

## *Metabasis*: kilka słów o apostrofie \*

WOJCIECH RYCZEK

(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

Tropy i figury retoryczne mogą przyjmować różne formy językowe. Granice między nimi, wytyczane z taką dokładnością i pieczołowitością przez nauczycieli wymowy i teoretyków retoryki, okazują się często płynne i zmienne. Świadczy o tym najlepiej historia apostrofy przybierającej rozmaite postaci i występującej w niezliczonych wariantach. Określana najogólniej jako metabaza (*metabasis*) oznaczała nagłe przerwanie wypowiedzi i zwrot (*aversio*) do innego, zazwyczaj fikcyjnego, adresata<sup>1</sup>. Była w ten sposób spokrewniona z parabazą (*parabasis*), wywodzącą się z komedii staroattyckiej i upowszechnioną w późniejszej literaturze (poemat dygresyjny), która odnosiła się do wypowiedzi skierowanej bezpośrednio do widzów (składała się ona z mowy koryfeusza, zwanej *epirrhema*, i pieśni chóru). Tak rozumiana parabaza stała się z czasem przemową autora do czytelnika, sposobem jego uobecnienia (zaistnienia) w tekście, pretekstem do rozważań metapoetyckich.

Retoryką apostrofy, jak każdej zresztą formy wysłownienia, rządzi reguła asocjacji figuratywnej, którą można wyrazić następująco: figura przywołuje inne figury. Zwrot retoryczny występuje więc często w towarzystwie wykrzyknienia (eksklamacji), pytania retorycznego, błagania, suplikacji, hypotypozy (unaocznienia), hendiady-su (jak u Wergiliusza w wersie otwierającym *Eneidę*), aposjopezy (zamilknięcia), prozopopei. Rzadko wymieniony z imienia adresat ukrywa się z kolei pod postacią (figurą) peryfrazy (jak u Dantego w hymnicznym zwrocie do Matki Bożej, o którym jeszcze wspomnę), antonomazji (jak wielokrotnie u Homera i Wergiliusza), ekfrazy (jak w słynnym utworze Johna Keatsa *Ode on a Grecian Urn, Oda do urny greckiej*),

\* Publikacja powstała w ramach grantu naukowego *Politropia: wczesnonowożytnie teorie i koncepcje figuratywności*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/D/HS2/04529.

1 H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 420-421. Zdaniem Lausberga apostrofa jest „szczególnym przypadkiem bardziej ogólnej metabazy”. Apostrofa parentetyczna, czyli uzupełniająca kontekst przez dodanie jakiegoś szczegółu (parenteza), przypomina według niego uderzenie biczem (*Peitschenbieb*).

tropu (metafory, metonimii, synekdochy) bądź wyszukanego, najczęściej złożonego epitetu (jak w pieśni Syren u Homera: „słynący z wielu opowieści Odyseuszu”, *Odyseja*, XII.184, czy w czwartej pieśni chóru w tragedii Jana Kochanowskiego: „O białoskrzydła morska pławaczko”). Nieożywiony odbiorca pod wpływem ludzkiego głosu ulega animizacji albo personifikacji. Apostrofa tworzy w ten sposób rozgałęziające się konstelacje figur retorycznych.

Zdając sobie sprawę z nieostrości pojęcia apostrofy, nie zamierzam zamykać jej w ciasnych granicach definicji. O wiele bardziej interesuje mnie wielość form, jakie może przyjmować w rozmaitych kontekstach. W tym szkicu stawiam sobie znacznie skromniejsze zadanie. Moje rozważania, przyjmujące postać komentarzy kreślonych niejako na marginesie refleksji o figuratywności, koncentrują się wokół trzech głównych zagadnień: rozumienia figury zwrotu w tradycji retorycznej (od Kwintyliana, przez Jakuba Górskiego, Bartłomieja Keckermanna, aż po Stanisława Kostkę Potockiego i Euzebiusza Słowackiego), koncepcji apostrofy jako głównej formy poezji postoświeceniowej (Jonathan Culler) i roli tej postaci wypowiedzenia w inwokacji na przykładzie łacińskiej ody Jana Kochanowskiego do Henryka Walezego oraz oktawy skierowanej do Muzy niebiańskiej w eposie Tassa-Kochanowskiego.

## METAMORFOZY APOSTROFY

Chociaż apostrofa pojawia się bardzo często w sztuce oratorskiej starożytnej Grecji, zwłaszcza w płomiennych wystąpieniach Ajschinesa i Demostenesa, odwołujących się ciągle do Ateńczyków, Filipa Macedońskiego i oponentów politycznych (w tym także do siebie nawzajem)<sup>2</sup>, opatrzona została bardziej rozbudowanym komentarzem teoretycznym dopiero przez Kwintyliana, który wspominał o tej figurze w trakcie rozważań nad głównymi zasadami tworzenia wstępu (*Kształcenie mówcy*, IV.1.63):

» Wypowiedź skierowaną do innej osoby niż sędzia, którą nazywa się apostrofą, niektórzy wykluczają w całości ze wstępu i mają w tym przeświadczeniu pewną rację. Trzeba bowiem stwierdzić, że jest to bardzo

2 S. Usher, *Apostrophe in Greek Oratory*, „Rhetorica” 28, 4 (2010), s. 351–362. Analizując apostrofy występujące w zachowanych do naszych czasów mowach greckich mówców (m.in. Lizjasza, Izokratesa, Demostenesa i Ajschinesa) pod względem „różnych stopni emocjonalnej intensywności”, autor wyróżnia trzy rodzaje tej figury: apostrofy łagodne, zrodzone raczej ze smutku niż złości, apostrofy wyrażające ostrą krytykę złych intencji przeciwnika, ukazujące logiczne niedorzeczności i niekonsekwencje, a także podkreślające główne oskarżenie, i apostrofy obejmujące bezpośrednie zniewagi i obelgi wygłaszane pod adresem adwersarza.

zgodne z naturą, iż zwracamy się przede wszystkim do tych, których pragniemy sobie pozyskać. Czasami potrzebna jest jednak we wstępie jakaś myśl, która stanie się wyraźniejsza i skuteczniejsza, jeśli będzie skierowana do innej osoby. Jeśli tak się zdarzy, to na podstawie jakiego prawa albo jakiego tak wielkiego przesądu zabronimy dodawać jej znaczenia dzięki tej figurze myśli? Twórcy podręczników sztuki nie zakazują tego, dlatego że jest to niedozwolone, ale dlatego iż uważają to za nieużyteczne. Dlatego, jeśli górę bierze użyteczność, będziemy z powodu tej samej przyczyny z niej korzystać, z powodu której jej zabraniamy<sup>3</sup>.

Rzymski nauczyciel wymowy wspomina o apostrofie w kontekście wstępu do mów należących do rodzaju sądowego (oskarżenie – obrona), w których zwroty do sędziów albo innych przedstawicieli władzy sądowniczej nie były ani rzadkością, ani czymś niezwykłym. Jeśli mówimy jednak o figurze retorycznej, a więc licencjonowanym naruszeniu usankcjonowanej zwyczajem praktyki językowej, potrzebujemy punktu odniesienia. Ustanowienie normy umożliwia bowiem pojawienie się błędu. Dlatego apostrofa staje się figurą w mowie sądowej dopiero wtedy, gdy zwracamy się do kogoś innego niż sędzia (ewentualnie sędziowie). Albo jeszcze inaczej: kiedy wprowadzamy nowego adresata wypowiedzi. Argument z naturalnego porządku rzeczy, jakim posługuje się Kwintyliian, tłumaczy obecność zwrotów retorycznych pragnieniem nawiązania przez mówcę szczególnego porozumienia z konkretnym odbiorcą, którego chce on przekonać do głoszonych poglądów albo pozyskać dla omawianej sprawy.

Retoryka przytoczonego powyżej fragmentu z dzieła rzymskiego retora pełna jest niejednoznaczności, a nawet semantycznej ambiwalencji. Podążając tropem „ostrożnych i dokładnych”<sup>4</sup> autorów podręczników wymowy, Kwintyliian z jednej strony odmawia apostrofie miejsca we wstępie mowy sądowej, z drugiej zaś pozwala na jej użycie w określonym przypadku w celu wzmocnienia retorycznego efektu

3 Kwintyliian, *Inst. orat.* IV.1.63: „*Sermonem a persona iudicis aversum, quae apostrophe dicitur, quidam in totum a prooemio summovent, nonnulla quidem in hanc persuasionem ratione ducti. Nam prorsus esse hoc magis secundum naturam confitendum est, ut eos alloquamur potissimum quos conciliare nobis studemus. Interim tamen et est prooemio necessarius sensus aliquis et hic acrior fit atque vehementior ad personam directus alterius. Quod si accidat, quo iure aut qua tanta superstitione prohibeamur dare per hanc figuram sententiae vires? Neque enim istud scriptores artium quia non liceat, sed quia non putent utile vetant. Ita, si vincet utilitas, propter eandem causam facere debebimus propter quam vetamur*”. Wszystkie przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie (W. R.).

4 Kwintyliian, *Inst. orat.* IV.1.70: „*quomodo et similitudine, dum brevi et translatione atque aliis tropis, quae omnia cauti illi ac diligentes prohibent, utemur interim*”, „w ten sam sposób używamy czasami podobieństwa, o ile jest związane, przenośni i innych tropów, których zabraniają całkowicie owi ostrożni i dokładni [nauczyciele wymowy – W. R.]”.

inwokacji, bezpośredniego zwrotu do kogoś albo czegoś. Czyż można wytłumaczyć ową niekonsekwencję? Poczuciem stosowności? Zasadą umiaru w stosowaniu ozdób retorycznych? Z pewnością, chociaż nie tylko. Kryterium szeroko rozumianej użyteczności, oznaczającej tu przede wszystkim skuteczność perswazji, okazuje się dla Kwintyliana warunkiem zarówno możliwości, jak i niemożliwości zastosowania apostrofy. Zakwestionowaniu ulega w ten sposób myślenie o retoryce jako zamkniętym raz na zawsze zbiorze reguł tworzenia dyskursu w postaci nauki o topice, amplifikacji i figuratywności. O użyciu poszczególnych form wysłownienia decyduje nie tyle teoretyk sztuki pięknego przemawiania, ile raczej zainteresowany perswazją mówca.

W wykładzie nauki o elokucji apostrofa pojawiła się w kontekście wyrażen odgrywających kluczową rolę w sublimacji retorycznej (*Kształcenie mówcy*, IX. 2.38-39):

» Również wypowiedź skierowana do kogoś innego niż sędzia, którą nazywa się apostrofą, porusza niezwykle albo gdy atakujemy przeciwników: „cóż czynił bowiem twój miecz, Tuberonie, w bitwie farsalskiej?” [Cyceron, *Lig.* 9], albo gdy zwracamy się z jakimś wezwaniem: „was bowiem wzywam albańskie wzgórza i gaje” [Cyceron, *Mil.* 85], albo budzącym nienawiść wołaniem: „o, prawa porcyjskie i prawa sempronijskie!” [Cyceron, *Verr.* V.163]. Lecz apostrofą nazywa się także zwrot, który odciąga słuchacza od przedłożonej sprawy: „ja nie sprzyścięgam się w Aulidzie z Grekami, aby zniszczyć ród trojański” [Wergiliusz, *Aen.* IV.425-426]. Tworzy się to za pomocą wielu różnych figur, gdy udajemy, że spodziewaliśmy się czegoś innego, że baliśmy się czegoś gorszego albo coś mogło wydawać się nieświadomym czymś bardziej znaczącym [niż jest – W. R.]<sup>5</sup>.

Rzymski retor zwraca uwagę na trzy rzeczy powracające nieustannie w późniejszych rozważaniach teoretycznych na temat apostrofy. Po pierwsze, podkreśla jej udział w tworzeniu wzniosłości rozumianej jako kategoria stylistyczna, która sprowadza się w praktyce do wynajdywania przez mówcę zwrotów i wyrażen należących do wysokich rejestrów języka<sup>6</sup>. Po drugie, próbując uchwycić pojęciowo i precyzyjnie

5 Kwintylianus, *Inst. orat.* IX.2.38-39: „*Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur apostrophe, mire movet, sive adversarios invadimus: quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica?, sive ad invocationem aliquam convertimur: vos enim iam ago, Albani tumuli atque luci, sive ad invidiosam implorationem: o, leges Porciae legesque Semproniae! Sed illa quoque vocatur aversio, quae a proposita quaestione abducit audientem: non ego cum Danais Troianam excindere gentem / Aulide iuravi. Quod fit et multis et variis figuris, cum aut aliud expectasse nos aut maius aliquid timuisse simulamus aut plus videri posse ignorantibus [...]*”.

6 Sublimacyjną funkcję apostrofy opisał najpełniej Pseudo-Longinus w traktacie *O wzniosłości*, por. F. Goyet, *The Meaning of Apostrophe in Longinus's „On the Sublime”*, w: *Translations of the Sublime*:

opisać istotę tej figury (zwrócenie się do kogoś/czegoś, wezwanie, zawołanie), wskazuje na celowe zaburzenie wypowiedzi przerwanej nagłym i często niespodziewanym przez słuchacza wtrąceniem. I wreszcie po trzecie, łączy ją z innymi figurami (na przykład pytaniem retorycznym albo wykrzyknieniem) o podobnym sposobie działania i niemal identycznej funkcji dyskursywnej. Abstrahując od terminologicznych rozróżnień i sztywnych podziałów, niemożliwych do przeprowadzenia na gruncie rozważań o figuratywności, można powiedzieć, że tym, co najbardziej interesuje Kwintyliana, jest tak zwany efekt apostrofy (apostroficzności), na który składa się przerwanie wypowiedzi i zaskoczenie odbiorcy wprowadzeniem inwokacji skierowanej do kogoś/czegoś innego.

Apostrofa stała się również przedmiotem zainteresowania Jakuba Górskiego, wykładowcy retoryki i dialektyki w Akademii Krakowskiej, który w podręczniku *O figurach gramatycznych i retorycznych* (*De figuris, tum grammaticis, tum rhetoricis*) przypomniał definicję tej figury zaproponowaną niegdyś przez Juliusza Rufinianusa:

» Cyceron, Akwila Romanus, Fabiusz uznają apostrofę, którą nazywamy zwrotem, za ozdobę myśli. Rufinianus zaś za ozdobę słów, która ma miejsce wtedy, jak powiada, gdy wypowiedź odwraca się od prostego i przyjętego porządku w stronę innego i odwrotnego. Ta figura zwraca się bowiem do tego, co porusza dusze słuchaczy<sup>7</sup>.

Bez jednoznacznego rozstrzygnięcia o przynależności apostrofy do figur słów czy myśli krakowski humanista uznaje celowe zaburzenie (odwrócenie) toku wypowiedzi za główny wyznacznik apostrofy, znajdującej szczególne zastosowanie w poruszeniu słuchaczy (funkcja afektywna). Porządek mowy, obejmujący kolejność części wystąpienia oratorskiego, poszczególnych argumentów oraz form wysłowienia, o jakim – słowami Rufinianusa – mówi Górski, uznawany za naturalny i neutralny, stanowi dla tak rozumianej figury niezbędny punkt odniesienia. Każde bowiem, nawet najmniejsze odstępstwo od niego ma charakter figuratywny. Definicja ta jest jednak tak szeroka, że może zostać rozciągnięta bez większych przeszkód na inne figury retoryczne, które uchodzą w oczach teoretyków wymowy za naruszenie jakiegoś ustanowionego uprzednio porządku dyskursu.

*The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' „Peri Hupsous” in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, red. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke, J. Pieters, Leiden-Boston 2012, s. 13-32.

7 J. Górski, *De figuris, tum grammaticis, tum rhetoricis libri quinque, nunc recens aediti*, Kraków 1560, s. 130: „*Ἀποστροφὴν (quam aversionem dicimus) Cicero, Aquilla Romanus, Fabius exornationem sententiarum volunt. Rufinianus autem verborum, quam esse ait, cum sermo a recto et instituto ordine in diversum ac contrarium vertitur. Avertit enim haec figura ab eo, quod agit animos auditorum*”.

Powołując się na rozważania hiszpańskiego humanisty Antonia Lullia (*O mo-  
wie, De oratione*, Bazylea 1558)<sup>8</sup>, wyróżnia Górski trzy sposoby tworzenia apostrofy. Pierwszy obejmuje zwrot do osoby, obecnej bądź nieobecnej, wymienionej jednak często z imienia i nazwiska, do której mówca kieruje bezpośrednio swe słowa. Drugi dotyczy odwołania się do czegoś niemal powszechnie znanego. W praktyce oratorskiej może oznaczać to przywołanie opowieści historycznej lub fabuły mitycznej na zasadzie aluzji (*allusio*) albo mniej lub bardziej swobodnej parafrazy. W niektórych przypadkach dopuszcza się tu przytoczenie fragmentu cudzego tekstu w niezmienionej postaci (na przykład kilku wersów poematu albo wersetów Pisma Świętego)<sup>9</sup>. I trzeci sposób, gdy mówca przystępuje od razu i bez uzasadnienia (*a priori*) do ważnego argumentu albo głównej tezy. Zawiera on, jak powiada Górski, wiele podobieństwa z figurami tranzycji, przechodzenia od jednej części mowy do drugiej. Znaczenie apostrofy, otwartej na wielość i różnorodność intertekstualnych odniesień, ulega w tej koncepcji jeszcze większemu poszerzeniu. Nie jest ona już tylko określoną figurą patosu i afektu, ale znakiem wszelkiego rodzaju zwrotu do kogoś albo czegoś innego: konkretnego, wspomnianego z imienia człowieka, cudzego tekstu (na zasadzie cytatu albo aluzji), opracowanego wcześniej argumentu.

Rozważania nad apostrofą pojawiają się także w podręczniku *System retoryki (Systema rhetoricae)*<sup>10</sup> Bartłomieja Keckermanna, profesora filozofii i reformatora nauczania sztuk wyzwolonych w Gdańskim Gimnazjum Akademickim, który umieścił ją w grupie tak zwanych „figur związanych bardziej z innymi figurami” (obok pytania retorycznego, opóźnienia, przyzwolenia oraz mowy otwartej, parezji<sup>11</sup>):

» Apostrofa, czyli zwrot, ma miejsce wtedy, gdy mowa zwraca się do czegoś innego, a także zmienia się jakby w mowie osoba. [...] Apostrofa, czyli zwrot, jest dwojakiego rodzaju, ponieważ pojawia się w odniesie-

8 A. Lullio, *De oratione libri septem, quibus non modo Hermogenes ipse totus verumentiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basileae 1558, s. 293.

9 Mowa usiana fragmentami (cytatami), jak przypomina Górski, należącymi do mowy związanej (parezji) nosi nazwę *paraploke* (παρὰπλοκή).

10 Oto pełny tytuł traktatu: *Systema rhetoricae, in quo artis praecepta plane et methodice traduntur et tota simul ratio studii eloquentiae tam quoad epistolas et colloquia familiaria, quam quoad orationes conformatur modusque ostenditur et oratores dextre legendi et resolvendi, denique locos communes oratorios concinnandi, Anno Christi MDCVI privatim propositum in Gymnasio Dantiscano a Bartholomaeo Keckermanno, philosophiae ibidem professore. Cum rerum et verborum indice copiosissimo*, Hanau 1608; dalej: SR i numer strony.

11 Por. W. Ryczek, *Libertas dicendi. Z genealogii pojęcia parezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 96-116; idem, *Antystrofa dialektyki. Teoria retoryczna Bartłomieja Keckermanna*, Warszawa-Toruń 2016, rozdz. *Parezja: granice figuratywności*, s. 400-412.

niu albo do rzeczy obdarzonej słuchem, albo do rzeczy głuchej. Zwrot do rzeczy obdarzonej słuchem jest z kolei albo bardziej właściwy, albo mniej właściwy. Bardziej właściwy jest wtedy, gdy pojawia się w odniesieniu do osoby innej niż osoba mówcy, a mianowicie Boga, aniołów, ludzi<sup>12</sup>.

Opierając się na traktacie o wystąpieniu Johanna Sturma (*O elokucji, De elocutione*, Strasburg 1575) i podręczniku do wymowy związanego z ramizmem Hieronima Treutlera (*Isagoga, czyli skarbiec wymowy, Isagoge, sive thesaurus eloquentiae*, Lich 1602), Keckermann łączy Kwintylianowe pojęcie apostrofy jako zwrotu z dygresyjną zmianą adresata wypowiedzi. Apostrofa należy do figur myśli mających duży potencjał emotywny (*figura vehementior*) i dlatego powinna być używana z dużym umiarem i wyczuciem stosowności, najczęściej we wstępie albo zakończeniu mowy, aby nie zaburzać narracji czy argumentacji. Zgodnie z przyjętą przez Keckermana metodą wykładu przepisów retoryki również apostrofa stała się przedmiotem terminologicznych rozróżnień i podziałów, technicznych w dużej mierze i mało precyzyjnych, gdyż związanych ze sferą językowych anomalii i aberracji.

Ze względu na adresata retorycznego zwrotu figura ta dzieli się zdaniem Keckermana na apostrofę skierowaną do rzeczy obdarzonej słuchem i rzeczy pozbawionej takiej zdolności<sup>13</sup>. Kryterium podziału pochodzi z ogólnoludzkiego doświadczenia. Jeśli zwracamy się do kogoś (albo czegoś), pragniemy zostać wysłuchani. Mamy nadzieję, że nadany komunikat trafi do adresata. Odpowiedzią na nasze słowa może być znaczące milczenie, które nie unieważnia nigdy samego aktu komunikacji. Artykulacja myśli w mowie jest aktywnością właściwą wyłącznie człowiekowi. Dlatego zawsze wtedy, gdy mówca zwraca się do rzeczy pozbawionej słuchu, ulega ona animizacji (ożywieniu), a często także personifikacji (uosobieniu). Słucha z zaciekawieniem, a czasami odpowiada w obcym dla siebie języku. Skierowanie słów do gwiazd, kamieni czy albańskich wzgórz i gajów, jak w przywołanej przez Kwintyliana mowie Cyncerona, wyłącza je tymczasowo z nieczułego i głuchego świata natury oraz przekształca w cierpliwych i uważnych słuchaczy. Apostrofa powołuje do istnienia mocą retorycznej kreacji *ex verbis* adresata na wzór i pod-

12 „*Apostrophe, sive aversio est, cum oratio alio avertitur atque adeo velut persona mutatur in oratione. [...] Apostrophe, sive aversio duplex est, vel enim fit ad rem auditus capacem, vel ad rem surdam. Aversio ad rem auditus capacem iterum est vel magis propria, vel minus propria. Magis propria est, quae fit ad personam a dicentis persona diversam, nempe vel ad Deum, vel ad angelos, vel ad homines*” (SR, s. 224-225).

13 W anonimowej retoryce opracowanej na użytek studentów filozofii Akademii w Bazylei wyróżniono cztery sposoby tworzenia apostrofy ze względu na adresata wypowiedzi, którym mogą być: bóstwo (prawdziwe albo zmyślane), człowiek (obecny, nieobecny, sam autor), dzikie zwierzęta pozbawione rozumu, rzeczy nieme i nieożywione. Por. *Artis rhetoricae praecepta pro usu tyronum philosophiae in Academia Basileensi*, Basileae 1661, s. 90-93.

bieństwo człowieka. Uruchamia humanistyczną metamorfozę, dzięki której głuchy może usłyszeć, a niemowa przemówić. Stwarza świat na wskroś ludzki, wypełniony znaczącymi głosami i znakami.

Szczególną rolę ekspresyjną pełnią według Keckermanna zwroty do Boga i „zmyślonych bóstw”<sup>14</sup>, zwłaszcza w dziełach poetów, którzy zwracają się w starannie opracowanych językowo inwokacjach do Apollina albo Muz, prosząc o natchnienie poetyckie i dar łatwości wysłowienia. Apostrofy do wielu osób, wymienianych po imieniu jedna po drugiej, występujące częściej u wieszczów niż mówców, noszą nazwę metabazy (μετάβασις). Zgodnie z terminologią gdańskiego humanisty mniej właściwe są wtedy, gdy mówca zwraca się do samego siebie. Keckermann wyjaśnia, że apostrofa do czegoś niesłyszącego pojawia się wówczas, kiedy „przemawiamy do rzeczy nieożywionej i zwracamy się do niej jak do osoby”<sup>15</sup>. Może nią być zarówno rzecz naturalna, jak i abstrakcyjne pojęcie, jak u Cyncerona, który wzywa pomocy ubóstwionej mądrości, zjawiającej się pod postacią bogini Filozofii, „przewodniczki życia, krzewicielki cnót i pogromczyni wad” (*Rozmowy tuskulańskie*, V. 2.5). Charakterystycznym rysem tak pojętej apostrofy jest zatem mówienie „jak do osoby”, prowadzące w efekcie do animizacji nieożywionego adresata.

Na ścisły związek apostrofy z personifikacją zwrócił uwagę Stanisław Kostka Potocki w obszernym dziele *O wymowie i stylu* (Warszawa 1815), w którym można znaleźć wiele śladów lektury i zapożyczeń z *Traktatu o tropach* (*Traité des tropes*, Paryż 1730) Césara Dumarsais i *Wykładów o retoryce i literaturze* (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Dublin-Edynburg 1783) Hugh Blaira:

» Apostrofa, czyli wręczczynienie, ma tyle stosowności z uosobnieniem, że się nam mało co o niej do powiedzenia zostaje. Polega w mówieniu do rzetelnej osoby, lecz umarłej lub nieprzytomnej, jak gdyby obecna była i słyszeć nas mogła. Ma tyle styczości z uosobnieniem, że często obom tym figurom imię apostrofy dawanem bywa. Przecięż ostatnia jest co do śmiałości, niższą od pierwszej, bo wyobraźnia mniej potrzebuje wysilenia, by sobie wystawiła obecnym umarłego lub nieprzytomnego, niż by ożywiła rzeczy nieczułe i rozmawiała z nimi. Obie zaś figury to mają powszechnego, iż dla dania im przyrodzonej

14 „Valde efficaces sunt aversiones ad Deum. Sed ethnici ad fictitios deos se converterunt, quod usitatissimum imprimis poetis est, qui ad Musas et Apollinem se convertunt. [...] Ad hominem conversio crebra est in orationibus Ciceronis, cum nempe orationem convertit ad iudices plerumque circa perorationem, ut variis exemplis eius orationis docent. Quando ad multas personas, unam nempe post aliam, avertitur oratio, vocatur Sulpicio Victori et aliis rhetoribus μετάβασις, cuius tamen exempla in poetis magis, quam in oratoribus occurrunt” (SR, s. 225).

15 „Aversio ad rem non audientem, sive surdam est, cum res inanimatae compellantur eisque velut persona quaedam tribuitur” (SR, s. 225).



postaci trzeba zawsze, by były natchnięte od namiętności, bo obie służą tylko do wyrażenia ich języka lub żywego poruszenia<sup>16</sup>.

W ujęciu Potockiego apostrofa, „wręczczenie”, czyli mówienie w sposób otwarty i bezpośredni, traci charakter zwrotu retorycznego (metabazy), związanego z nagłym przerwaniem mowy albo nieoczekiwanym skierowaniem wypowiedzi do kogoś/czegoś innego, i staje się jedną z wielu – lecz bynajmniej nie najważniejszą – figur wzniosłości oraz namiętności. Gwałtowne uczucia poruszają wyobraźnię mówcy, który poszukuje dla nich adekwatnego wyrazu językowego. Sięga on wtedy najczęściej po „mowę figuryczną”, złożoną z przeplatających się ze sobą patetycznych zwrotów do osób zmarłych i nieobecnych, a także uosobionych rzeczy nieożywionych. Potocki tworzy zatem i opisuje z wielką pasją retoryczne podstawy swoistej „stylistyki afektywnej”<sup>17</sup>, czyli języka złożonego z figur służących ekspresji poruszonej wyobraźni i intensywnej namiętności. Nie można jednak zapominać, że „prawdziwe” i gorące uczucie przemawia bardzo często za pomocą utartych i dobrze znanych z tradycji retorycznej formuł i wyrażen. Retoryka udziela mu wprawdzie głosu, lecz czyni to zawsze na swoich warunkach.

W podobny sposób pisał o apostrofie Euzebiusz Słowacki, który jeszcze ściślej łączył ją z pragnieniem wyrażenia w języku silnego afektu:

» Gdy wielka namiętność wzrusza mówcy albo pisarza serce, wzywa on na świadectwo prawdy tego, co twierdzi albo do uczestnictwa swych wzruszeń osób do których albo o których mówi; często nawet w mocniejszym zapale zwraca mowę do nieprzytomnych, do zmarłych, do boga i do rzeczy nieżyjących. Postać taką retorowie nazywają apostrofą, czyli zwróceniem mowy<sup>18</sup>.

Wartość ekspresywna apostrofy uzależniona jest od umiejętności przekładu uczucia (poruszenia umysłu) na język obrazowych tropów i związanych ze wzniosłością figur retorycznych. Genezę tej „postaci mowy” łączy Słowacki z wezwaniem kogoś/czegoś na świadka prawdziwości wypowiedzianych słów albo z zaproszeniem do współdzielenia się swoimi osobistymi przeżyciami. Podaje liczne przykłady

16 Cytat na podstawie edycji krytycznej fragmentu traktatu Potockiego dotyczącego figuratywności w moim opracowaniu, *Mowa figuryczna. Stanisław Kostka Potocki o tropach i figurach retorycznych*, „Terminus” 2014, z. 2 (31), s. 247. Por. Z. Kloch, *Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu. Rekonesans badawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 131-148.

17 Posługuję się tu celowo terminem Stanleya Fisha, *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 1, s. 263-304.

18 E. Słowacki, *Uwagi powszechnie nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy*, w: *idem, Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. I, Wilno 1824, s. 319.

apostrofy, zaczerpnięte z dobrze znanego mu podręcznika Kwintyliana. Łączy ją ponadto z dwiema pomocniczymi figurami, wykrzyknieniem (eksklamacją) i pytaniem retorycznym, wyrażającymi najpełniej „mocniejsze wzruszenia umysłu”<sup>19</sup>. Z figury bezpośredniego zwrotu do słuchacza apostrofa stała się podstawową figurą patosu i uczucia.

Zrekonstruowane powyżej koncepcje omawianej formy wysłowienia, związane z myśleniem danego autora o retoryce, świadczą o pewnej niestabilności znaczeniowej apostrofy, którą łączono ze zwrotem (*aversio*) skierowanym do kogoś/czegoś innego niż sędzia (sędziowie), z niespodziewanym przerwaniem wypowiedzi, z przejściem do innego wątku albo argumentu, z mową do nieobecnego odbiorcy, ze środkiem retorycznej sublimacji czy też wreszcie z figurą pozwalającą dojść do głosu gwałtownym poruszeniom ludzkiej duszy. Ową semantyczną migotliwość dzieli jednak apostrofa z innymi figurami opisującymi rozmaite odkształcenia językowe względem zwykłego i naturalnego sposobu mówienia. Z tego powodu formy retoryczne, ich natura, rodzaje, mechanizm działania i pełnione funkcje, są przedmiotem różnych, niekiedy nawet sprzecznych ze sobą interpretacji.

## TAJEMNICZA APOSTROFA

Apostrofy wywołują zdaniem Jonathana Cullera interpretacyjny niepokój. Stawiają czytelnikowi pytanie o adresata zwrotu, do którego autor kieruje swą wypowiedź (kto, co i do kogo mówi). Zachęcają do rozważań semantycznych, chociaż najczęściej ulegają wtedy przekształceniu w proste i schematyczne deskrypcje albo (redundantne) parafrazy. Prowokują do analizy w szerszym kontekście określonej sytuacji komunikacyjnej, ponieważ naruszają przyjęty wcześniej podział ról. Aby się o tym przekonać, wystarczy przywołać apostrofę Cullera do... Apostrofy:

» apostrofa zdaje się oznaczać odkształcenie przekazu: O, tajemnicza Apostrofo! Poucz nas, abyśmy zrozumieli twe działanie. Pokaż nam tutaj swe różne zdolności<sup>20</sup>.

19 *Ibidem*, s. 321: „Wykrzyknienie (*exclamatio*), zapytanie (*interrogatio*) są to sposoby mówienia natarczywe i mocne, wynikające z mocniejszego wzruszenia umysłu, które, jak widzieliśmy, właściwe sobie miejsce mają w apostrofie; tych albowiem tylko dwu postaci używać możemy, zwracając do kogoś mowę. Pod apostrofą umieścić należy postać mowy zwaną u retorów *epiphonema*, kiedy mówiący opowiadanie swoje kończy uwagą głęboką, zdaniem mocnym i zwięźle wyrażonym. Tłumaczy się tym sposobem podziwienie albo jaka inna namiętność, która nas wzrusza”.

20 J. Culler, *Apostrophe*, w: *idem, The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, wyd. 2, London-New York 2001, s. 149-150; dalej A i numer odpowiedniej strony. Culler ogłosił ten tekst po

Nagły zwrot do adresata wprowadza celowe zaburzenie w komunikacji, ponieważ autor mówi nieoczekiwanie do kogoś innego, na przykład upersonifikowanej apostrofy. Figura ta uległa z czasem silnej konwencjonalizacji. Jako element odziedziczonej tradycji literackiej zakorzeniła się w reprodukowanych bez większych zmian językowych kliszach. Straciła znaczenie na rzecz retorycznego ornamentu. Nie przemawiała już dłużej do serc i umysłów czytelników. Dla poetów romantyzmu figura retorycznego zwrotu i wyszukanej językowo inwokacji utraciła nawet swój figuratywny charakter. Stała się czymś naturalnym i niewiele znaczącym. Jej źródło szukać jednak należy u samych początków greckiej liryki, która zakładała istnienie odbiorcy – rzeczywistego bądź wirtualnego. W podniosłej odzie apostrofa była toposem pochodzącym ze stałego repertuaru figur patosu i stylu wysokiego. Twórcy liryczni (na przykład Safona, Pindar czy Horacy) zwracali się do samych siebie albo do kogoś innego: Muzy, bóstwa, bliskiego przyjaciela, kochanki, uosobionej abstrakcji, rzeczy nieożywionej. Lecz poeta, aby mówić do konkretnej osoby, „odwraca się – jak powiada Northrop Frye – plecami do swoich słuchaczy”.

Culler nie jest zainteresowany ani precyzyjnym definiowaniem, ani tym bardziej wyznaczaniem granic pojęcia apostrofy, uwikłanym w analizę jej rozmaitych form i różnorodnych znaczeń<sup>21</sup>. O wiele bardziej interesują go funkcje, jakie ta forma wysłownia może pełnić w tekście literackim. Większość retorów zgadza się, że służy ona intensyfikacji emocji jako dopuszczenie do głosu „prawdziwej” namiętności. Interpretacja apostrofy wiąże się zatem z naturalizacją figury, którą opisujemy w kategoriach naturalnej reakcji językowej na gwałtowne uczucie albo silne wzruszenie. Tak rozumiany zwrot retoryczny oznacza dzięki metonimicznej substytucji znaczeń poruszenie duszy, które dało mu początek (metonimia typu skutek zamiast przyczyny). Wszelka namiętność, jak pisze autor, poszukuje spontanicznie apostrofy. A poeta, który zwraca się w stronę tej figury afektu, przemienia nieożywione rzeczy w obdarzonych zdolnością empatii słuchaczy.

W świecie wypełnionym wieloma różnymi przedmiotami apostrofa uwydatnia związek między „ja” (mówiącym) a „ty” (słuchającym). Inicjuje ona działanie za

raz pierwszy w czasopiśmie „Diacritics” 7, 4 (1977), s. 59-69. Włączył go także do zbioru studiów poświęconych teorii liryki, *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA-London 2015, s. 211-243.

21 Douglas Neale zarzucił Cullerowi bezkrytyczne utożsamienie inwokacji otwierających poematy romantyczne z apostrofą, *Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered*, „English Literary History” 59 (1991), s. 141-165 (przedruk w książkach: *The Mind in Creation: Essays on English Romantic Literature in Honour of Ross G. Woodman*, red. J.D. Kneale, Montreal 1992, s. 91-105; *Romantic Aversions: Aftermaths of Classicism in Wordsworth and Coleridge*, Montreal-London 1999, s. 11-27). Trzeba jednak pamiętać, że wśród teoretyków wymowy i nauczycieli poetyki nie było nigdy zgody co do znaczenia i zakresu pojęcia apostrofy. Wielu z nich określało inwokację jako rozbudowaną językowo i nieco bardziej skomplikowaną retorycznie apostrofę. Por. także: L.M. Findlay, *Culler and Byron on Apostrophe and Lyric Time*, „Studies in Romanticism” 24, 3 (1985), s. 335-353; W. Waters, *Poetry's Touch: On Lyric Address*, Ithaca-London 2003, s. 3-4.

pomocą słów, które wyczerpuje się w samym akcie mówienia, ustanawiającym jednak i podtrzymującym tę relację. Nie ogranicza się ona przy tym do prostej i zamkniętej opozycji strukturalnej ja – ty, ponieważ tekst literacki pozostaje otwarty dla kolejnych czytelników. Apostrofa tworzy obraz obu stron tej niesymetrycznej relacji. Mówiący, który sięga po tę formę retoryczną, przedstawia swe odczucia w patetyczny i często udramatyzowany sposób. Adresat, zwłaszcza w przypadku rzeczy nieożywionej, zyskuje przynajmniej chwilowo status autonomicznego podmiotu. Ktoś, kto zwraca się do natury, jest bowiem jednocześnie kimś, do kogo ona przemawia. Poeta przemienia się w natchnionego wieszczą, który może znacznie więcej powiedzieć i usłyszeć. Poetyckie wołanie (*invocation*) staje się w ten sposób, jak powiada Culler, figurą powołania (*vocation*).

Widać to bardzo wyraźnie w sytuacji, gdy inwokację otwiera wykrzyknienie („o, x!”), figura głosu wydobytego z piersi poruszonego autora pod wpływem silnego afektu. Adresat apostrofy staje się „ty” retorycznym dopiero w odniesieniu do aktu mówienia:

» Jeśli zastanowimy się, kogo reprezentuje wołanie w tym procesie, to zobaczymy, dlaczego apostrofa powinna być kłopotliwa. Jest ona czystym ucieleśnieniem poetyckiego roszczenia, twierdzenia podmiotu, że w swoich utworach jest nie tylko empirycznym poetą, twórcą wierszy, ale ucieleśnieniem tradycji poetyckiej i ducha poezji. Być może apostrofa jest zawsze pośrednią inwokacją do Muzy. Pozbawione odniesienia znaczeniowego „o” apostrofy odnosi się do innych apostrof, a tym samym do rodowodu i konwencji poezji wzniosłej (A, s. 158).

Dzięki figurze retorycznego wezwania poeta przekracza własne ograniczenia i społeczno-kulturowe uwarunkowania. Przemawia bowiem przez niego tradycja literacka, która dochodzi do głosu w każdej użytej apostrofie, naznaczonej piętnem mitycznego zwrotu do bogini natchnienia poetyckiego. Mowa poety rozbrzmiewa odgłosami dawnych twórców, a wypowiedziane słowa przyzywają podobne tropy i figury z zamierzchłej przeszłości. Użycie tej formy językowej oznacza zatem zwrócenie się w pierwszej kolejności w stronę wielu znanych z wcześniejszej literatury apostrof, a następnie – poezji zrodzonej z retorycznej sublimacji myśli i przeżyć. Dlatego w rozpoczynającej często apostroficzne wezwania eksklamacji odnajdziemy również niewyrażone *expressis verbis* zwroty do innych autorów i ich utrwalonych kulturowo sposobów mówienia.

Towarzyszące apostrofom wykrzyknienia stwarzają ponadto obraz poety, który podejmuje ciągle dialog niemal z całym wszechświatem. Potwierdza to twórczość liryczna o charakterze wizyjnym i profetycznym:

- » Jeśli, jak zazwyczaj przyjmujemy, poezja postoświeceniowa poszukuje przewyciężenia alienacji podmiotu względem przedmiotu, to apostrofa odgrywa kluczową rolę w tworzeniu przedmiotu jako innego podmiotu, z którym podmiot poetycki ma nadzieję nawiązać harmonijną relację. Apostrofa może wyobrażać pod postacią figury to pojednanie podmiotu z przedmiotem. Lecz trzeba zwrócić uwagę, że wyobraża sobie to pojednanie pod postacią figury jako akt woli, jako coś, co musi zostać osiągnięte dzięki poezji w akcie apostrofy; poematy apostroficzne zdradzają w różny sposób świadomość trudności tego, czego, jak twierdzą, poszukują (A, s. 158).

Upodmiotowienie przedmiotu apostrofy – we właściwym wyłącznie człowiekowi akcie mówienia – dokonuje się, o czym Culler nie wspomina ani słowem, kosztem utraty przez niego przedmiotowej tożsamości. Nie można bowiem pogodzić w prosty sposób bycia rzeczą nieożywioną z byciem słuchaczem wypowiedzi retorycznej. Dlatego apostrofa w poezji postoświeceniowej zmienia przedmiot zwrotu w figurę podmiotu, w której autor przegląda się niczym w zwierciadle. Innymi słowy, zwraca się do kogoś albo czegoś, aby mówić tak naprawdę do samego siebie albo do siebie jako do kogoś innego. „Ty” apostroficzne jest bowiem projekcją poetyckiego głosu, kolejną maską osoby lirycznej. Wyalienowany ze świata rzeczy poeta, zajęty stwarzaniem *ex nihilo* nowych rzeczywistości albo wynajdywaniem nowego języka, nawiązuje kontakt z naturą na własnych warunkach, zmuszając ją niekiedy do słuchania, a następnie mówienia ludzkim głosem. Ciemna noc kartezyjańskiego wątpienia, oświetlona krótkim przeblyskiem samoświadomości, wtrąciła filozofię w otchłań mnożących się dychotomii (substancja myśląca – substancja rozciągła). W tej sytuacji pojednanie podmiotu z przedmiotem dokonywane pod znakiem apostrofy może być tylko retoryczne.

Zwroty i wezwania mają jeszcze jedną, niezwykle ważną z punktu widzenia interpretacji utworów apostroficznych właściwość retoryczną. Wiążą się mianowicie z „ponadczasową obecnością” (określenie Cullera), czasem dyskursu raczej niż opowieści, zdarzeniem wyczerpującym się w samym akcie mówienia:

- » Takie rozważania sugerują, że można wyróżnić dwie siły w poezji, narracyjną i apostroficzną, a liryka jest szczególnie triumfem tej apostroficznej. Poemat może opowiadać sekwencję zdarzeń, która uzyskuje znaczenie, liryka domaga się go wtedy, gdy odczytuje się ją synekdochicznie albo alegorycznie. [...] Ponadto poemat może odwoływać się do przedmiotów, ludzi lub ponadczasowej przestrzeni z formami i siłami, które mają przeszłość i przyszłość, ale do których zwraca się

jako potencjalnie terażniejszych. Nic nie musi się zdarzyć w poemacie apostroficznym, jak dowodzą tego najlepiej wielkie ody romantyczne. Nic nie musi się zdarzyć, ponieważ sam poemat ma być zdarzeniem (A, s. 165).

Umieszczenie wypowiedzi w mitycznym „teraz”, uwolnionym od bezwzględności prawa przemijania, jest szczególną właściwością figur opartych na bezpośredniości mowy, na przykład pytania retorycznego czy wykrzyknienia. Aby wyjaśnić mechanizm ich działania, trzeba odwołać się do odpowiedniego „zaburzenia” w mówieniu tu i teraz, które ulega znaczącemu odkształceniu. Tak dzieje się w przypadku apostrofy, która retorycznie uprawomocnia przerwanie wypowiedzi i wprowadzenie nowego adresata. Dlatego czas apostroficzny to mityczny czas dyskursu (mówienia), zwrotu usytuowanego poza i ponad czasem, wyzwolonego mocą retoryki spod władzy surowego Chronosa.

Możliwość uruchomienia gry z różnymi perspektywami czasowymi pozwala przekształcić apostrofę w sprawne narzędzie odwracania porządku czasowego:

» Napięcie między narracyjnością a apostroficznością może być uważane za twórczą siłę stojącą za całymi seriami utworów. Za przykłady triumfu apostroficzności można choćby uznać poematy, które zastępują dzięki bardzo prostemu posunięciu opozycję fikcyjną i beczasową opozycją czasową, zastępują czasowość dyskursu czasowością referencjalną. W utworach tego rodzaju stawia się następujący problem czasu: coś obecne zostało pewnego razu utracone albo porzucone; ta utrata może zostać opowiedziana, lecz sekwencja czasowa jest nieodwracalna podobnie jak czas. Apostrofy zastępują tę nieodwracalną strukturę dzięki usunięciu opozycji między obecnością a nieobecnością z empirycznego czasu i umieszczeniu jej w czasie dyskursywnym. Czasowy ruch od punktu A do punktu B, zinternalizowany dzięki apostrofie, staje się odwracalną wymianą między punktem A' i B', grą obecności i nieobecności rządzoną nie przez czas, lecz poetycką siłę. Najwyraźniejszym przykładem tej struktury jest oczywiście elegia, która zastępuje nieodwracalne czasowe rozłączenie, ruch od życia do śmierci, dialektyczną wymianą między postawami opłakiwania i pocieszenia, ewokacjami nieobecności i obecności (A, s. 165–166).

Apostrofa ma, jak już wcześniej powiedziałem, potencjał uosabiający i uobecniający. Widać to szczególnie wyraźnie w przypadku wspomnianej przez Cullera elegii, zwłaszcza tej osnutej wokół rozpamiętywania straty (częsty motyw elegii

miłosnej). Zwrot retoryczny do nieobecnego adresata przywołuje go i niejako stawia przed oczami mówiącego i czytelników, znosząc wszelkie uwarunkowania czasowe. Uobecnia go za pomocą języka (tekstu). Rozrywa dobrze znaną sekwencję zdarzeń, motywowaną żelazną logiką nieodwracalności faktów. Czyni to za każdym razem, gdy zostaje wpleciony w strukturę tekstu utkanego z dystychów elegijnych. Dochodzi dzięki temu do powstania paradoksalnego efektu obecnej nieobecności albo nieobecnej obecności, jeśli użyć do jego opisu figury chiazmu. Wpisane w naturę apostrofy, retorycznego śladu obecności, mityczne *hic et nunc* pozwala nie tylko uobecniać nieobecnych, lecz także odwracać nieodwracalne.

Rozważania Cullera koncentrują się, na co słusznie zwrócił uwagę Paul Alpers<sup>22</sup>, wokół poezji postosiwieceniowej, przede wszystkim romantycznej i modernistycznej, która ukształtowała i utrwaliła w powszechnej świadomości obraz poety jako natchnionego wieszczą, zajętego obmyśleniem nowych sposobów kreacji i ekspresji językowej (estetyka ekspresjonistyczna). Ujmując rozwój twórczości lirycznej chronologicznie, nie można jednak zapominać, że w epoce przedromantycznej poeta był w pierwszej kolejności uczniem i naśladowcą starożytnych mistrzów (estetyka imitacyjno-emulacyjna). Podążanie za nimi i czerpanie wzorów z pojęciowo-językowego bogactwa ich liryki otwierało przed nim drogę wiodącą na Parnas. Różnice w postrzeganiu działalności poetyckiej przekładają się bezpośrednio na retorykę apostrofy. O ile bowiem czas apostroficzny wielkich poematów romantycznych umieszczał akt mówienia w mitycznym „teraz”, o tyle zwroty i wezwania z dzieł poetów przedromantycznych pozostawały bardzo często osadzone w określonym miejscu i czasie historycznym. Renesansowi autorzy chętnie zwracali się za pomocą apostrof do współczesnych sobie postaci, zarówno wybitnych i zasłużonych dla wspólnoty, jak i zwyczajnych oraz prawie dziś nieznanymi czy zapomnianymi.

Posłużę się konkretnym przykładem. W 1580 roku ukazał się w Krakowie nakładem Drukarni Łazarzowej niewielki zbiór dwunastu łacińskich ód Jana Kochanowskiego zatytułowany *Książeczka liryków* (*Lycorum libellus*)<sup>23</sup>, dedykowany przyjacielowi poety Mikołajowi Firlejowi, „synowi Jana, wojewody krakowskiego”, jako dowód „miłości i szacunku” (*amoris et observantiae testimonium*). Dzięki starannej i przemyślanej kompozycji ody, inspirowane poezją Horacego, Pindara i Anakreonta, układają się w liryczną opowieść o nadziejach i niepokojach związanych z przedłużającym się bezkrólewem i wojną o Inflanty (1573–1579)<sup>24</sup>. Nie wdając się

22 P. Alpers, *Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Lyric*, „Representations” 122, 1 (2013), s. 1–22. Autor analizuje szczegółowo apostrofy z dzieł Wallera, Donne’a, Kinga, Sidneya, Spensera i Shakespeare’a.

23 J. Kochanowski, *Lycorum libellus*, Kraków 1580.

24 Por. J. Glomski, *Historiography as Art. Jan Kochanowski’s „Lycorum libellus” (1580)*, w: *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, red. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993, s. 145–154;

w analizę poszczególnych liryków, realizujących różne struktury poetyckie (miary wierszowe Horacego) i formy retoryczne (między innymi zaproszenie, odmowę, złorzeczenie), pragnę uczynić przedmiotem interpretacji dwie apostrofy z ody pierwszej, otwierającej cykl łacińskich pieśni Kochanowskiego.

Tytuł utworu wprowadza postać adresata, ukazaną w określonej sytuacji: *Do króla Henryka Walezego ociągającego się z przybyciem z Galii (Ad Henricum Valesium regem in Galliis morantem)*<sup>25</sup>. Dzięki formule poetyckiego adresu oda staje się w całości wypowiedzią skierowaną do nowego władcy Rzeczypospolitej. W warstwie retorycznej (argumentacja, frazeologia) ma wiele wspólnego z mową doradczą, w której autor wylicza argumenty na rzecz przekonania o konieczności niezwłocznego przyjazdu elekta i objęcia przezeń tronu. O perswazyjnym charakterze ody świadczy również zaangażowanie poety, występującego w roli rzecznika wspólnoty (poddani nowego króla). Skierowanie mowy do Walezego tłumaczy zatem obecność pierwszej apostrofy, pojawiającej się już w drugim wersie: „Henryku, największy spośród królów” (*Henrice, regum maxime*). Jest ona częścią znacznie bardziej rozbudowanej inwokacji, obejmującej dwie pierwsze strofy ody, w której persona liryczna pyta retorycznie adresata o powody zwlekania, niezrozumiałego dla większości narodu szlacheckiego, z przybyciem do nowego królestwa. Drugą apostrofę, będącą wariantem tej pierwsznej („o wielki królu!” – *o rex magne!*)<sup>26</sup>, odsyłającym wprost do frazy Wergilińskiej (*Eneida* I.241)<sup>27</sup>, wprowadził Kochanowski dokładnie w połowie utworu, zwracając się raz jeszcze do Walezego, aby roztoczyć przed nim poetycką wizję przyszłych zwycięstw nad Moskwą i Tatarami.

Komunikacyjny wymiar retoryki apostrofy pozwala stawiać pytania o to: kto, co, w jaki sposób i do kogo mówi? Albo jeszcze inaczej: jaki obraz mówiącego i adresata retorycznych zwrotów wyłania się z tekstu? Przypomnijmy, odbiorcą ody zgodnie

Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 71-90; E. Buszewicz, *Forma gatunkowa ody w łacińskiej poezji Jana Kochanowskiego (Lyricorum libellus)*, „Terminus” 2014, t. 16, z. 1 (30), s. 21-38.

25 J. Kochanowski, *Lyricorum libellus*, *op. cit.*, k. A2-A3.

26 Dokładnie tą samą apostrofą posłużył się Kochanowski w epigramacie *Do króla Henryka Walezego przybywającego do Krakowa (Ad Henricum Valesium regem Cracoviam venientem)*: „*Urbs effusa omnis dum te, rex magne, salutat, / Dum plebs, dum patres, dum tibi plaudit eques, / Spectaculo delectatus per inane volantes / Igneus auricomos sol inhibebat equos. / Nox non passa moram puro se effudit Olympo, / Ut te mille oculis ipsa quoque aspiceret*”, „Gdy miasto wyszło całe, by cię, wielki królu, / Witać; gdy lud, mieszczenie, szlachta ci klaskali, / Widokiem tym ogniste słońce zachwycone / Powściągnęło w przestworzach złotogrywe konie. / Noc czym prędzej na czystym niebie się rozlała, / By tysiącem swych oczu oglądać cię mogła” (J. Kochanowski, *Elegiarum libri quattuor, eiusdem Foricenia, sive epigrammatum libellus*, Kraków 1584, s. 162).

27 Wergiliusz, *Aeneis* I.241 (słowa Wenus skierowane do Jowisza): „*Quem das finem, rex magne, laborum?*”, „Kiedy, wielki królu, położysz kres tym trudnościom?”. W przekładzie Andrzeja Kochanowskiego wers ten brzmi następująco: „Kiedyz wždy koniec temu, wieczny królu, będzie?” (*Eneida, to jest o Eneaszu Trojaniskim ksiąg dwanaście*, Kraków 1590, s. 13).



z jej tytułem jest władca, który nie wie, czemu zwleka. Nie jest to z pewnością postawa godna pochwały. Może świadczyć chociażby o zdumiewającym *embarras de choix*. Dostarcza jednak Kochanowskiemu pretekstu do napisania ody wysławiającej króla elekta. Obie apostrofy, jakimi posługuje się poeta, ukazujące adresata konsekwentnie jako wielkiego władcę, stanowią starannie obmyślony element poetyckiej projekcji. Kochanowski wychwala Walezego za zwycięstwa, które dopiero – zapewne w niedalekiej przyszłości – odniesie, przepowiadając mu triumfy godne największych wodzów starożytności (kwadryga zaprzężona w białe rumaki), wielkie łupy wojenne i wiekuiącą sławę. Uruchomiona przez niego akcja panegiryczna ma charakter prospektywny. Fakt, że król nie postawił jeszcze stopy na polskiej ziemi, nie ma tu większego znaczenia. Fikcja liryczna rządzi się bowiem swoimi prawami, a pierwsze i ostatnie słowo należy w niej zawsze do poety.

Apostrofa, jak wcześniej zaznaczyłem, eksponuje osobistą relację między mówiącym a adresatem. Z tego powodu Kochanowski nie tylko stwarza obraz Walezego jako wielkiego i niezwyciężonego władcy, lecz tworzy także obraz samego siebie jako herolda jego przyszłej sławy. Stąd wpleciona w tekst ody prośba, aby mógł na własne oczy ujrzeć dzień triumfu polskiego króla (w. 29), a tym samym doczekać spełnienia swej poetyckiej przepowiedni. Wreszcie, żeby z wieszczą stał się naoczny świadkiem wiekopomnych zwycięstw potomka Wależjuszy. W zakończeniu utworu projekcja wielkości poety osiąga dzięki figurze hiperboli swoistą kulminację. Opiewając wielkie dokonania władcy, autor będzie mógł dorównać swą sztuką dwóm słynnym wieszczom, Orfeuszowi i Linusowi, którzy „dźwięczną lirą poruszali skały i twarde dęby” (w. 38-40). Im bardziej bowiem spektakularne będą osiągnięcia Walezego, tym doskonalsza pieśń będzie musiała głosić ich sławę. Dzięki apostrofie, zawiązującej i podtrzymującej relację między mówiącym a adresatem, poetycka aktywność zostaje skorelowana z działalnością monarchy. Figura retorycznego zwrotu wyodrębnia i zbliża do siebie w akcie mówienia dwie postaci: króla i jego poetę. Choć może trzeba powiedzieć bardziej adekwatnie: poetę i jego króla<sup>28</sup>.

Czas apostroficzny, o którym Culler pisał w odniesieniu do dzieł romantycznych, jest w odzie Kochanowskiego czasem określonym historycznie. I to dość jednoznacznie, ponieważ obejmuje okres od 11 maja 1573 roku (elekcja Walezego na króla Polski i wielkiego księcia Litwy) do 24 stycznia 1574 roku (przekroczenie granicy w Międzyrzeczu) albo 21 lutego 1574 roku (koronacja w katedrze na Wawelu). Zwracając się do adresata odwołującego się do stolicy Rzeczypospolitej, poeta przemawiał do niego z pewnym zniecierpliwieniem, które udzielało się zapewne wszystkim oczekującym go wówczas poddanym. Wyglądali oni Walezego

28 Por. W. Weintraub, *Jan Kochanowski i Joannes Cochranovius: dwóch świadków historii*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 146-165.

z nadzieją na położenie kresu niepewności związanej z trwającym prawie od roku bezkrólewem. W tej sytuacji nie można już było dłużej czekać. Poza tym zbyt- nie ociąganie się elekta z wyjazdem do nowej ojczyzny, odnotowane przez poetę w tytule ody, mogło zostać uznane przez niektórych za lekceważenie majestatu władzy królewskiej. Nastroje te doskonale wyrażała oda Kochanowskiego, łącząc powszechne oczekiwanie na przybycie Walezego z zapowiedzią wielkości i sławy. Stąd wzmianka o złotej koronie, wysadzanej drogimi kamieniami, tęskniącej za czołem monarchy, i berle „przedziwnej sztuki”, domagającym się jego prawicy (w. 13-16).

Obie apostrofy Kochanowskiego, osadzone wprawdzie w określonym kontekście historycznym, lecz pozostające przez cały czas figurami fikcji lirycznej, ulegają stopniowo detemporalizacji (historycznej dekontekstualizacji). Unieruchomione w konkretnej formie wysłowienia zastygają w czasie. Nieredukowalną właściwością czasu apostroficznego jest bowiem uniwersalizacja zmierzająca do zastąpienia historycznych uwarunkowań bliżej nieokreślonym czasem mówienia (dyskursu), przedkładającym potencjalność nad faktyczność. Kiedy Kochanowski komponował w 1580 roku cykl łacińskich ód, wiedział doskonale, że oda do Walezego, „największego spośród królów”, pozostała wyłącznie liryczną prezentacją nigdy nieureczywistnionej możliwości. Będąc jednak pieśnią swoich czasów, zrodzoną z nadziei odrodzenia Rzeczypospolitej pod berłem nowego monarchy, znajdowała swe miejsce wśród wielu różnych projekcji poetyckiego głosu, który dzięki nawet konwencjonalnym apostrofom mógł wybrzmieć z całą mocą i retoryczną okazałością.

## „Ty” RETORYCZNE

Apostrofy wiążą się nierozzerwalnie – jak widać – z kreacją obrazu mówiącego i adresata jego wypowiedzi. Relacja, jaka zachodzi w tej sytuacji komunikacyjnej, nie jest oczywiście symetryczna, ponieważ poeta stwarza odbiorcę mocą poetyckiego słowa zgodnie z własnymi wyobrażeniami i zamierzeniami. Działanie tego mechanizmu retorycznego uwidacznia się szczególnie wyraźnie w poemacie heroicznym, w którym apostrofa uległa najsilniejszej konwencjonalizacji, przekształcając się w rozbudowaną, często starannie dopracowaną językowo i metapoetycką (komentującą proces twórczy) formułę wstępu, znaną pod nazwą inwokacji (wezwania). Przyjęła ona z czasem określoną strukturę, na którą składały się dwa powtarzane w tradycji epickiej z niewielkimi zmianami elementy: bezpośredni zwrot autora do bóstwa (Muzy, Boga, Ducha Świętego, Matki Bożej) albo patrona (mecenasa) oraz prośba o natchnienie, inspirację albo pomoc w trakcie tworzenia poematu. Miała

poza tym charakter podniosły i uroczysty, a dzięki figurom tranzycji umożliwiała płynne przejście do epickiej narracji, rozpoczynającej się zazwyczaj w środku akcji (*in medias res*)<sup>29</sup>.

Przyjrzyć się teraz bliżej inwokacji pojawiającej się w eposie uchodzącym w dawnej Rzeczypospolitej za epopeję narodową Sarmatów<sup>30</sup>. Mowa oczywiście o *Goffredzie abo Jeruzalem wyzwolonej*, „przekładania” Piotra Kochanowskiego (Kraków 1618), przekładzie-parafrazie eposu „przedniejszego włoskiego poety” Torquata Tassa *Gerusalemme liberata* (Ferrara 1581)<sup>31</sup>. Autor sięga po inwokację w drugiej oktawie pierwszej pieśni<sup>32</sup>. Wcześniej podąża dość wiernie śladami (figurami) Wergiliusza i Homera, przywołując w nieco zmienionej postaci najśłynniejszy hendiadys literatury rzymskiej: *arma virumque cano* („opiewam zbroję i męża”, to znaczy „opiewam zbrojnego męża”). Dlatego poemat o pierwszej wyprawie krzyżowej, oblężeniu i zdobyciu Jerozolimy otwiera poetycka deklaracja „wojnę pobożną śpiewam i Hetmana (*il capitano*)”<sup>33</sup>, to znaczy opiewam (opowiadam, wysławiam) chrześcijańską rekonkwistę Świętego Miasta i jej przywódcę Goffryda de Bouillon. Jeśli tworzenie eposu przypomina stwarzanie świata, to Tasso-Kochanowski rozpoczyna swe dzieło stworzenia od bohatera (herosa), który – aby wyzwolić grób Pański z rąk innowierców – musi stoczyć walkę z oddziałami podstępnej władcy piekieł.

Zgodnie z opisaną powyżej strukturą inwokacji (apostrofa oraz suplikacja) składa się ona z dwóch części równej długości (cztery wersy). Pierwszą tworzy zwrot poety do boskiej adresatki, przedstawianej czytelnikowi w dwóch odsłonach – w wariacie niejako negatywnym (Muza pogańska, ziemska) i pozytywnym (Muza chrześcijańska, niebiańska):

29 Przemiany inwokacji do Muz w tradycji epickiej omówił Jacek Brzozowski, *Muza epopei: fragment dziejów toposu*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4 (75), s. 3-45. Inwokację u Wergiliusza kończy pytanie retoryczne (*Aeneis* I.11), por. E. Słowacki, *Uwagi powszechne nad językami...*, *op. cit.*, s. 321: „Tak Wirgiliusz wyliczywszy nieszczęścia, które gniew Junony przygotował dla Eneasza, kończy to wyszczególnienie zapytaniem krótkim i żywym: *Tantaene animis caelestibus irae?*, Takież to gniew i boskie zapala umysły?”.

30 Por. S. Grzeszczuk, *„Goffred abo Jeruzalem wyzwolona” Piotra Kochanowskiego. O staropolskiej epopei narodowej*, Kraków 1967; W. Weintraub, *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie, w: W kręgu „Goffreda” i „Orlanda”. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4-6 kwietnia 1967 r.)*, red. S. Pigoń, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 65-84.

31 Warto zwrócić uwagę na znaczący brak inwokacji do Muzy w eposie Ludovica Ariosta *Orlando furioso* (Ferrara 1516), tłumaczonym również przez Piotra Kochanowskiego.

32 Inwokację z eposu Tassa-Kochanowskiego analizuje również, chociaż w nieco innej perspektywie (przemiany topiki związanej z inwokacją do Muzy), Jacek Brzozowski w artykule *Muza epopei: fragment dziejów toposu*, *op. cit.*, s. 24-27).

33 Korzystam z pierwodruku, proponując własną transkrypcję tekstu: *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa*, przekładania Piotra Kochanowskiego, sekretarza Jego Królewskiej Mości, Kraków 1618. Tekst oryginalny: T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, oprac. M. Savini, wstęp F. Olivi, Roma 1995.

» Panno, nie ty, co laury nietrwałemi  
 Zdobisz w zmyślonym czoło Helikonie,  
 Lecz mieszkaś między chóry niebieskimi  
 Z gwiazd nieśmiertelnych w uwitej koronie (I.1-4).

Retoryka apostrofy umożliwia, jak wiadomo, swobodne tworzenie (konstruowanie) odbiorcy wypowiedzi poetyckiej. Z możliwości tej czyni interesujący użytek Tasso-Kochanowski. Wezwaniem do Panny (u Tassa Muzy) rządzi bowiem następujący schemat retoryczny: „nie ty, lecz ty” (*non tu, sed tu*), pozwalający zarysować wyraźne przeciwstawienie. Dzięki niemu poeta dokonuje na oczach czytelników wyboru adresatki swej inwokacji. Mówi, do kogo mówić na pewno nie będzie. Zamiast uświęconego starożytną tradycją epicką zwrotu do bogini natchnienia poetyckiego wprowadza apostrofę do Muzy niebiańskiej, przywodzącej na myśl Maryję, Uranię („Niebiańską”) albo uosobioną Mądrość<sup>34</sup>. Lecz zanim zwróci się niej bezpośrednio, obnaża z całą premedytacją fikcyjność (nieprawdziwość) mitycznej opowieści o córkach bogini Pamięci (Mnemosyne), czyniąc wyznacznikami Muzy pogańskiej „nietrwałe laury” i „zmyślony Helikon”, przekształcone w symbole ulotnej i przemijającej sławy. Zarysowaną przez autora opozycję organizuje przeciwieństwo prawdy i fałszu (*caduchi allori*). Demontaż mitycznych wyobrażeń charakterystyczny dla literatury doby reformacji katolickiej jest potrzebny, aby przygotować miejsce dla Muzy chrześcijańskiej (niebiańskiej), w złotej koronie uwitej z „nieśmiertelnych gwiazd” (*di stelle immortali aurea corona*), otoczonej przez anioły albo zastępy błogosławionych (*beati cori*). Dodać można, zjawiającej się na niebie niczym wschodząca Jutrzenka.

W drugiej części inwokacji, obejmującej również cztery wersy, poeta prosi patronkę swej epickiej twórczości o „niebiańską żarliwość” (*celesti ardori*), łatwość tworzenia pieśni i wybaczenie, gdy retoryczne ozdoby przesłonią czasem bądź zaciemnią prawdę:

» Ty sama władni piersiami mojemu,  
 Ty daj głos pieśni, a jeśli przy stronie  
 Prawdzie gdzie jakiej ozdoby przydawam,  
 Niech Twej niełaski za to nie uznawam (I.5-8).

34 Inwokacja do Maryi nie była czymś zupełnie nowym w tradycji epickiej, zwłaszcza w literaturze włoskiej. Pierwsze wersy ostatniej pieśni *Boskiej komedii* Dantego (*Raj, Pieśni XXXIII*) stanowią początek modlitwy św. Bernarda z Clairvaux, „doktora miękkiego”, skierowanej do Matki Bożej. Dzięki subtelnej retoryce antytezy i oksymoronu poeta znakomicie uchwycił główne paradoksy średnio-wiecznej mariologii: „Dziewico Matko, Córko swego Syna, uniżona i najbardziej wywyższona spośród stworzenia, ostateczne spełnienie wiekuiętego postanowienia. Tyś jest tą, która tak uszlachetniła ludzką naturę, że sam Stwórca nie odmówił przyjęcia postaci swego stworzenia”; Dante, *Divina Commedia*, wstęp I. Borzi, komentarz i oprac. G. Fallani i S. Zennaro, Roma 2009, s. 641.

Kochanowski wiernie zachowuje w tym miejscu anaforę wprowadzoną przez Tassa (trzykrotne powtórzenie zaimka osobowego *tu*), która wysuwa na plan pierwszy „ty” retoryczne inwokacji. Tylko Muza niebiańska może być bowiem źródłem niebiańskiej inspiracji. Zgodnie z komunikacyjnym modelem apostrofy otrzymujemy zatem dwa obrazy: pokornego i nieco onieśmiałego poety, przystępującego do opiewania wojny „pobożnej” i chwały chrześcijańskiego oręża pod wodzą tytułowego Gofreda, oraz nowej Muzy, boskiej królowej niebios, udzielającej swym wiernym i pokornym czcicielom daru natchnienia poetyckiego. Umieszczona jednak na firmamencie niebieskim stała się w pewien sposób boginią nie z tego świata, otoczoną nimbem świętości i aurą tajemnicy. Autor, świadomy konwencji epickiej, przekształca ją zgodnie z wymogami eposu, osnutego wokół tematu zaczerpniętego z wielkiej historii chrześcijaństwa. Lecz podejmując grę z formułami epickiego adresu (Homer, Wergiliusz), tworzy tradycję, której ważnym składnikiem będzie odtąd inwokacja do Muzy niebiańskiej<sup>35</sup>.

Mowa skierowana do boskiej adresatki<sup>36</sup> zawiera również prośbę o wybaczenie ozdób, które mogą zniekształcić obraz prawdziwych wydarzeń (*fregi al ver*). Rozprawiając się z mitycznym zmyśleniem dotyczącym Muz przebywających na stokach Helikonu, poeta opowiada się jednoznacznie po stronie Muzy „prawdziwej”, zasiadającej na wyżynach niebios i stojącej na straży prawdy. Otwiera dzięki temu inwokację na refleksję metapoetycką, (re)negocjując warunki tworzenia fikcji epickiej. W trakcie pracy nad eposem korzysta z inwencji poetyckiej (zgrupowanie i opracowanie materii poematu) oraz elokucji retorycznej (strategie amplifikacji, tropy i figury retoryczne). Obie te sztuki, opisywane szczegółowo w podręcznikach poetyki i wymowy, mogą być jednak skutecznymi narzędziami zarówno reprezentacji (kreacji), jak i symulacji (mystyfikacji)<sup>37</sup>. Pozwalają bowiem snuć prawdziwą i „pobożną” opowieść przy użyciu poetyckich „zmyśleń” (elementy cudowności i niezwykłości) oraz wyszukanych językowo i wieloznacznych form wypowiedzenia.

35 Widać to szczególnie wyraźnie w inwokacji eposu Johna Milтона *Paradise Lost* (Londyn 1667), w której pojawia się wezwanie „sing, Heavenly Muse” („śpiewaj, Niebiańska Muzo”). Muza ta miała pouczyć Mojżesza na Synaju (I.6-10) i inspirować Dawida na Syjonie (III.29-32). Por. J.A. Kates, *Tasso and Milton: The Problem of Christian Epic*, Toronto 1983; M.A. Treip, *Allegorical Poetics and the Epic: The Renaissance Tradition to Paradise Lost*, Lexington 1994.

36 Inwokacja Tassa-Kochanowskiego zawiera również zwrot do „ziemskiego” adresata, Alfonsa II d’Este (1533-1597), księcia Ferrary i Modeny, długoletniego mecenasa i protektora poety (oktawa czwarta). Uwagę zwraca tu konwencjonalny topos zawinięcia „błądzącego pielgrzyma” (*peregrino errante*) do bezpiecznej przystani pomocy adresata i metonimia „moje karty” (*mie carte*) współtworząca topikę (afektowanej) skromności.

37 Por. S. Zatti, *Epic in the Age of Dissimulation: Tasso’s Gerusalemme liberata*, w: *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, red. V. Finucci, Durham-London 1999, s. 115-145.

Dygresja pojawiająca się w następnej oktawie może zostać uznana za formę usprawiedliwienia poety z grzechu nadmiernej czy przesadnej ozdobności<sup>38</sup>. Piękna szata językowa eposu, stylistyczne ornamenty, magia słów i słodycz wymowy przyciągają uwagę czytelnika. Czynią go podatnym na perswazję i otwierają jego umysł oraz serce na przekazywaną prawdę. Argument na rzecz użyteczności ozdób retorycznych, które mają swój znaczący udział w kreacji świata przedstawionego i (re)prezentacji prawdziwych zdarzeń, wzmocnił Tasso-Kochanowski porównaniem (*similitudo*) zapożyczonym z poematu Lukrecjusza (*O naturze rzeczy*, l. 936-942): gorycz przynoszącego zdrowie lekarstwa łagodzi słodycz miodu na brzegu kubka<sup>39</sup>. Estetyczne oszustwo czytelnika, sprowadzonego do roli „schorzałego dziecięcia” (*l'egro fanciul*), usprawiedliwia zatem szlachetny zamysł pedagogiczny. Retorykę w postaci nauki o tropach i figurach, podobnie jak w koncepcji Platona i Arystotelesa, dopuszcza się pod warunkiem, że służy głoszeniu prawdy. Jest ona jednak zawsze tylko dodatkiem (suplementem), ową kroplą miodu spływającą po brzegu pucharu; kroplą przepełniającą bardzo często czare goryczy.

Okazuje się zatem, że można w dwóch sąsiadujących ze sobą oktawach inwokacji występować przeciw nieprawdziwości fikcji poetyckiej („zmyślony Helikon”), a jednocześnie dopuszczać ozdobne i wyszukane formy wysłowienia („słodkości Parnasu”, „miękkie rymy”, *molli versi*). Niekonsekwencja ta sprawia, że prośba skierowana do Muzy niebiańskiej o wybaczenie ornamentów zaciemniających prawdę nosi znamiona gestu retorycznego. Dzięki dygresji na temat użyteczności tych ozdób, „lukrowanej” w dodatku przywołaniem podobnego porównania Lukrecjusza<sup>40</sup>, ulega ona albo otwartemu zakwestionowaniu, albo tymczasowemu zawieszeniu. Pozostaje jednak ważnym elementem starannie obmyślanej mowy ironicznej (*dissimulatio*), pozwalającej poecie na swobodne przekształcenie tradycji heroicznej zgodnie z wymogami eposu chrześcijańskiego. Stwarzając na oczach czytelników „ty” retoryczne swej inwokacji, Tasso-Kochanowski otwiera ją na rozważania o zasadach tworzenia takiej fikcji poetyckiej, która sprzymierzona z elokucją retoryczną we wspólnym dziele kreacji epickiego świata mogłaby odegrać ważną rolę

38 „Wiesz, że za światem wszyscy tam bieżemy, / Gdzie więcej Parnas leje swej słodkości; / I prawdę prędzej w ludzie więc wzmówimy, / Kiedy rym miękki doda jej wdzięczności. / Tak schorzałemu dziecięciu kładziemy / Na brzeg u kubka różne łagodności, / To gorzki napój pije oszukane, / Żywot i zdrowie biorąc pożądanę”.

39 Trzeba przypomnieć tu kontekst porównania wprowadzonego przez Lukrecjusza. Poeta-filozof tłumaczy czytelnikowi, dlaczego sięgnął po „przyjemnie brzmiącą pieśń pieryjską” (*suaviloquenti carmine Pierio*) i „słodki miód Muz” (*Musaeo dulci melle*) w wykładzie filozofii epikurejskiej.

40 Ten intertekst sprawia, że poetycka wypowiedź nabiera charakteru autotelicznego. Mówiąc o „słodkościach” retorycznych, poeta sięga po ozdobę z dzieła Lukrecjusza, wspierającą głoszoną tezę i przysługującą jej blasku starożytnego autorytetu.

w głoszeniu prawdy. Bez niej, zdaniem poety, nie może ostać się ani najpiękniejsze zmyślenie, ani najbardziej wyszukana ozdoba retoryczna.

Apostrofa, niezależnie od tego, czy ujmowana jako konwencjonalna formuła poetyckiego adresu, czy figura przerysowanego niekiedy patosu i silnego afektu, odsyła do znacznie bardziej skomplikowanej problematyki związanej z tworzeniem postaci mówiącego i słuchacza (adresata), ustanawianiem relacji między podmiotem a przedmiotem wypowiedzi (ożywianym i często uosabianym) oraz negocjowaniem warunków przemowy. Zdaniem Cullera stanowi jedną z centralnych figur dyskursu lirycznego, umożliwiając najpełniejszą retorycznie artykulację głosu poety-wieszczka. Umieszczona w mitycznym czasie wypowiedzi (wieczne „teraz” apostrofy) rozbrzmiewa jednak w każdym akcie lektury. Mimo że łączona z utrwalonymi i dość schematycznymi sposobami mówienia (wykrzyknienia, pytania retoryczne) otwiera się na nowe dookreślenia ze strony innych form wysłowienia (tropy, obrazowe porównania, alegorie, prozopopeje). Dochodzi wówczas do powstania inwokacji, apostrofy nieograniczonej do krótkiej frazy, ale przekształconej w rozwiniętą wypowiedź. Zasada figuratywnego skrótu i kondensacji znaczeń sprawia, że jest ona miniaturowym aktem komunikacji językowej, zamkniętym w polimorficznej i polifonicznej figurze.

## BIBLIOGRAFIA:

- Alpers P., *Apostrophe and the Rhetoric of Renaissance Lyric*, „Representations” 122, 1 (2013);
- Brzozowski J., *Muza epopei: fragment dziejów toposu*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 4 (75);
- Buszewicz E., *Forma gatunkowa ody w łacińskiej poezji Jana Kochanowskiego (Lyricorum libellus)*, „Terminus” 2014, t. 16, z. 1 (30);
- Culler J., *Apostrophe*, w: *idem, The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, wyd. 2, London-New York 2001;
- Dante, *Divina Commedia*, wstęp I. Borzi, komentarz i oprac. G. Fallani i S. Zennaro, Roma 2009;
- Findlay L.M., *Culler and Byron on Apostrophe and Lyric Time*, „Studies in Romanticism” 24, 3 (1985);
- Fish S., *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 1;
- Górski J., *De figuris, tum grammaticis, tum rhetoricis libri quinque, nunc recens aediti*, Kraków 1560;
- Głomski J., *Historiography as Art. Jan Kochanowski's Lyricorum libellus (1580)*, w: *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, red. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993;
- Głombiowska Z., *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988;
- Goyet F., *The Meaning of Apostrophè in Longinus's „On the Sublime”*, w: *Translations of the Sublime: The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' „Peri Hupsous” in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, red. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke, J. Pieters, Leiden-Boston 2012;
- Grzeszczuk S., *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona Piotra Kochanowskiego. O staropolskiej epopei narodowej*, Kraków 1967;
- Kates J.A., *Tasso and Milton: The Problem of Christian Epic*, Toronto 1983;

Keckermann B., *Systema rhetoricae, in quo artis praecepta plane et methodice traduntur et tota simul ratio studii eloquentiae tam quoad epistolas et colloquia familiaria, quam quoad orationes conformatur modusque ostenditur et oratores dextre legendi et resolvendi, denique locos communes oratorios concinnandi*, Anno Christi MDCVI privatim propositum in Gymnasio Dantiscano a Bartholomaeo Keckermanno philosophiae ibidem professore. Cum rerum et verborum indice copiosissimo, Hanau 1608;

Kochanowski J., *Elegiarum libri quattuor, eiusdem Foricenia, sive epigrammatum libellus*, Kraków 1584;

*Lyrlicorum libellus*, Kraków 1580;

Kloch Z., *Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu. Rekonesans badawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4;

Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002;

Lullio A., *De oratione libri septem, quibus non modo Hermogenes ipse totus verumentiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basileae 1558;

Neale D., *Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered*, „English Literary History” 59 (1991);

Ryczek W., *Antystrofa dialektyki. Teoria retoryczna Bartłomieja Keckermanna*, Warszawa-Toruń 2016;

*Libertas dicendi. Z genealogii pojęcia parezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3;

Słowacki E., *Uwagi powszechnie nad językami, sztuką pisania i postaciami mowy*, w: *idem, Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. I, Wilno 1824;

Tasso T., *Gerusalemme liberata*, oprac. M. Savini, wstęp F. Olivi, Roma 1995;

*Goffred abo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa*, przekładania Piotra Kochanowskiego, sekretarza Jego Królewskiej Mości, Kraków 1618;

Treip M.A., *Allegorical Poetics and the Epic: The Renaissance Tradition to Paradise Lost*, Lexington 1994;

Usher S., *Apostrophe in Greek Oratory*, „Rhetorica” 28, 4 (2010);

Waters W., *Poetry's Touch: On Lyric Address*, Ithaca-London 2003;

Weintraub W., *Jan Kochanowski i Joannes Cochanoivius: dwóch świadków historii*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978;

*Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie*, w: *W kręgu „Goffreda” i „Orlanda”. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie, dnia 4-6 kwietnia 1967 r.)*, red. S. Pigoń, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970;

Wergiliusz, *Eneida, to jest o Eneaszu Trojańskim ksiąg dwanaście*, tłum. A. Kochanowski, Kraków 1590;

Zatti S., *Epic in the Age of Dissimulation: Tasso's „Gerusalemme liberata”*, w: *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, red. V. Finucci, Durham-London 1999.

**SŁOWA KLUCZE:** apostrofa, figury retoryczne, język figuratywny, Jonathan Culler, Jan Kochanowski, Piotr Kochanowski



## WOJCIECH RYCZEK

## METABASIS: A FEW WORDS ABOUT APOSTROPHE

The main aim of the paper is to make some remarks on apostrophe (*aversio*), its figurative nature and discursive functions. The figure of rhetorical address to some person other than judge has many affinities with other linguistic or stylistic devices, for instance exclamation, a rhetorical question, animation, personification, aposiopesis, prosopopoeia. As a rhetorical aversion it remains always involved in a communicative context. Using many modes of figuration, apostrophe conveniently gives the poet an opportunity to modulate his poetic voice. Then, it seems to be a mark of invested passion or sublime poetry.

The considerations on apostrophe are concentrated on three issues: forms and meanings of this figure in rhetorical tradition (Quintilian, Górski, Keckermann, Stanisław Kostka Potocki, Euzebiusz Słowacki), idea of apostrophe as a central figure of post-Enlightenment poetry (Jonathan Culler), and its role in a poetic invocation (for example of Jan Kochanowski's Latin ode to Henryk Walezy and stanza addressed to 'Heavenly Muse' in Torquato Tasso and Piotr Kochanowski).

**KEYWORDS:** apostrophe, rhetorical figures, figurative language, Jonathan Culler, Jan Kochanowski, Piotr Kochanowski