

Rosemond Tuve

Kryterium skuteczności retorycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 369-379

1982

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROSEMOND TUVE

KRYTERIUM SKUTECZNOŚCI RETORYCZNEJ

Ciągłe dostosowywanie się do hipotetycznego czytelnika było czynnikiem określającym większość wskazań poetyki renesansowej, praktyka poetycka zaś dowodzi, że wskazania te były chętnie przyjmowane. Oznaczało to prawie powszechne przekonanie, iż obraz powinien spełniać kryterium „skuteczności”.

Ostateczne określenie skuteczności — pojmowanej na ogół jako skuteczne oddziaływanie na uczucia — zależało od wielu czynników, które nie tkwiły w utworze, lecz w mającym go odczytać umyśle. Natura tegoż umysłu, jego przystępność oraz potrzeby stanowiły przedmiot nieustannych zainteresowań renesansowego teoretyka i poety. Nie wydaje się, by ten ostatni próbował się przeciwko temu buntować — narzekania słyszy się rzadko. Powstają natomiast liczne diatryby atakujące poszczególne kręgi odbiorców; nie brak celnych przytyków pod adresem głupich krytyków oraz skarg na damy, które, gdy im się wyśle jakiś dobry sonet, nie raczą nań nawet zareagować. Poeci jednak opowiadają się po prostu za innym odbiorcą lub za milczeniem i, jak się wydaje, nikomu nie przychodzi do głowy myśleć o wierszach w oderwaniu od czytelników.

Stawianie poety w szeregu tych, których celem jest całkowite podporządkowanie sobie odbiorców, budzi znów niepokój w umyśle współczesnym. Kojarzy mu się to z dogmatyzmem lub niedojrzałym zarozumiałstwem oraz zdaje się prowadzić do nieodróżniania doskonałych umiejętności technicznych od zręcznego operowania zgrabnymi sztuczkami i, co gorsza, do brania poety za kaznodzieję. Odsuwam na razie na bok te trudności, choć nie są wcale chimeryczne, by prześledzić niektóre tendencje powstałe w krytyce w związku z omawianym kryterium oraz uwypuklone przezeń pewne własności obrazów.

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

Przekład według R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-century Critics*. Chicago 1954, rozdz. 8. *The Criterion of Rhetorical Efficacy*, s. 180—191.]

W ówczesnych pismach krytycznych często przytacza się obrazy dla zilustrowania i utwierdzenia przyjętej zasady głoszącej, że powinnością lub raczej nieodpartym pragnieniem poezji jest wzruszenie, a stąd i przekonanie czytelnika. Obrazy, wśród innych ozdób retorycznych określających formę, odzwierciedlają zdolność poety do „usidlania i rozpalania” umysłu, jak to ujmuje Puttenham, na podobieństwo bardziej „obroncy” niż sędziego¹. Zdolność poezji do „wzruszania” zaznacza się wszędzie, często w komentarzach kładących nacisk na środkowy składnik sloganu *docendi, movendi, delectandi*, który mimo jego zależności od Cyserona i Kwintyliana odnoszono zarówno do poezji, jak do retoryki. Występuje on w formie stwierdzeń lub domniemanych założeń u dziesiątków pisarzy², a także w przypadkowych wypowiedziach na temat utworów lub poetów; jego akceptację widać wyraźnie w dyskusjach o „wdzięku”, „pouczaniu”, bądź też istocie i mocy figur retorycznych.

Kryterium skuteczności rozważano w ścisłym związku z konkretnymi problemami poety, jednak różne jego wersje świadczą również o tym, jak bliskie były problemy poety problemom retora. W tych oto typowych ustępach Du Bellay i Peacham wskazują na zdolność oratorską poety, przy tym jednak przywołują w sposób szczególny wcześniej przez nas badane pojęcia odnoszące się do amplifikacyjnej zdolności obrazów — do uwydatniania wagi omawianych spraw lub nadawania im „jasnej” bezpośredniości:

*saiches, Lecteur, que celuy sera veritablement la poëte que je cherche en nostre langue, qui me fera indigner, apayser, ejouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui me tiendra la bride de mes affections, me tournant ça et là à son plaisir*³.

[wiedz, Czytelniku, że ten będzie naprawdę poetą, którego poszukuję w naszym języku, kto każe mi oburzać się, uspokajać, cieszyć się, cierpieć, kochać, nienawidzić, podziwiać, zadziwiać — krótko, kto utrzyma cugle moich namiętności, wodząc mną według swego upodobania.]

¹ G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*. Ed. G. Willcock and A. Walker. Cambridge 1936, III, 7, s. 154. Większy nacisk na „obfite i usilne przekonywanie” położony jest na s. 196, gdzie błaga się poetę, by „odgrywał również rolę Mówcy (...), by bronił sprawy, wychwalał lub radził”. Zob. wyżej, rozdz. V, przyp. 14 i 9 lub odniesienia podane w przypisie W. Ringlera (*Poeta nascitur non fit*. „Journal of the History of Ideas” 2, 1941, s. 499) do definicji idei Rainoldsa. Związki między tymi dyscyplinami omawia dokładniej część II poniżej [nie przełożona przez nas — przyp. red.]. Naturalnie żadne kryterium stosowane wobec obrazowania nie może zignorować zdolności poezji do wzruszania, ale omawiane tu kryterium skuteczności precyzuje pewne wymogi.

² Zasada ta jest głoszona tak powszechnie, że nie próbuję nawet przytaczać dotyczących jej fragmentów; przypomni je sobie każdy, komu znana jest poetyka renesansowa — Sidney, Minturno, Boccaccio, Tass, Pontan, Mazzoni, Du Bellay, Scaliger, Daniel, Jonson, Carew i inni.

³ J. Du Bellay, *La Défence et illustration de la langue française*. Ed. H. Chamard. Paris 1904, t. 2, rozdz. 2 (1549).

[Autor, szczególnie przez amplifikację] może uzyskać przewagę, podporządkowując umysły swoich słuchaczy własnej woli i uczuciu: może ich odwieść od ich wcześniejszych przekonań, (...) przeciagnąć na swoją stronę, (...) doprowadzić do rozpaczki lub wprawić w zdumienie, wzbudzić w nich miłość lub nienawiść, zadowolenie lub gniew, (...) pragnienie lub zaspokojenie, zazdrość, odrazę, (...) może ich podporządkować potędze swej mowy, dokądkolwiek by ona zmierzała ⁴.

W epoce renesansu przekonanie, że tego rodzaju możliwości poety znajdują swój odpowiednik w zdolnościach przypisywanych mówcy przez Cyncerona, Kwintyliana i wielu innych, było faktem równie oczywistym jak dzisiaj. Związku tego nie kwestionowano. Elementem poezji uważanym za retoryczny było owo świadome przenikanie do władz umysłowych człowieka z taką siłą, iż nie mógł się on oprzeć wzruszeniu. „Jak cudownie (...) słowa jego przenikają do najgłębszego wnętrza”, mówi Peacham (sig. A III, 1577). Pojęcie to można by łatwo zilustrować, cytując samych poetów — Draytona, Kinga, Daniela ⁵. Albowiem praw do zdolności, którą poeci i krytycy uważają za wyróżnik retoryki, poezja niechętnie by się wyrzekła. Przekonania te, głęboko tkwiące w sercu i we krwi, nie mają się ograniczyć jedynie do owej siostrzanej dyscypliny.

Jednakże tego rodzaju pojęcia pociągają za sobą pewne różnice między renesansowym a współczesnym sposobem myślenia o poezji. Według wcześniejszych zapatrywań jedność procesów *wzruszania i przekonania* jest nienaruszona. Nawet współczesny czytelnik, o ile nie został z góry uprzedzony, zaświadczy prawdopodobnie, że oba te procesy „zachodzą” równocześnie (choć bez względu na to, w jakim stopniu) przy czytaniu dzieła literackiego. Tak więc dawni teoretycy nie dzielają też niepokoju współczesnego poety, który odżegnuje się od przekonywania, mając zarazem świadomość tego, że poezja powinna wzruszać. Co więcej, jeszcze przez długi czas po okresie elżbietańskim utrzymuje się pogląd, że czytelnik nie jest li tylko widzem śledzącym wielkie „poruszenie umysłu” poety. Mimo iż przyjmuje się, że gwałtowne „poruszenie wewnętrzne” cechuje również uczucia poety, w dyskusjach niewiele się o tym mówi, skupiając całą uwagę na uczuciach, które poeta wywołuje w odbiorcach. Pomija się krytyczną kwestię „szczerości” na korzyść poetyckiego problemu skuteczności przez wiarygodność ⁶.

⁴ H. Peacham, *The Garden of Eloquence, Containing the most excellent Ornaments, Exornations, Lightes, flowers, and formes of speech, commonly called the Figures of Rhetorike* (...) Corrected and augmented (...). London 1593, s. 121.

⁵ Zob. *Appendix*, nota K — typowe charakterystyki „retoryki” przez poetów; pojęcie to stanowi podstawę wyboru ulubionego obrazu.

⁶ Szczerłość uważana jest czasem zarówno przez teoretyków, jak i poetów, za wstępny warunek pisania wiarygodnego; nakaz Sidneya „patrz w serce i pisz” dotyczy metody i jako taki został przedstawiony.

Prawdziwość uczuć była sprawą poważną, stawianą raczej w formie pytania „Czy czytelnik to poczuje, a jeśli tak, to dlaczego?” niż pytania „Czy poeta to czuł?”. Ludzie renesansu nie oczekiwali też, że poezja osiągnie ową zdolność wzruszania po prostu jako produkt uboczny podniekształconego stanu emocjonalnego autora. Epoka ta nie dostrzegała owej granicy między samym poetą w zruszonym a poetą przekonującym, zakreślonej tak nerwowo przez współczesną poetykę. Gdyby renesans próbował pozostać po jednej stronie tej granicy, stracilibyśmy prawdopodobnie Donne'a, u którego eksplozja znaczenia dokonuje się wprost na styku dwóch części znanego rozróżnienia Yeatsa: „Retoryka powstaje, gdy spieramy się z innymi, poezja, gdy spór prowadzimy z samym sobą”.

Na podstawie tego wszystkiego nie można jednak zarzucić elżbietanom, że wymyślili sposoby manipulowania „emocjami” czytelników. Zamiast wyrazu „emocje” używam raczej różnych elżbietzańskich omówień, gdy wprowadzenie terminów oddających nasze bardziej ostre rozróżnienie między uczuciami a myślami zniekształciłoby prawdziwe znaczenie przyjętych przez elżbietan zasad. W procesie komunikacji uczestniczy po stronie zarówno nadawcy, jak odbiorcy, kilka spośród tych władz duchowych. Obrazy mają zdolność skutecznego oddziaływania na uczucia czytelnika i odpowiedniego kształtowania jego sądów; wywołują w nim żywe uczucia, pobudzają wolę i chęć działania, sprawiają, że rozumie i wierzy, powodują zmianę jego przekonań.

Chociaż poezja i retoryka dzielą podobną zdolność oddziaływania na czytelników i choć człowiek renesansu pojmował to m. in. jako umiejętność narzucenia odbiorcom pewnych aktów umysłowych, metody osiągnięcia takiego stanu mogą się oczywiście różnić⁷. Jest jednak wiele metod wspólnych, te zaś pozostają w bliskim związku z obrazowaniem. Mimo że Sidney przyznaje, iż zasłużył, „aby go obić za zboczenie” z drogi Poezji w dziedzinę Oratorstwa, uważa jednak, że „obie te dyscypliny są tak blisko ze sobą spokrewnione z uwagi na ich słowny charakter”, iż jego wcześniejsza dygresja sprzyja jedynie wyrażanej tu myśli. Poza tym jedną z niewielu w zasadzie wypowiedzi Sidneya na temat obrazowania jako takiego jest jego wzmianka o podobieństwie — jednym ze

⁷ U Tassa, Castelveta, Mazzoniego, Sidneya i innych można oczywiście znaleźć dobrze znane fragmenty, w których różnice między obiema dyscyplinami stwierdzone są wprost lub za pomocą implikacji. Ważniejsze spośród tych wypowiedzi można łatwo sprawdzić za pomocą skorowidza u A. H. Gilberta (*Literary Criticism: Plato to Dryden*. New York 1940). Są one z reguły bardzo ogólnikowe i większość punktów dotyczących obrazowania została już omówiona w niniejszej pracy (jak np. rozróżnienie Mazzoniego między „tym, co wiarygodne jako takie i co jest przedmiotem retoryki, a tym, co wiarygodne jako zdumiewające i co jest przedmiotem poezji” (zob Gilbert, *op. cit.*, s. 370; związek z rozważaniami na temat amplifikacji, hiperboli i tropu jest wyraźny).

środków retorycznej perswazji, obficie wykorzystywanym przez poezję⁸. Nie ma wszakże potrzeby przytaczać przypadków wyjątkowych; przez cały ten czas poeci różnej rangi uznawali wiele wspólnych założeń. Za wspólną własność uważano zwłaszcza tropy oraz wyrażenia ozdobne uznane przez retorykę za niezawodne środki poruszania uczuć czytelników. Nie ma w tym nic niezwykłego i właściwie do dziś nic się w tym względzie nie zmieniło; każda poezja, podobnie jak inne rodzaje wypowiedzi przepelnionych namiętnością, korzysta z metod wymienionych przez retora. Ale poeta renesansowy robił to świadomie, z pełną gotowością, gorliwiej realizując cele dzielone przez poezję z innymi dyscyplinami.

Wielokrotnie demonstrowano już wyrażane przez poetę renesansowego pragnienie wzruszenia czytelnika za pomocą wymienionych tu środków. Wiedzeni zamiarem narzucenia czytelnikom własnego zdania na temat pewnych wartości, poeci wprowadzają kolejno figury najwyżej cenione przez retorów ze względu na ich szczególne właściwości przydatne do spełnienia tego zadania. Podaję zaledwie garstkę przykładów: *aetiologia* albo *tellcause*, czyli „umocnienie naszych twierdzeń” (Puttenham, *op. cit.*, s. 228; figura ta stanowi formę niektórych najpiękniejszych obrazów poezji elżbietańskiej, była też ulubiona przez poetów metafizycznych; podobieństwa⁹; *ironia*, czyli upomnienie poprzez drwinę i iluzję; *sarcasmus*, przypominający gorzkie pigułki prawdy; przysłowia, zdolne umocnić dane twierdzenie i głęboko wryć się w pamięć; nagromadzenie, figura zagęszczona niczym gwałtowne ciosy zadawane w walce; *micticismus* (złośliwy zrzęda Puttenhama, *op.*

⁸ Sidney przypomina tu pisarzom, że „siła” podobieństwa (*similitude*) nie leży w „udowodnieniu własnej racji przeciwnikowi w dyskusji, lecz jedynie w wyjaśnieniu czegoś chętnemu słuchaczowi”, dlatego mówienie o nadmiarze podobieństw jest absurdalne — „ani trochę nie kształtują one sądu, co albo już zostało osiągnięte, albo nie ma być osiągnięte przez podobieństwa” (zob. Gregory Smith, *op. cit.*, I, 203; krytykuje tu styl eufuistyczny). Ta niechęć do nadużywania podobieństwa nie opiera się na rozróżnieniu między poezją a retoryką, lecz na nowych, odwołujących się do Ramusa, definicjach dialektyki właściwej wszystkim trzem dyscyplinom. Wypada przy tym zaznaczyć, że Sidneyowi nie chodzi o żadne tego rodzaju rozróżnienie, jakie wprowadza Yeats, choć i on również uważa swarliwe „dowodzenie” za niewłaściwe. Yeats sprzeciwia się w zasadzie temu, co tak XVI, jak i XVII w. równie potępiały, a mianowicie fałszywej i wyszukanej retoryce. Jego uwaga pochodzi z *Anima Hominis* z r. 1917. Słowa „retoryka” używa ze zwykłymi XIX-wiecznymi (zdradzającymi ignorancję) konotacjami, co jasno wynika z poprzedzającego jego medytację prozą i blisko z nimi powiązanego wiersza (*Ego Dominus Tuus* z r. 1915; zob. W. B. Yeats, *Essays*. W: *Complete Works*. New York 1924, t. 4, s. 492, 482).

⁹ Które oczywiście „utwierdzą” — a „do krótkich form podobieństwa zaliczana jest metafora” (J. Milton, *A Fuller Institution of the Art of Logic, Arranged after the Method of Peter Ramus* (1972), Ed. and tr. A. H. Gilbert. W: *J. Milton, Works*. New York 1935, t. 11.

cit., s. 191), czyli delikatne napomnienie i drwina, jak mróz, co szczytnie w nos, nim się człowiek spostrzeże.

Wśród wymienionych przez mnie figur przeważają figury satyryczne, po części dlatego, że darzono je coraz większymi względami w miarę jak późniejsi poeci tego okresu nabierali upodobania do dwuznacznej formy perswazji osiągananej przez satyrę, po części zaś dlatego, że współczesne zastosowanie tych figur, nacechowane godną najwyższego uznania subtelnością, nieco je rozbudowało lub przekształciło. Najważniejszą z nich jest ironia. Figura ta nie ma żadnych cech współczesnego znaczenia związanego z ironią romantyczną, co znamionuje charakterystyczne dla tego wcześniejszego okresu ogromne zainteresowanie czytelnikiem i rozumieniem przez niego tematu przy równoczesnym zainteresowaniu autorem niemal wyłącznie jako artystą. Chwali się ironię jako jeden z najbardziej wzruszających i subtelnych tropów „ciemnych”; powiedzenie czegoś, czego autor nie ma na myśli, jest tu środkiem do wyrazistszego wyrażenia faktycznego znaczenia. Nie ma w ironii cienia samoobrony — nie traktuje się jej (i o ile mi wiadomo, nie stosuje w poezji) jako środka, za pomocą którego poeta może uprzedzić zarzuty swych ewentualnych przeciwników oskarżających go o niedostateczną znajomość tematu. Poprzez ironię poeta może się uchronić przed zarzutami, z którymi się nie zgadza; nie znajdują jednak odpowiednich przykładów na to, co np. Eliot osiąga z tak niesamowitą zręcznością — sugerując czasem to, o czym nie śmiałby pomyśleć, czasem zaś to, co — jak ma nadzieję — nie jest prawdą. W okresie renesansu panuje przekonanie, iż łatwiej jest wzruszyć czytelnika, jeśli sprawi mu się przyjemność rozwikłania dodatkowego niuansu logicznego, polegającą na zdjęciu maski z rzeczywistego sądu autora. Zgoda czytelnika jest przedmiotem zabiegów autora zarówno wtedy, gdy w grę wchodzi „wykpienie” jakiegoś ulubionego konwencjonalizmu, jak i wtedy, gdy chodzi o jakąś dziwną ekstrawagancję. Panuje mniemanie, iż czytelnik tej zgody udzieli na podstawie subtelności argumentacji, nie zaś przemądrzałości argumentującego. Ironię stosuje się na ogół wówczas, gdy poeta pełni w pewnym stopniu także rolę doradcy; nie służy ona za tarczę do odparowywania oskarżeń o niedowidzenie czy sentymentalizm, lecz pomaga poecie w dotarciu do sedna sprawy.

Chęć wzruszenia czytelnika, oprócz doprowadzenia do świadomego posługiwania się figurami, przyniosła inne jeszcze bezpośrednie efekty, jeśli chodzi o kształt obrazowania, ale o wielu z nich była już mowa. Najważniejszym rezultatem jest położenie wzmożonego nacisku na funkcjonalny aspekt obrazowania. Mimo istnienia ogólnej zasady głoszącej, że funkcją ozdoby retorycznej jest poruszenie uczuć czytelnika, poeci wciąż stali w obliczu wyboru dokonującego się poprzez procesy, które do dzisiaj nie uległy zasadniczej zmianie, aczkolwiek surowsze i ściślej określone wymagania stanowiły wtedy znaczną pomoc. W pierwszym

z przytoczonych niżej obrazów Donne wybrał układy powtórzeń, w drugim zaś dające satysfakcję intelektualną niuansę. Dającymi się odczytać przyczynami takich decyzji są różnice gatunkowe, odmienne „racje” i nastroje (nieodłączne od tematu) oraz uczucia i władze duchowe czytelnika, do których zwraca się poeta, przy czym wszystkie te względy podporządkowane są owemu *decorum*, które musiało stać się drugą naturą poety.

*When thou sigh'st, thou sigh'st not winde,
But sigh'st my soule away,
When thou weep'st, unkindly kinde,
My lifes blood doth decay*¹⁰.

[Gdy wzdychasz, sprawiasz, że ulatuje nie natchnienie, / Lecz moja dusza; / Gdy płaczesz, niełaskawie łaskawa, / Krew mego życia umiera.]

⟨...⟩ *Preachers which are
Seas of Wit and Arts, you can, then dare,
Drowne the sinnes of this place, for, for mee
Which am but a scarce brooke, it enough shall bee
To wash the staines away* ⟨...⟩¹¹

[⟨...⟩ Kaznodzieje, / Morza Rozumu i Sztuk, możecie, więc się ośmielcie / Zatościć grzechy tego miejsca, bo dla mnie, / Którym jest ledwie strumykiem, dość będzie / Zmyć plamy ⟨...⟩]

Oba te rodzaje ozdoby retorycznej „przenikają do wnętrza człowieka” — zarówno owa *copie*, która sprawia, że pierwszy z obrazów przypląwa, odpływa i wreszcie rozpląwa się niby tchnienie, jak i zwięzłość ironicznego wyzwania w drugim z przytoczonych obrazów wzmocniona chropawym szarpaniem rytmu oraz niewyszukanym, szyderczym kontrastem zawartym w podwójnym podobieństwie. Kryterium skuteczności nie decyduje o wyborze ozdoby retorycznej przez poetę; przypomina mu ono jedynie, że obraz, choć jego zdaniem może skuteczny, lecz niezdolny wzruszyć nikogo innego, nie spełnia jednego ze swych celów.

Tego rodzaju przypomnienia wzmacniały element zmysłowy w obrazach, jak że „umysłu nie sposób podejść inaczej jak tylko na drodze zmysłowej” (P u t t e n h a m, *op. cit.*, III, 19, s. 197). Najwięcej uwagi poświęcano dostarczeniu rozkoszy dla ucha, toteż najbardziej zmieniły się elementy muzyczne i tonalne poezji — nie sama tylko melodyjność, lecz wszystko to, w czym wiersz przypomina muzykę: frazowanie, pauzy, struktury powtórzeniowe, zmiany wysokości, przyspieszone i zwolnione tempo, itd. Tego rodzaju względy tak dalece zmodyfikowały charakter obrazów (co zresztą nadal czynią), że ocenianie jakiegokolwiek z nich bez zwrócenia uwagi na kompozycję dźwiękową, której część stanowi, bywa na ogół bardzo mylące.

¹⁰ J. Donne, *Song*. W: *The Poems of John Donne*. Ed. H. J. C. Grierson. Oxford 1912, t. 1, s. 19.

¹¹ J. Donne, *Satyre IV*, 237, *ibidem*, s. 167.

Ulega również zmianie żywość i konkretność obrazu, nie zawsze jednak stopień ich się zwiększa. Zmysłowość może być naprawdę owym „podejściem” umysłu — czytelnik łatwo ją spostrzega i równie prędko o niej zapomina. Pierwszy z zamieszczonych niżej obrazów Marstona stanowiłby przeciwieństwo wszelkiej skuteczności, gdyby „przepaść [gulf]” była dostatecznie długa, by połknąć „kormorana [cormorant]”:

*To everlasting Oblivion
Thou mighty gulfe, insatiate cormorant,
Deride me not, though I seeme petulant
To fall into thy chops <...>
But as for mee, hungry Oblivion
Devoure me quick, accept my orizon:
My earnest prayers, which doe importune thee,
With gloomy shade of thy still Emperie,
To vaile both me and my rude poesie <...>¹²*

[Do wiecznej Niepamięci

O ty, potężna przepaści, nienasycony kormoranie, / Nie szydź ze mnie, chociaż zapewne drażni mnie, / Że do ryja twego wpadnę <...> / Ale gdy omnie chodzi, zgłodniała Niepamięci, / Pożryj mnie szybko, wysłuchaj mej modlitwy: / Szczerych moich błagań, którymi ci się naprzykrzam, / Byś ponurym cieniem twego Imperium milczenia / Okryła tak mnie, jak i moją nieokrzesaną poezję <...>]

Mgliście zmysłowy epitet określający „przepaść” nie wyklucza też posiadania przez nią „ryja [chops]”. Podobnie „ponury cień [gloomy shade]”, itd. wymaga modulacji za pomocą trzech wyrażen ogólnych, zanim „zgłodniała Niepamięć [hungry Oblivion]” uzyska nieruchomą cichą moc milczącego imperium, mogącą „okryć [veil, vail?]” człowieka. Jeśli kontrola nad oddziaływaniem na uczucia czytelnika ma być w ogóle utrzymana przez poetę, zręczności tworzenia obrazów towarzyszyć musi również zręczna umiejętność ich tłumienia. Donne ma doskonałą wprawę w tym zakresie, że można się najwyżej poczuć dotkniętym jego nieograniczoną władzą nad naszym wzrokiem i słuchem. Ale oczywiście trudno o wiersz, który nie zawierałby chociaż jednego na to przykładu. Wiersz taki mógłby jedynie wzbudzić szczególne zainteresowanie w okresie, kiedy zasady poetyki nieustannie przypominały poetom o tym, że rodzaj i stopień zmysłowości w obrazie musi odpowiadać sposobowi funkcjonowania umysłu odbiorcy.

Może nam się wydać, że te świadome zamiary wobec czytelnika nadały „sztuce” poetyckiej niepoehlebne cechy automatu — naciśnij guziczek, a natychmiast pojawi się iskra, która rozplamieni uczucia czytelnika. Gwarancję bezpieczeństwa stanowiło nieustanne zwracanie uwagi na zasadę *decorum* (jako że każde spośród kryteriów obrazowania było niejako zabezpieczone przez ten czy ów aspekt tej zasady). Poeta

¹² J. Marston, *The Scourge of Villanie*. Ed. G. B. Harrison, s. 119; zob. J. W. Hebel, H. H. Hudson (eds.), *Poetry of the English Renaissance 1509–1660*. New York 1938, s. 368. Podkreślenia autorki.

przypominał trąbkę obwieszczającą całą doskonałość tematu; częściowo był on jego twórcą, lecz to dopiero ujawnienie doskonałości tematu obezwładniało swą uzasadnioną mocą czytelnika. Obowiązkiem poety było nie nadużyć tego zaufania, o czym nie zapomina się nawet wtedy, gdy mowa o najskromniejszych spośród figur retorycznych. Obrazy muszą być z a r ó w n o skuteczne, jak i proporcjonalne do charakteru tego, co pomagają wyrazić.

Uwagi dotyczące poszczególnych figur to różnego rodzaju wariacje owego dwugłosu stosowności i skuteczności (i nic w tym dziwnego, skoro zakłada się występowanie między nimi związku przyczynowego). Epi-zeuksis (np. „*O Absalom, my son, my son*”) jest figurą odpowiednią do wyrażenia w sposób gwałtowny każdego uczucia — gdy w grę wchodzi uczucia przyjemne, jest ona jak tremolando w muzyce, gdy smutek — jak podwójne westchnienie serca, gdy złość — jak dwukrotne pchnięcie nożem (P e a c h a m, *op. cit.*, s. 47); Hoskins zaleca, by stosować ją wyłącznie w przypadku namiętności¹³. *Articulus* (inaczej *cutted comma*), jeśli użyty dla wyrażenia zamieszania lub pośpiechu, może przypominać grzmiący i głuchy huk artyleryjski (P e a c h a m, *op. cit.*, s. 57). *Traductio* (np. *unkindly kinde* Donne’a powyżej) to figura, która może być stosowana w połączeniu z namiętnością lub bez niej, „ale tak, by użycie jej było wynikiem jakiegoś wyboru, a nie braku konceptu” (H o s k i n s, *op. cit.*, s. 17). Puttenham odrzuca niektóre przykłady figur powtórzeniowych, twierdząc, iż nie są one „ozdobą, lecz dziwactwem, jako że figurę zawsze stosuje się w jakimś celu”; do jednej z nich odnosi się z pogardą dlatego, że ani nie pobudza ona uczuć, ani nie upiększa i nie rozjaśnia myśli, ani też nie ma w sobie żadnej innej subtelnej zalety, „jest więc tylko głupią językową impertynencją, a nie figurą” (P u t t e n h a m, *op. cit.*, III, 19. s. 202).

Z podobnymi uwagami spotykają się również figury o większym zasięgu oraz większej możliwości tworzenia i przekształcania obrazów. *Congeries*, nagromadzenie wyrazów „wyrażających to samo” (S h e r r y, fol. 50v), stosuje się zwłaszcza przy podsumowywaniu, gdyż jest to figura szczerą, pośpieszną, dobrze nadająca się do narzucenia własnej racji odbiorcy i odświeżenia jego pamięci (P u t t e n h a m, *op. cit.*, s. 237). *Incrementum* jest niczym drabina obłętnicza pnąca się na szczyt wzniosłego porównania; wymaga godnej treści; niczym płomień ognia może wzbić się tak wysoko, jak tylko pozwoli jej treść¹⁴. Eksklamacja uzasad-

¹³ J. Hoskins, *Directions for Speech and Style*. Ed. H. H. Hudson. Princeton 1935, s. 12.

¹⁴ P e a c h a m, *op. cit.*, s. 169; por. też *auxesis*, czyli *avancer* Puttenham, *op. cit.*, s. 218. Hoskins (*op. cit.*, s. 24) zaleca szczególny rodzaj *copie* — dzielenie i podawanie przykładów — pożądaną wtedy, gdy temat, jeśli zostałby „przedstawiony ogólnie”, wydałby się niczym więcej jak tylko próżną ozdobą, a wobec tego zachodzi potrzeba nadania nieco specyficznego charakteru temu, co przedstawione „uniwersalnie”, wywołałoby jedynie zamęt i znudzenie.

niona jest wyłącznie w największym „ruchu”; pytanie retoryczne „jest niczym innym jak gorącą propozycją” i używa się go wówczas, gdy zwykle oznajmienie byłoby mową zbyt łagodną i nieskuteczną (H o s k i n s, *op. cit.*, s. 33, 32). Moglibyśmy tak wymieniać jeszcze przez kilka godzin. Wszystkie rady tego rodzaju dotyczą odpowiedzialności pisarza wobec tematu. Wszystkie te środki służące wyrażaniu tematów traktuje się, zwracając szczególną uwagę na ich odpowiedniość oraz siłę wyrazu.

Pojęcia, wokół których koncentruje się moja uwaga w tym rozdziale, obrazują rzecz jasna raczej różnice wynikające z rozłożenia akcentów aniżeli bezwzględne różnice w stosunku do nowoczesnych koncepcji poetyckich. Czytając dawne teorie, odnosi się wrażenie, iż poezja była w nich pojmowana jako pewnego rodzaju relacja ustanowiona między tematem a czytelnikiem, dająca się jednak ustanowić tylko przez poetę. Spojrzenie na poezję jako interesujące świadectwo relacji między tematem a danym poetą to tendencja, której nauczyliśmy się od tamtej pory i która wydaje się najmniej pomocna ze wszystkich do zrozumienia dawnej poezji. Wcześniejszy rodzaj polaryzacji, gdzie „zadanie oddziaływania na czytelnika” stanowiło jeden z biegunów, rzeczywiście nakazywał poetom błagać, uskarżać się, napominać, czy przekonywać w sposób nazbyt otwarty jak na nasz współczesny gust oraz sprawiał, że z łatwością odgadujemy, iż zamierzali oni „wywołać bynajmniej nie małą przemianę w człowieku”. „Jako że prawdę mówiąc”, rzecze Puttenham w swej dyskusji na temat figur zdaniowych lub retorycznych, „czymże jest człowiek, jeśli nie umysłem? (...) Ten zatem, kto poznał umysł ludzki, odniósł największe i najchwalebniejsze zwycięstwo” (*op. cit.* III, 19, s. 197). Myśl współczesna uznaje tego rodzaju podkreślanie władzy poety nad czytelnikami za równie aroganckie co niewłaściwe z estetycznego punktu widzenia.

Oscylacja w kierunku bieguna „oddziaływania na czytelnika” znalazła wszelako przeciwwagę w nie mniejszej sile drugiego bieguna, czyli oddaniu „prawdziwej wizji tematu w utworze”. Obowiązek ten, który dawniejsi pisarze czuli się na siłach wypełnić w stopniu, w jakim my nie potrafimy, trzymał poważnych poetów z dala od uczciwego we własnym przekonaniu kaznodziejstwa, a poetom prawdziwym pozwalał ustrzec się od zręcznego operowania sztuczkami technicznymi. Twórczość ich nazwiemy egzaltowaną propagandą, jeśli wszystkie zawarte w niej koncepcje traktować będziemy jako postulaty, każdą zaś obronę słuszności danej koncepcji uznamy za zachwalanie własnych postulatów. Ale poeta elżbietański czy XVII-wieczny tak nie myślał. Dlatego też nie odbierał ironicznie obowiązku „rzetelności wobec tematu”, aczkolwiek czynił to z pewną wesołością, a warunek wzbudzania wiary w to tylko, co prawdziwe, nie przeszkodził mu umieścić Peliona na Ossie dla ukazania prawdziwego kształtu kretowiska.

Napięcie to zachowane między wymaganiami dotyczącymi tematu oraz tymi, które dotyczą czytelnika, bywa często pomijane we współczesnych

rozważaniach na temat funkcji, jaką pełni ozdoba poetycka dla istoty znaczenia pojęciowego. Zupełnie niezależnie od swej ściślejszej koncepcji dotyczącej logicznej kontroli całości nad wszystkimi częściami dzieła, poeta renesansowy uznałby, jak sądzę, nawet pozornie nieistotne bogactwo tekstury za ważne jako narzędzie — narzędzie ustanowienia właściwej relacji między czytelnikiem a tematem, język zaś, będący środkiem ustanowienia tej relacji, sprawuje nieuniknioną funkcję instrumentalną. Przedstawicielowi dzisiejszej epoki trudno odpowiedzieć na pytanie, „Po co dodawać ozdobę typową dla języka poetyckiego, skoro można tę samą myśl wyrazić z większą jasnością i ekonomią w inny sposób?” Sądzę, że elżbietanin odpowiedziałby po prostu: „Po to, by myśl ta dotarła do odbiorcy”. W jego odpowiedzi zaważyłoby się inne ważne założenie: odbiór owej myśli pozbawionej siły wyrazu i subtelności, jaką daje forma poetycka, nie byłby już odbiorem tego samego tematu, lecz jakiegoś innego.

Mimo tej ostatniej obserwacji, nie zyskujemy niczego, zaprzeczając, iż elżbietanin uważał swą funkcję za bliską roli każdego innego myśliciela — włączając filozofa, kaznodzieję i mówcę. Rzeczywiście w świecie przez niego widzianym myśli istot ludzkich stanowią byty fundamentalne¹⁵, obrazy zaś sugestywnie przekazują myśli jednego człowieka innym. Wszelako w świecie w r. 1580 czy 1630 ten retoryczny cel poezji nie tyle stawiał człowieka zuchwale w centrum wszechświata, co przyznawał roztropnie, iż skoro poezja przeznaczona jest dla ludzi, musi być tak napisana, by odpowiadała słuchowi, wzrokowi i umysłowi ludzkiemu oraz skali określającej rzeczy dla człowieka najwartościowsze. W centrum poezji elżbietańskiej znajdują się moralne, intelektualne oraz uczuciowe pobudki i potrzeby człowieka, w taki sam jednak sposób — jak jeden ze współczesnych uczonych zauważył — nawet astronomia kopernikańska jest geocentryczna: obserwacje mogą być dokonane tylko z miejsca, w którym znajduje się sam obserwator, oraz stwierdzone w kategoriach zależnych względem Ziemi¹⁶. Podobnie jak poeci średniowieczni, poeci elżbietańscy i XVII-wieczni często zwracają uwagę na niewystarczalność tego widzenia świata. Tymczasem jednak, bez względu na to, jak chętnie uznaje się znikomość człowieka, z ochotą przyjmuje się naturę umysłu ludzkiego jako warunek określający poezję. Akceptacji podlegają nawet ciężkie uwarunkowania narzucone przez właściwości umysłu czytelnika, w wyniku czego obrazy kształtowane są zgodnie z koniecznością przemawiania do uczuć, rozumu oraz zdolności wydawania sądów jedynych czytelników, jakich poeta posiada — innych ludzi.

Przełożyła Barbara Kowalik

¹⁵ Zob. *Appendix*, nota L — pełniejsze przyznanie niewspółczesnego pod tym względem charakteru poezji renesansowej.

¹⁶ Zob. F. R. Johnson, *Astronomical Thought in Renaissance England*. Baltimore 1937, s. 117.