

Teksty Drugie 1997, 4, s. 5-15



# **Renesansowa aemulatio: alegacja czy intertekstualność**

Agnieszka Fulińska

# Szkice

Agnieszka Fulińska

## **Renesansowa *aemulatio*: alegacja czy intertekstualność?**<sup>1</sup>

Charakter związków międzytekstowych w okresie renesansu zazwyczaj postrzegany jest jako alegacyjny. Powołując się na ustalenia francuskiej badaczki, Michał Głowiński konstruuje następującą definicję alegacji, odnosząc ją pośrednio właśnie do zajmującej nas epoki:

Giselle Mathieu-Castellani, pisząc o specyficznych właściwościach intertekstualności renesansowej, wprowadziła termin *allégation*. Określiła w ten sposób przypadki, w których przywołanemu tekstowi przyznaje się swoistą autorytatywność (w czasach renesansu chodziło przede wszystkim o odwołania do dzieł antycznych i zaakcentowanie w ten sposób uczestnictwa w wielkiej tradycji). [...] Alegacjami będę przeto nazywać wszelkie odwołania tekstowe nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytat czy aluzja nie tylko nie staje się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, *a priori* słuszny i wartościowy.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Artykuł niniejszy jest rozwinięciem jednego z pobocznych wątków mojej rozprawy doktorskiej, która ukaże się drukiem pod tytułem *Konteksty naśladowania. Imitacja, emulacja i przekład w teorii literackiej od XIV do XVII wieku*. Praca ta zawiera obszerny przytoczenia z omawianych traktatów, jak również dokładne dane bibliograficzne.

<sup>2</sup> M. Głowiński *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986 nr 4, s. 90-91.

Głowiński pomija tu jednak fakt, że Mathieu-Castellani pisząc o alegacji przeciwstawia ją – analizowanej w poezji Ronsarda – aluzyjności:

Alegacja to przywołanie słów cudzych dla nadania autorytetu własnym. znajdowanie poręczenia i uzasadnienia dla swojej wypowiedzi na zewnątrz. [...] Funkcja autorytetu ulega jednak osłabieniu w przypadku aluzji. bowiem odwołanie pośrednie gwarantuje nie tyle prawdziwość, ile doniosłość wypowiedzi [...]: aluzja nadaje wagę pewnemu sposobowi mówienia, nie wpisując go przez to, jak alegacja, w gwarantującą prawdziwość Tradycję.<sup>3</sup>

Zarówno praktyka literacka renesansu, co pokazuje m.in. autorka przytoczonych powyżej sądów, jak i teoria poezji oraz retoryki (tę ostatnią rozumiem tu – zgodnie z duchem epoki – jako teorię prozy artystycznej, nie tylko zaś sztuki przekonywania) dostarczają dowodów, że alegacyjność była tylko jednym, nie najistotniejszym, obliczem związków międzytekstowych w tej epoce. Oczywiście trudno byłoby zaprzeczyć, iż relacje tego typu, znacznie zresztą bardziej upowszechnione w średniowieczu, kiedy Arystoteles był „autorytetem, nie autorem”<sup>4</sup>, zajmowały w humanistycznej twórczości poetyckiej miejsce poczesne: potrzeba zaistnienia w obrębie tradycji klasycznej była przecież w interesującym nas okresie bardzo silna. Z pewnością jednak, zwłaszcza pisarze wybitniejsi – a może bardziej ambitni? – nie ograniczali się do przywołań tego typu, chociażby dlatego, że na równi z potrzebą wspólnoty z antykiem stawiali dążenie do ujawnienia w swych dziełach własnego artystycznego „ja”, indywidualności twórczej. Nie przypadkiem nasz *rex poetarum*, Jan Kochanowski, pisał w dedykacji *Psalterza Dawidowego*, że „się rymi swemi / Ważył zetrzeć z poety co znakomitszemi”, dając w tych słowach wyraz przeświadczeniu, że z autorytetem starożytności można współzawodniczyć.

I właśnie teoria poetyckiego współzawodnictwa – czyli emulacji (łac. *aemulatio*) – jest obszarem, na którym, jak się wydaje, najwyraźniej

---

<sup>3</sup> G. Mathieu-Castellani *Intertextualité et allusion. Le régime allusif chez Ronsard*, „Littérature” 1984 (55), s. 29. Wszystkie tłumaczenia w tekście, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

<sup>4</sup> Do średniowiecza zatem można by bez przesady odnieść sformułowanie Głowińskiego: „uświadomienie [odwołań] nie musi znaczyć za każdym razem, że chodzi o jasną, w pełni poddaną racjonalizacji decyzję. Nie musi, zwłaszcza w przypadku literatur dawniejszych, kiedy przywoływanie wzorów i tekstów, uznawanych za wielkie, stanowiło element konwencji literackiej.” (*O intertekstualności*, s. 85).

uwidacznia się renesansowe przecucie intertekstualności takiej, jaką ją dziś postrzegamy.

Zasada rywalizacji, bezpośrednio związana z jednym z podstawowych dla poetyki i retoryki klasycystycznej (antycznej, renesansowej i osiemnastowiecznej) pojęciem imitacji – naśladowania modeli literackich – ma swoje źródła w pismach teoretyków starożytnych, przede wszystkim Cycerona, Kwintyliana i Pseudo-Longinosa, ale pojawia się także w metaliterackich wypowiedziach Horacego. Przeciwwstawiana była od samego początku praktyce wiernego, zwanego niewolniczym i utożsamianego niekiedy z przekładem, naśladowania modeli (*imitatio servilis*) i postulowała ich wykorzystywanie w sposób nie tylko twórczy, ale przede wszystkim zgodny z indywidualnymi cechami autora. Nie zrywała przy tym z naczelną zasadą imitacji, wynikającą z przekonania, że „wszystko już zostało powiedziane”<sup>5</sup>: literatura dawniejsza (w przypadku rzymskiej – grecka, w przypadku piętnastoczący szesnastowiecznej – antyczna, grecka i rzymska) zebrała wszelkie wątki, motywy i obrazy, tworzące „dobro wspólne” (*publica materies* Horacego), które wolno wykorzystywać – a raczej przetwarzać – późniejszym pisarzom.

Zagadnienie przetwarzania podejmie w XIV wieku, u zarania humanizmu, Petrarca, dodając do znanej już Seneci metafory poety – pszczoły, zbierającej nektar i przetwarzającej go w miód, obraz poety prawdziwie twórczego, jako przedającego nie jedwabnika<sup>6</sup>. Nie przeszkodziło mu to w przytoczeniu w tym samym liście przypisywanego Epikuruwi, a przekazanego przez Senekę tak popularnego w renesansie powiedzenia: „quidquid ab ullo bene dictum est non alienum esse, sed nostrum”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Zob. Terencjusz *Eunuchus*, prolog: „nullumst iam dictum, quod non sit dictum prius.” (W przekładzie S. Stabryły: „Nie można powiedzieć niczego, czego już wcześniej by nie powiedziano”).

<sup>6</sup> Zob. *Familiarum rerum* I 7, do Tomasza Calorii z Messyny: „Felicius quidem non apium more passim sparsa colligere, sed quorumdam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus, et sermo esset ornatus.” (Godnymi zaprawdę większej pochwały są tacy, którzy nie tyle na modłę pszczoł zbierają to i owo, ale na wzór pewnych, nieco większych, robaków z własnych wnętrzości przedających jedwab, wołają sami tworzyć koncept i styl, tak aby myśl była dokładna i poważna, a wymowa ozdobna i elegancka).

<sup>7</sup> Tamże. („Cokolwiek jest przez kogo dobrze powiedziane, nie jest cudze, ale nasze”).

Podobnie będą rozumieć postulat emulacji wieki następne, a w każdym razie ci przedstawiciele renesansowego humanizmu, którzy staną w opozycji wobec cyceronianizmu, przybierającego niekiedy formę naśladowania o charakterze skrajnie niewolniczym. Do propagatorów twórczego stosunku do tradycji w XV i XVI wieku będą się zaliczać tak wybitne umysły, jak Lorenzo Valla, Angelo Poliziano, Giovanni i Gianfrancesco Pico della Mirandola, Erazm z Rotterdamu, Joannes Sturmius, Juan Luis Vives, Celio Calcagnini, Lodovico Castelvetro, a także poeci i teoretycy francuskiej Plejady. Wszyscy oni będą postulować „odrodzenie” sztuk i języka.

Na istotne, dla charakterystyki renesansowej emulacji, znaczenie idei *renascentia*, przeciwstawionej średniowiecznej *renovatio*, zwraca uwagę historyk Georges Duby:

Każdy wcześniejszy renesans stawiał sobie za cel ocalenie od nieuchronnego zniszczenia dzieł, które podziwiano jako dziedzictwo dawniejszej, a zatem lepszej epoki, odnowienie ich i przywrócenie im pierwotnej wspaniałości. Odnowienie było [tylko] ekshumacją. Od teraz każdy renesans będzie postrzegany jako proces twórczy. Dziedzictwo przeszłości zostało przejęte, ale z zamiarem wykorzystania go, tak jak osiedleńcy wykorzystują zasoby dziewiczego ładu, aby wydobyć zeń jak najwięcej.<sup>8</sup>

„Odrodzenie” to ponowne narodziny: humaniści XV i XVI stulecia po raz pierwszy spojrzeli na przeszłość z perspektywy historycznej, co uzmysłowiło im przepaść dzielącą ich od starożytności, a zarazem odpowiedziało, że aby przerzucić most nad tą przepaścią, trzeba wzory antyczne uczynić swoimi, sprawiając w ten sposób, iż odrodzą się na nowo – i w zmienionej formie. Gdzieś u źródeł tego myślenia może pobrzmiwać Heraklitowe przekonanie, że nie można drugi raz wejść do tej samej rzeki: reprodukcja przeszłości w nie zmienionym kształcie jest „pobielaniem ścian”, jak pogardliwie powie Joachim du Bellay.

Należało zatem przewartościować, sprowadzoną w średniowiecznych komentarzach do funkcji utylitarnej, imitację, uczynić z niej narzędzie przyswojenia i odrodzenia tradycji. Tu właśnie przyszła w sukurs teo-

---

<sup>8</sup> G. Duby *The Culture of the Knightly Class: Audience and Patronage*, w: *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson, G. Constable, C. D. Lanham, Cambridge, Mass. 1982, s. 251-252.

ria emulacji, rozpatrywanej w różnorodnych kontekstach (artystycznych i dydaktycznych), zawsze jednak jako wyższy stopień imitacji, dostępny jedynie twórcom obdarzonym naturalnym talentem, podczas gdy imitacja niewolnicza – a więc skrajnie alegacyjna – była, jak się wyraził Poliziano, domeną umysłów niepłodnych<sup>9</sup>.

Zatrzymajmy się na chwilę przy owym naśladowaniu wiernym, które nazwaliśmy alegacyjnym, do czego uprawniają leżące u jego podstaw założenia. Zwolennicy – albo też po prostu praktycy – tej postawy zabraniali posługiwania się w nowożytnych tekstach słownictwem nie występującym w pismach pochodzących ze złotego okresu łaciny bądź też – w przypadkach skrajnych, które wyśmiał w swym *Ciceronianusie* (1527) Erazm – nie poświęconych w dziełach samego Arpinaty<sup>10</sup>. Celem takiego postępowania było zapewnienie swoim utworom swoiście rozumianej doskonałości poprzez nadanie im autorytetu wynikającego z podobieństwa do podziwianego wzoru: im większe podobieństwo, tym lepsze dzieło, nie można bowiem kwestionować doskonałości Cyncerona.

Odpowiedzią na takie rozumowanie było przede wszystkim wytknięcie błędu w samym założeniu: najdoskonalszym utworem, w świetle tych poglądów, powinien być przecież utwór identyczny ze wzorem. Argumenty takie znajdujemy m.in. w listach *O imitacji* Gianfrancesca Pica della Mirandoli do Pietra Bemba (1512/13) i we wspomnianym dialogu *Ciceronianus* Erazma z Rotterdamu, sami zaś cynceronianiści przyznawali, że osiągnięcie ideału jest niemożliwe<sup>11</sup>.

Jak wobec tego przedstawiał się program pozytywny humanistów, będący odpowiedzią na bezcelowość wiernego naśladowania modelu? Poszukiwania szły w dwóch kierunkach: kontynuacji twórczości łaciń-

---

<sup>9</sup> W słynnym liście do Paola Cortesiego, jednym z najważniejszych dokumentów debaty cyncerońskiej XV w.: „Postremo scias infelicis esse ingenii nihil a se promere, semper imitari”. (Wiedz na koniec, że jest cechą umysłu niepłodnego nic ze siebie nie dawać, ale zawsze naśladować.) Przymiotnik *infelix* znaczy również „nieszczęśliwy”.

<sup>10</sup> Obraz przedstawiony przez Erazma jest oczywiście satyryczny, a więc wyolbrzymiony, niemniej jednak przypadki tak skrajnie pojmowanej wierności trafiały się zarówno w XV, jak i XVI wieku. Powstawały wówczas również specjalne tezaury cyncerońskie, mające służyć pomocą w wyborze odpowiedniego słownictwa; najśłynniejszy był słownik autorstwa Mariusa Nizoliusa z 1535 i 1570 r.

<sup>11</sup> Nie tylko zresztą cynceronianiści; podobne rozumowanie leży u podstaw, wyraźnie promującej twórczą imitację i współzawodnictwo z przeszłością, *Obrony i uświetnienia języka francuskiego* Du Bellaya.

skiej oraz „obrony i uświetniania” języków narodowych, czyli prób adaptacji wzorów nie tylko do nowej sytuacji kulturowej, ale także do nowych, nierzadko uboższych w słownictwo, języków. W obu przypadkach istotną rolę spełniała kategoria zwana po łacinie *proprium*, po francusku *propre*, polszczyźnie zaś przyswojona (m.in. przez Jana Januszowskiego) jako „własność”. Odnosi się ona do indywidualnego talentu, który decyduje o wartości dzieła, nadając mu przy tym cechy „nieuchwytny” (topika poetyckiego *nescio quid* czy też, jak u Du Bellaya, *je ne scay quoy propre*), a zatem nie dające się naśladować ani też przekładać z jednego języka na drugi<sup>12</sup>.

W tym ujęciu zatem o wartości dzieła – efektu naśladowania nie decyduje jego zewnętrzne podobieństwo do modelu, ale raczej sposób, w jaki tekst wzorcowy został przetworzony, a jego elementy nabrały nowego znaczenia. Realizacja tego założenia mogła być różnorodna: od postulowanej przez Erazma chrystianizacji – a więc modernizacji – łaciny (związanej z ideą *communitas* chrześcijańskiej jako następczyni Rzymu antycznego), przez czysto dydaktyczne w funkcji ćwiczenia, mające na celu stopniowe przechodzenie od wiernego naśladowania do własnego opracowywania wątków i motywów (postulowane w traktatach pedagogów humanistycznych: Vivesa, Sturmusa, Erazma), po liczne, a z punktu widzenia zagadnienia intertekstualności najciekawsze, propozycje dotyczące zastosowania takiej metody w twórczości poetyckiej. Omówimy tu trzy reprezentatywne wystąpienia z ostatniej grupy.

Nie przypadkiem najbardziej rozbudowane teorie wyszły spod pióra poetów związanych z francuską Plejadą: podjęli oni, skądinąd za Włochami, zagadnienie stosunku twórczości w języku narodowym do spuścizny łacińskiej, dodając do tego kontekst w dyskusjach włoskich niemal nieobecny<sup>13</sup> – wzbogacania ojczystej mowy przez naśladowanie.

---

<sup>12</sup> Problematyka imitacji i przekładu w traktatach teoretycznych renesansu często się łączy. Niektórzy teoretycy rozdzielały te dwie czynności ze względu na ich funkcję oraz udział osobowości naśladowcy bądź tłumacza w kształcie ostatecznego artefaktu, inni uznają przekład za odmianę naśladowania, jak np. J. Peletier du Mans w *L'art poétique* (1555): „La plus vrēe espece d'Imitacion, c'ēt de traduire”.

<sup>13</sup> W poruszających pokrewną tematykę traktatach włoskich, np. Speroniego czy Bemba, dominuje kwestia wzorów doskonałej *lingua volgare*, dyskusja toczy się wokół wyboru konkretnego dialektu, który miałby stać się włoskim językiem literackim. Dysputy te nie pozostają ponadto bez wpływu na rozwój europejskiego petrarkizmu.

Warto zaznaczyć, że nie chodziło wyłącznie o poszerzanie zasobu leksykalnego, ale o szerszy proces generowania form literackich, właściwych dla wymagań danego języka, na wzór gatunków klasycznych<sup>14</sup>, istotą zaś tego rodzaju zabiegów było przetwarzanie modeli, wykorzystywanie ich po to, aby tworzyć jakości nowe i – co dla teoretyków renesansowych było bardzo ważne, a szczególnie ostry wyraz zyskało właśnie w pismach Plejady – co najmniej dorównujące osiągnięciom starożytnych lub, jeśli to możliwe, wręcz je przewyższające.

W pismach szesnastowiecznych powraca, znany z listów Petrarki, a wcześniej Seneki, motyw przekształcania, przetwarzania materiału na wzór pszczół. Du Bellay w *Obronie i uświetnieniu języka francuskiego* (1549) nie przywołuje wprawdzie *explicite* tej metafory, jednakże w jego tekście uobecnia się wpisane w nią znaczenie „fizjologiczne”. Czytamy mianowicie, iż Rzymianie wzbogacili i udoskonaliли swój język i literaturę „naśladując najlepszych autorów greckich, przemieniając się w nich, pochłaniając ich, a dobrze przetrawiwszy, przemieniając ich w krew i pożywienie”<sup>15</sup>, i tak też, na ich wzór, należy postępować współcześnie.

Pojawiają się tu dwa istotne elementy teorii twórczego naśladowania: stanowiąca podstawę dogłębna znajomość modelu, wynikająca z niej fuzja naśladowującego i naśladowanego, oraz fundowane na tej podstawie przekształcenie, przejęcie pewnych elementów strukturalnych w celu nadania im nowego znaczenia, zgodnego z *proprium* naśladowującego.

Dla propagującego tę metodę Du Bellaya nie ulegało wątpliwości, że poeci nowożytni powinni pisać w językach narodowych (co nie znaczy, że sam nie tworzył również po łacinie), albowiem wybierając ojczystą mowę naśladuje się Rzymian, dla których greka spełniała rolę podobną

---

<sup>14</sup> L. Jenny (*Strategia formy*, tłum. K. i J. Falićcy, „Pamiętnik Literacki” 1988 nr 1, s. 273), powołując się na ustalenia Jurija Łotmana, zalicza związki zachodzące pomiędzy strukturami gatunkowymi – albo też między tekstem a gatunkiem – w obręb relacji o charakterze intertekstualnym. Przetworzenia, jakim gatunki klasyczne ulegały w procesie ich adaptacji do kształtujących się w XV i XVI w. języków europejskich, nie są może *stricte* intertekstualne, a jednak od analogicznych procesów zachodzących w średniowieczu różni je przede wszystkim filologiczna świadomość – i związana z nią celowość – stanowiąca podstawę kształtowania genologii renesansowej, zarówno w teorii, jak i w praktyce.

<sup>15</sup> J. Du Bellay *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*, I 7.



jak łacina dla humanistów renesansowych. Ponieważ przez dobre, czyli twórcze, naśladowanie rozumiał dorównanie wzorowi poprzez umiejętne uwidocznienie własnego talentu – dzięki czemu tekst różny staje się równie dobry jak model – nie widział autor *Obrony...* możliwości osiągnięcia takiego poziomu w twórczości łacińskiej, z góry, jak twierdził, skazanej na wtórność i bycie gorszą niż osiągnięcia wieków klasycznych. Poeci związani z Plejadą bardzo mocno uświadamiali sobie, że łacina – określonej przez Jacquesa Amyota jako język szlachetny, ale martwy – nie da się wskrzesić w jej dawnym, doskonałym kształcie, można jedynie starać się stworzyć na nowo poezję, nadając jej nowy kształt: pozwalając jej odrodzić się w nowym ciele. Postawa taka zakładała podjęcie dialogu ze starożytnością: dialogu nie tylko wielogłosowego, ale i wielojęzycznego.

Bardziej szczegółowe informacje na temat reguł rządzących literacką emulacją znajdujemy w traktaciku *Della imitazione* Giulia Camilla Delminia (ok. 1530), pisanym po włosku, a skierowanym do francuskiego króla Franciszka I, dotyczącym jednak zasadniczo twórczości łacińskiej.

Delminio wychodzi w swej definicji od podziału języka artystycznego na trzy „porządki” (*ordini*): dosłowny, metaforyczny i odnoszący się do toposów, rozumianych jako rozbudowane metafory czy figury myśli. Dwa pierwsze to, nie podlegające ani posądzeniom o kradzież, ani też zasadom naśladowania, domena Horacjańskiej *publica materies*, wszyscy pisarze bowiem zmuszeni są przez realia językowe do posługiwania się tymi samymi słowami, wyrażeniami i prostymi metaforami. Dopiero trzeci porządek, będący własnością autora – jego *proprium* – może być rozważany i oceniany w kontekście imitacji; elementów tak postrzeganej „topiki” nie wolno kopiować, a jedynie wzorem pszczoł przetwarzać na własny produkt. Ideałem imitacji, a raczej emulacji, jest, według Delminia, „przy pomocy tego samego [materiału] wytworzyć inną, nie mniej piękną figurę”<sup>16</sup> – sformułowanie przywodzące na myśl podaną przez Głowińskiego naczelną zasadę intertekstualności: relacje pomiędzy utworami są w ujęciu Delminia „założone i celowe”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Istotny dla niniejszych rozważań fragment tego traktatu został przedrukowany przez B. Weinberga w antologii *Trattati di poetica e retorica del '500*, t. 1, Bari 1970.

<sup>17</sup> M. Głowiński *O intertekstualności*, s. 85.

Z kolei, w pozornie zalecającej jawną kradzież i nieskrępowane niczym naśladowanie modeli literackich *De arte poetica* Marca Girolama Vidy (ok. 1517, wyd. 1527) ujawnia się aspekt „widoczności relacji” i ich „przeznaczenia dla czytelnika”<sup>18</sup>. Najbardziej charakterystyczne dla koncepcji Vidy jest przyznanie poecie nieograniczonej niemal swobody w posługiwaniu się wszelkimi elementami utworów dawniejszych. Postępowanie takie określane jest tu wprost jako *furtum* – kradzież, brak jednak w *De arte poetica*, powszechnego u współczesnych, potępienia takiej praktyki. Ze względu na wagę sformułowań Vidy, przytoczmy je *in extenso*:

Niektórzy autorzy często popełniają swe kradzieże całkiem otwarcie i, będąc tak nieustraszonymi, pragną, aby ich czyn był przez wszystkich zauważony; kiedy zostaną przyłapani, chlubią się swą kradzieżą: zdarza się, że nie zmieniają nawet szyku słów, ale bezkarnie pozbawiają je ich wcześniejszego znaczenia i nadają zupełnie inne znaczenie; zdarza się też, że podnieceni pragnieniem rywalizacji ze starożytnymi [*cum priscis certare*], znajdują upodobanie w pokonywaniu ich przez wydzieranie im z rąk materiału, który od dawna był ich własnością, i poprawianie go, jako że był źle ułożony. Tak też jest z roślinami: kiedy przeszczepimy gałązki, zauważamy, że potem wystrzelają znakomiciej ku niebu.<sup>19</sup>

Ujęcie to wydaje się całkowicie odmienne od przedstawionego przez Delminia, a także implikowanego w traktacie Du Bellaya, tymczasem leżące u jego podstaw założenie jest to samo: współzawodnictwo gwarantujące jakość imitacji uzależnione jest od zmian wprowadzonych w obręb naśladowanego materiału, zmian – co istotne – na lepsze. Nie znika tu także kategoria *proprium*, tyle że ujawnia się tym razem jako znaczenie nadane przez poetę zapożyczonym od modelu elementom, jako nowe ich uporządkowanie. Nieco dalej czyni Vidy bardzo istotne wyznanie, wyraźnie już wskazujące na świadomość rekontekstualizacji elementów zapożyczonych: „Często zabawiam się starożytnymi frazami [*antiquis alludere dictis*] i używając dokładnie tych samych słów, wyrażam inne znaczenie.”<sup>20</sup>

W obu przytoczonych fragmentach pojawia się istotny wątek renesansowej teorii naśladowania: jej erudycyjny charakter, będący ukłonem w stronę odbiorcy, którego zadaniem jest deszyfracja kodu imitacyjne-

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 77.

<sup>19</sup> M. G. Vidy *De arte poetica* III 223-232.

<sup>20</sup> Tamże, w. 257-258.

go. Aspekt ten ujmowany był dwojako: jawna gra twórcy z czytelnikiem, proponowana przez Vidę, jest przypadkiem w XVI wieku odosobnionym, znacznie częściej postulowano „imitację ukrytą”, a Filip Melanchthon wręcz potępiał jawność zapożyczeń, mającą na celu wykazanie erudycji autora<sup>21</sup>. Również „naśladowanie ukryte” postrzegane było w kontekście funkcji *delectare*, jako erudycyjna gra z odbiorcą: „[zadaniem imitacji jest] nie być takim samym jak ten, kogo naśladujemy, ale przypominać go w taki sposób, aby podobieństwo było trudne do rozpoznania, chyba że przez [ludzi] uczonych”, pisał Cristoforo Landino w *Disputationes Camedulenses*<sup>22</sup>, a sto lat później wtórował mu Joannes Sturmius w traktacie *De imitatione oratoria* (1574): „Naśladowanie pozostaje ukryte, nie jest widoczne; nie chce być rozpoznany [przez nikogo] oprócz [ludzi] wykształconych”. Poezja renesansowa była w przeważającej mierze „poezją uczoną” (*poesis docta*), chociaż przyznać trzeba, iż, w przeciwieństwie do niektórych wcieleń konceptyzmu stulecia następnego, uczoność ta nie była zazwyczaj celem sama dla siebie.

Zebrane powyżej poglądy wystarczająco, jak sądzę, unaoczniają obecność co najmniej załączków myślenia w kategoriach intertekstualności u teoretyków poezji okresu renesansu. Nie pozostawiają w każdym razie wątpliwości, iż związki międzytekstowe postrzegane były nie tylko przez pryzmat autorytetu, ale także faktycznych strukturalnych i semantycznych relacji pomiędzy utworem naśladowanym i naśladowującym. Oczywiście we wszystkich wspomnianych powyżej tekstach mówi się również o tym aspekcie naśladowania, który faktycznie musimy nazwać alegacyjnym: według Sturmiusa wsparcie na autorytecie zapewnia utrzymanie się w ryzach stosowności stylistycznej (*decorum*), Vi-

---

<sup>21</sup> W swej *Retoryce* (1532) pisał o *puerilis ostentatio ingenii*. Melanchthon, podobnie zresztą jak większość współczesnych mu teoretyków, negatywnie w związku z tym oceniał zjawisko centonu, który był starożytną, a stosowaną i nowożytnie wersją „tekstów kolażowych”, umieszczanych przez Głowińskiego, „na jednym krańcu możliwości intertekstualnych” (*O intertekstualności*, s. 84), podczas gdy na drugim znalazła się „delikatna aluzja”. Nawiasem mówiąc, aż dziwnym się wydaje, że termin centon nie pojawia się w ogóle w traktacie Vidy.

<sup>22</sup> Podaje za tłumaczeniem angielskim dokonany z rękopisu Pietro Cenniniego (1474) przez G. W. Pigmana *Versions of Imitation in the Renaissance*, „Renaissance Quarterly” 1980 nr 33, s. 11.

da zaś wyraża pogląd, iż wpisanie się w tradycję najwybitniejszych dzieł literackich chroni przed krótkotrwałością sławy poetyckiej, a podobne myśli znajdziemy także w innych, bynajmniej nie pochodzących spod piór cyceronianistów, traktatach. Niemniej jednak, oba te aspekty imitacji, rozumianej jako teoria związków międzytekstowych, splatają się ze sobą w refleksji teoretycznoliterackiej renesansu, a dla zasady emulacji z pewnością istotniejszy od – by posłużyć się terminologią Bachtina – „słowa autorytatywnego” jest „żywiół dialogiczności” i wielogłosowość, dopuszczająca „twórczą swobodę w stylizacyjnych wariacjach”<sup>23</sup>.

Emulacyjna odmiana naśladowania spełnia podstawowe wymagania stawiane relacji intertekstualnej: jest niewątpliwie nawiązaniem zamierzonym i celowym (a renesans znał też i rozważał zjawisko nieświadomej reminiscencji lektury<sup>24</sup>), przeznaczonym do rozszyfrowywania przez odbiorcę i zakładającym jego kompetencję literacką, to umożliwiającą, kładzie ponadto nacisk na dokonanie zmian ustrukturywania bądź znaczenia wypowiedzi naśladowanej i strukturalne znaczenie samych relacji z innymi utworami. Alegacja i intertekstualność nie tylko zatem nie wykluczają się wzajemnie, ale istnieją równolegle, przynależąc do różnych porządków myślenia o literaturze i tradycji.

---

<sup>23</sup> Por. M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grąjewski, Warszawa 1982, s. 183-184.

<sup>24</sup> K. Górski *Aluzja literacka*, przedr. w: *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Lublin 1984. Nawiasem mówiąc, teoria reminiscencji, zwłaszcza zestawiona z obsesyjną wręcz troską o unikanie posądzenia o kradzież literacką, a w takim kontekście często jest przywoływana – m.in. przez Petrarę i Du Bellaya – stanowi argument przeciwko tezie Haralda Blooma (zob. *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. W. Kallaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 255), iż w XVI wieku „łęk przed wpływem nie opanował jeszcze świadomości poetyckiej”.