [w:] *idem*, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1956, s. 568-574 (cyt. za: K. Secomska, *op. cit.*, s. 398).



Krystyna Demkowicz-Dobrzańska

**The Sublime in the 17<sup>th</sup>-Century French Reflection  
on Art—N. Boileau-Despreaux's Reception of Longinus' *Peri hypsous***

*Abstract*

There are three basic texts on the sublime: Longinus' *Peri hypsous*, Edmund Burke's *Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* and Immanuel Kant's *Critique of Judgment*. The work of the ancient author is the most essential on this subject; it elaborates the theoretical rules of rhetoric. Because of qualitative similarity of the beautiful and the sublime, the latter was for a very long time considered a sort of beauty. Both modern texts discuss the beautiful and the sublime as opposite categories; that is new and announces romanticism with some changes in the aesthetic paradigm. The work of the seventeenth-century art theoretician, Nicolas Boileau-Despreaux, was a turning point in understanding the old category of the sublime. His French translation of the ancient treatise and his study of the seventeenth-century sublime are landmarks in modern recognition of the importance of this aesthetic idea. Boileau worked on a general theory that could be applied to various arts. That indicates a special concern for the sublime as a category that can cope with the challenge of modern art without losing the value of ancient art.

**K e y w o r d s :** Nicolas Boileau-Despreaux, Longinus, *Peri hypsous*, the sublime.