Paul Zumthor

Retoryka średniowieczna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/1, 221-234

1977

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXVIII, 1977, z. 1

PAUL ZUMTHOR

RETORYKA ŚREDNIOWIECZNA [1]

Konserwatyzm kulturalny, któremu „Średniowiecze" zawdzięcza swoją spójność, wywodzi się (za pośrednictwem piśmiennictwa łacińskiego późnego cesarstwa) z dwóch źródeł: helleńskiego i judajskiego. Grecy, u których nie istniały ani święte księgi, ani kasta kapłańska, szukali symboli swej jedności duchowej u poetów, a zwłaszcza u Homera; stąd ich przekonanie, że całe bogactwo cywilizacji zawarte jest w literaturze. Uczeni aleksandryjscy wywiedli z tej zasady wniosek praktyczny, sprowadzając wszelką naukę do filologii. Żydzi w późnym okresie swojej kultury z pojęciem pisma utożsamiali *Biblię*. Przekonanie, początkowo magiczne, o świętości księgi, przejęte zostaje przez chrześcijan i pod koniec okresu patrystycznego krzyżuje się z koncepcjami greckimi. Powaga rzeczy napisanej staje się przedmiotem szacunku, czego następstwem jest skrzętne odwoływanie się do tekstów, wyłączające prawie całkowicie pojęcie oryginalności własnej: nawet gdy ona istnieje, nigdy nie zmierza do jakichkolwiek zmian formalnych. W tej perspektywie bowiem literaturę (nawet jeśli jest wyłącznie dziełem wyobraźni) traktuje się jako poznanie. Stąd doniosłość dziedzictwa literackiego.

Chodzi zresztą jedynie o literaturę łacińską; po IV—V w. znajomość greki praktycznie zanika: *Iliadę* wprawdzie czyta się jeszcze, lecz w skrócie łacińskim *Ilias Latina* z I w. albo w adaptacjach wątków przygodowych pseudo-Dyktysa, *Ephemeris belli Trojani* (IV w.) i pseudo-Daresa,

---

[Paul Zumthor — profesor poetyki i teorii literatury na uniwersytecie w Montrealu. Opublikował liczne prace i studia o literaturze średniowiecznej, m. in. *Langue et technique poétique à l'époque romane* (1963) i *Essai de poétique médiévale* (1972).

Tekst niniejszy jest pierwszą, dotyczącą retoryki, częścią rozprawy *Rhétorique et poétique*, z tomu: P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*. Paris 1975, s. 93—107. Tytuł pochodzi od redakcji.]

[1] Ogólne piśmiennictwo tematu: E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*. Paris 1923. — E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*. T. 1—3. Bruges 1946. — H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 1—2. München 1960. — J. Murphy, *Medieval Rhetoric: A Selected Bibliography*. Toronto 1971. — P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Paris 1972.

De excidio Trojae (VI w.). Platona i Arystotelesa pokolenia paru stuleci będą znały tylko z przekładów lub komentarzy łacińskich z w. IV, V i VI, jak np. komentarz Boecjusza do *Organonu*. Reszta literatury greckiej aż do XV—XVI w. to dla Zachodu *terra incognita*.

Na tej właśnie stosunkowo skromnej podstawie ustalił się między V a VIII w. kanon tekstów i pisarzy (*auctores*), uznawanych za klasyków (termin zaświadczony już w II w. dla określenia poetów godnych naśladowania); utwory kanoniczne stają się odtąd autorytetem w procesie formułowania reguł i doktryn. Ta koncepcja pojawia się najpierw u Makrobiusza, w związku z Wergiliuszem i Cyceronem; szybko jednak przekształca się w zasadę ogólną stanowiącą aż do epoki scholastycznej podstawę nauczania i praktyki.

Choć ten kanon literacki był nieco płynny, jednak różnice między szkołami są minimalne, a sam trzon pozostaje niezmienny. Obok Terencjusza, Wergiliusza, Horacego, Persjusza, Juwenala, Lukiana, Stacjusza, Prudencjusza, Izydora, Boecjusza, Bedy i kilkudziesięciu innych pojawiają się w nim mierni kompilatorzy anonimowi, autorzy traktatów dydaktycznych lub zwykłych podręczników szkolnych, jak również zbiory wierszy i wybitniejsze fragmenty pióra *auctores*: zgromadzone w ten sposób *sententiae* i *exempla* stanowią niewyczerpane źródło dla pisarzy. Wreszcie księgi biblijne (których kanon ustalił się w tym samym okresie) i liczne apokryfy; należą one w gruncie rzeczy także do kanonu literackiego i nie wywarły najmniejszego wpływu na formy ekspresji [2]. Poza nielicznymi wyjątkami dziś jeszcze nasza znajomość starożytnej literatury łacińskiej opiera się na kanonie „autorów" średniowiecznych, których kopie, wypracowane mozolnie w ówczesnych skryptoriach, stanowią podstawę dokumentacji, jaką dysponujemy.

Treści kulturowe przekazane przez *auctores* zostały wkrótce poddane klasyfikacji dydaktycznej, określonej mianem „sztuk wyzwolonych". W łacinie pojęcie to pojawia się u Seneki. W system doktrynalny rozbudował je retor z Kartaginy, Martianus Capella (V w.) w dziele *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Każda *ars* jest techniką, systemem reguł wywiedzionych z doświadczenia, opartych na prawach natury i logicznie wypracowanych; jest przedmiotem nauczania (*doctrina*), które prowadząc ku pewnej wiedzy, rodzi *facultas*, dzięki niej zaś powstają dzieła. *Artes liberales* stanowią najwyższy stopień pedagogiki naukowej i literackiej. Występują w liczbie siedmiu i w określonej ściśle kolejności, wyznaczającej stopnie nauczania: gramatyka i retoryka (sztuki języka), dialektyka (sztuka myślenia), arytmetyka, geometria, muzyka, astronomia (sztuki

---

[2] Zob. na ten temat: E. Norden, *Die antike Kunstprosa*. T. 1—2. Leipzig 1909. — F. Raby, *A History of Secular Latin Poetry*. T. 1. Oxford 1934, s. 1—47. E. R. Curtius, *Littérature européenne et Moyen Age latin*. Paris 1956. — V. Highet, *The Classical Tradition*. Oxford 1959. — J. Koch, *Artes liberales*. Leyde 1959.

liczby). Ten siódemkowy układ obejmuje całość wiedzy ludzkiej. W wieku V Boecjusz nadał czterem sztukom z tej liczby ogólne miano *quadruvium* (później *quadrivium*); trzy pozostałe otrzymały w IX w. nazwę *trivium*.

Praktykowanie sztuk przechodziło przez kolejne kryzysy, było zarzucane (np. w królestwach Merowingów, po zamknięciu szkół cesarskich), by potem się odrodzić (w IX, w XII w.). W każdym razie inne dyscypliny z wielkim trudem, poczynając od w. XII, torowały sobie drogę do tego zamkniętego układu. Za to okresowo występował rodzaj antagonizmu między nauczaniem sztuk wyzwolonych a lekturą *auctores*, ta ostatnia bowiem, dotycząc tekstów w większości pogańskich, mogła — jak się obawiano — dawać okazję do skandali: w V, X i XII w. różni pisarze kościelni przejawiają zaniepokojenie tym faktem. Zresztą powaga *auctores* nigdy od tego naprawdę nie ucierpiała. Co do sztuk, to wbrew sprzeciwom niektórych Ojców Kościoła, zostały one całkowicie od V w. przyswojone przez myśl chrześcijańską. Widziano w nich podstawowy porządek myśli i języka, opatrznościowy ład, którego ilustracją stawała się *Biblia*.

Nie wszystkie siedem sztuk mają takie samo znaczenie dla literatury. Astronomia i geometria są jej obce, jeśli nie brać pod uwagę figur, które pisarz może z nich zapożyczyć; dialektyka obejmuje czynności myślenia; muzyka jest wprawdzie blisko związana z poezją, lecz teoretyczne nauczanie muzyczne nie wywarło żadnego — jak się wydaje — wpływu na praktykę; arytmetyka ma swój udział w kompozycji utworów, przenikając do nich drogą konstrukcji liczbowych: każda cyfra może uzyskać wartość znaczeniową w tych układach, stosowanych nieraz dla wygody lub zabawy, lecz przy tym opartych częściowo na długiej tradycji symbolicznej wspólnej pitagoreizmowi, neoplatonizmowi i myśli żydowskiej [3].

Tak więc dwiema sztukami specyficznie literackimi są tylko gramatyka i retoryka. Granice między nimi nie są zbyt wyraźne, choć każda z tych sztuk oparta jest na zupełnie innej zasadzie. *Grammatica*, słowo pochodzenia greckiego, ma odpowiednik łaciński *litteratura* — tylko częściowo więc pokrywa się z nowoczesnym pojmowaniem gramatyki. Jako pierwszy przedmiot nauczania dzieci, a zarazem wspierający cały gmach sztuk, *grammatica* składa się z dwóch części: metodycznej, *recte loquendi scientia* (umiejętność poprawnego mówienia), i historycznej, *poetarum enarratio* (interpretacja tekstów i naśladownictwo). Zawiera zatem równocześnie elementy nauki o języku i nauki o literaturze. Dlatego też, mimo charakteru wyłącznie formalistycznego i normatywnego, *grammatica* w znacznej mierze kształtuje, poczynając od w. VI—VII, późniejszy rozwój środków wyrazu. Wielu uczonych w XIII i XIV w. uważa, że *grammatica* jest opisem *ratio* podstawowej języka, dokonanym

[3] G. Beaujouan, *Le symbolisme des nombres à l'époque romane*. „Cahiers de civilisation médiévale" 6 (1961). — Curtius, *op. cit.*, app. 15.

analitycznie przez filozofów starożytnych i związanym z samą istotą rozumienia.

Grammatica zajmowała się wyłącznie łaciną. Nie mamy dowodów na to, by języki romańskie były przedmiotem nauczania. Niemniej jest możliwe, że już w XII w. (a być może znacznie wcześniej) w różnych skryptoriach dokonywano pewnej kodyfikacji ich pisowni (której zarazem zaczęto nauczać). Równocześnie można przypuścić, że dla udogodnień w życiu codziennym podjęto w XII—XIII w. opracowywanie języka ludowego z punktu widzenia pedagogicznego; dotyczyło to środowiska kupieckiego, głównie we Włoszech. Lecz zasadniczo *grammatica* mogła wywrzeć wpływ na literackie języki romańskie tylko za pośrednictwem łaciny.

Gdy wyłaniają się one zatem na płaszczyźnie literackiej, noszą już piętno wcześniejszych wpływów łaciny. Jednakże w miarę jak umacniają swe struktury i rozwijają cechy oryginalne, dążą do uniezależnienia się. Choć pozostają nadal w znacznym stopniu poddane łacinie, kierują się swą własną dynamiką, rodzącą oryginalne środki wyrazu, które nie mają odpowiednika w tradycji klasycznej..., ale które mogły czasem oddziaływać na piśmiennictwo łacińskie.

Problemy formalne literatury średniowiecznej należy więc badać jako całość na podwójnej płaszczyźnie, uwzględniając występowanie (a nieraz i symbiozę) dwóch warstw form, obydwu zaczerpniętych z tradycji, lecz różniących się pochodzeniem, charakterem i funkcją. Konieczność ta jest szczególnie wyraźna w przypadku języków narodowych: języków germańskich dotyczy to zresztą nie mniej niż romańskich, które wywarły silny wpływ, zwłaszcza począwszy od w. XII, na literaturę niemiecką, niderlandzką i angielską.

Ars rhetorica uzyskała swą nazwę od określenia *artifex*, od tego, który ją uprawiał, mówca (ῥήτωρ). Kwintylian przedstawia kilka jej definicji, z których najogólniejszą jest *ars bene dicendi*: „*bene*" przeciwstawione zostaje „*recte*" z definicji gramatyki. Te dwie sztuki różnią się więc właściwą każdej z nich *virtus*. *Virtus* retoryki implikuje pewną koncepcję estetyczną, nawet etyczną: mówca jest *vir bonus dicendi peritus*; uprawianiu jej odpowiada istnienie *mores oratoris*, co dotyczy zarówno tematu mowy, jak i jej celu ostatecznego. Dlatego retoryka, choć w *cursus studiorum* umieszczona jest po gramatyce, o wiele ściślej wiąże się z istotnymi kierunkami i podstawowymi strukturami kultury z okresu późnej starożytności, a następnie średniowiecza. Wysoko stawiana przez stoików, poczynając już od w. I, staje się dla uczonych (na płaszczyźnie inwencji językowej, słowa stającego się działaniem) swoistym przejawem natury języka. Zbiegają się w niej *natura* i *doctrina*, przy czym tendencje właściwe językowi uzyskują najwyższy stopień sprawności dzięki doktrynie: nadaje im ona wartość, każe bowiem służyć do określonego celu i zaleca przeprowadzanie wśród nich stosownego wyboru.

Będąc początkowo nauką o sztuce oratorskiej, w tej formie rozwiniętą w Grecji i w republikańskim Rzymie, retoryka dość szybko rozciągnęła swe zasady na wszystkie rodzaje przekazu słownego. Do niej Owidiusz i Stacjusz sprowadzili poezję. W wieku IV utożsamiła się z pojęciem tego, co my po dziś dzień nazywamy literaturą.

Piękna i właściwa forma języka, którą wprowadza w ten sposób retoryka, uszlachetnia i uwzniośla człowieka (mówcę i słuchacza), jak gdyby dokonywana selekcja, która jest jej zasadą naczelną, wywierała wpływ na samą treść i przesiewając, niczym przez sito, zawarte w niej znaczenia, pozostawiała jedynie to, co jest godne najwyższej uwagi. Mimo że u miernych pisarzy uprawianie jej przybiera kształt zgoła mechaniczny, retoryka w gruncie rzeczy oparta jest na spontanicznym działaniu słowa dążącego do wprowadzenia ładu;w tym sensie i w perspektywie właściwej uczonemu średniowieczu zawiera ona element zbliżony poniekąd do tego, co w latach trzydziestych XX w. nazwano „poznaniem poetyckim". Jest związana z tymi potrzebami egzystencjalnymi, które budzą w człowieku cywilizowanym chęć tworzenia sztuki i poezji, niezależnie od ich funkcji sakralnej.

W epoce nowożytnej termin r e t o r y k a nabrał odcienia pejoratywnego, nadającego mu dwuznaczność. W aparacie intelektualnym starożytności i średniowiecza pełnił on (z większą przydatnością i szerszymi implikacjami) mniej więcej taką rolę, jaka obecnie przypadła określeniom s t y l i s t y l i s t y k a. Retoryka, mając charakter normatywny i opisowy, odnosi się do wszelkiego wyrażenia nieprzypadkowego, tzn. (w duchu tej epoki) sfunkcjonalizowanego zgodnie z regułami znanymi i nie ulegającymi wątpliwości. Rozumiana jest dlatego dwojako: na płaszczyźnie postępowania samego w sobie oraz na płaszczyźnie elementów składowych tego postępowania. Prawdą jest, że ta druga perspektywa pojawia się u wielu teoretyków i poczynając od XIII w. stopniowo zaciera pamięć o znaczeniu pierwszym, tak dalece, że w naszej epoce retoryka ostatecznie zatraciła wszelki związek z pojęciem twórczości poetyckiej.

Na tym tle doktrynalnym, które obowiązywało przez wszystkie stulecia średniowiecza, zarysowują się różne perspektywy. W późnej starożytności pojęcie retoryki (tak się dzieje u Augustyna, Boecjusza, Hieronima, Kasjodora) badane jest w relacji do problemów moralnych i estetycznych o charakterze najogólniejszym, związanych z przyswajaniem sobie przez chrześcijaństwo dziedzictwa antycznego. Odwoływanie się do mitologii (jako źródła obrazów, aluzji, metafor), początkowo potępiane przez chrześcijan, pojawia się ponownie u pisarzy w. VI, szczególnie w formie alegorii, i mimo surowych zasad szkoły anglosaksońskiej odnosi triumf w imperium karolińskim. I odwrotnie, dezaprobata patrystyki wobec żartów i środków humorystycznych opóźni tylko rozkwit inspiracji parodystycznej, która ogarnie wszystkie gatunki między w. VII a X i będzie

trwała jeszcze długo potem. Ogólnie — wczesne średniowiecze przekaże następnym stuleciom kilka tendencji antagonistycznych, związanych ze środkami wyrazu, których kombinacje będą się w nieskończoność zmieniały: z jednej strony można stwierdzić napięcie między piśmiennictwem manierystycznym, „barokowym", a zasadą bardziej klasyczną. Tendencja „barokowa" nabrała żywotności w Afryce, w w. IV—V, a później została podjęta przez *Scoti*, zlatynizowanych duchownych irlandzkich, którzy w VII—IX w. przyczynili się do odnowy literatury na zachodzie karolińskim. Cechowało ją używanie stylu skrytykowanego w swoim czasie przez Kwintyliana, orędownika jasności: stylu ozdobnego, lubującego się w migotliwym bogactwie leksykalnym i zawiłej składni, uprawiającego sztukę określaną mianem „tatuażu". Z tą tradycją są mniej lub bardziej związane niektóre metody, bardzo modne w różnych epokach: gry słów, nagłe zmiany tematu [*coqs-à-l'âne*], akrostychy, anagramy, zagadki, wszystko to, co było tematem poprzednich rozdziałów tej książki. Przeciwstawienie tych dwóch zasad krzyżuje się z innym rozróżnieniem, tym, które się zaznacza między tendencjami „starożytną" a „nowożytną". Prestiż tradycji ściera się z potrzebą tworzenia nowych form i wyrażania nowych myśli. Okażą się wówczas możliwe dwie postawy określające w znacznym stopniu użytek, jaki każdy pisarz uczyni z retoryki: pierwsza z nich archaizująca i „klasyczna", druga zmierzająca do maksymalnego wykorzystania środków zastanych w celu uzyskania dzięki nim nowych efektów. W ciągu stuleci któraś z tych tendencji przeważała. Tendencja „nowożytna" zwyciężyła, ogólnie rzecz biorąc, w XII w. i fakt ten nie pozostanie bez wpływu na pojawienie się wielkiej poezji języków romańskich.

Między końcem X a końcem XII w. zaznacza się decydujący zwrot, który jest pierwszą zapowiedzią „Odrodzenia" XIV—XVI w. Zainteresowanie pisarza, jego ogólne zamiary kierują się ku przyszłości, coraz rzadziej spotyka się ślepą uległość wobec norm przeszłości. Sztuki wyzwolone specjalizują się coraz bardziej i zmierzają ku uzyskaniu statusu nauki; gramatyka i retoryka powoli stają się dyscyplinami propedeutycznymi. Wtedy to, poczynając od końca w. XI, retoryka uzyskuje nową oprawę teoretyczną, określaną jako *artes dictaminis* lub *dictandi*: były to traktaty do użytku szkolnego, które nie naruszając w niczym elementów formalnych tradycji, ogołociły ją [tradycję] całkowicie z implikacji ideologicznych. Tak dzieje się u Włochów: Bene da Firenze, Giovanni del Virgilio, tak u Anglonormana Geoffroy de Vinsauf i wielu pisarzy anonimowych XII i XIII wieku. Szczególne miejsce zajmuje Brunetto Latini. W retoryce języka francuskiego, którą włączył około 1265 r. do swego *Trésor*, przedstawia on teorię retoryki jako projekt wychowania warstwy rządzącej w miastach włoskich. Lecz na ogół retoryka, wyjałowiona, nie będąc już celem samym w sobie, podporządkowuje się tematowi, „materii" utworu, wymykającej się jej coraz bardziej, i w ten sposób zostaje

sprowadzona do statusu techniki stylistycznej, pozbawionej wszelkiej idei wspólnoty dotyczącej funkcji sztuki.

W pierwszej fazie teoria rozważała retorykę z trzech punktów widzenia, zależnie od tego, czy odnosiła się do *artifex*, *ars* czy *opus*. Później pierwszy i trzeci punkt widzenia zostały zarzucone i wszystko sprowadzono do doktryny dotyczącej *ars*. Nasunęło się wówczas podstawowe pytanie: czy przedmiot (temat podejmowany w dziele) ma jakieś ograniczenia? Różne bywały opinie w tej materii, na ogół jednak przeważyła tendencja maksymalistyczna i istotnie żadna tematyka, przynajmniej do w. XIII, nie uwolniła się od kompetencji retoryki. Jednakże to pytanie mogło być rozpatrywane pod różnymi kątami widzenia: pod względem stosunków między mówcą (autorem) i tematem, między autorem i słuchaczem (czytelnikiem), czy wreszcie między tematem a słuchaczem. Niezbędne było ustalenie zgodności celów i środków na planie każdej z tych trzech zależności: zbadanie ostatniej z nich doprowadziło do rozbudowania w system Arystotelesowskiego rozróżnienia między trzema „rodzajami" oratorstwa: sądowym (który oznaczał różnicę zdań i wydawanie sądu), doradczym (co implikowało przekonywanie i odradzanie), popisowym (zawierającym pochwałę lub naganę). Możliwe były różne kombinacje tych rodzajów, lecz w okresie cesarstwa szkolne zastosowanie retoryki przyznało pierwszeństwo w rzeczywistości rodzajowi popisowemu (*demostrativum*), któremu podporządkowano wszystkie zalecenia.

Uprawianie tej sztuki wymagało na samym wstępie ze strony autora zrozumienia (*intellectio*) podejmowanego tematu, co sterowało pracą nad tekstem. Pracy tej przyświecała szczególna celowość: przekonywanie, w którym rozróżniano trzy aspekty: *docere*, *delectare* i *movere*, nierozłączne, lecz zawsze z wyraźną przewagą któregoś z nich, zależnie od okoliczności. Wprowadzenie w życie tych kryteriów ogólnych dokonywało się na podstawie szczegółowego podziału retoryki na kilka „części", dotyczących inwencji, kompozycji, pamięci i gestu. Z chwilą gdy retoryka stała się zbiorem reguł dla całego piśmiennictwa, dwie ostatnie części zostały zarzucone. Doktryna obejmowała tylko trzy zhierarchizowane jej zasady, *inventio*, *dispositio* i *elocutio*.

Prawa rządzące *inventio* określają postawę pisarza wobec tematu; zakładają, że każdy przedmiot, każda myśl mogą być przekazane w sposób jasny i dyskursywny: nie ma rzeczy niewyrażalnych. *Inventio* to właściwie odkrywanie myśli; wydobywa z tematu wszystkie możliwości myślowe. Zakłada, że autor dysponuje właściwym talentem, ale sama w sobie *inventio* jest czystą techniką. Myśli, które kształtuje — co jest jej podstawowym zadaniem — powinny rozwijać się zgodnie z naturalnym tokiem. Dlatego przyjmuje się, że *inventio* również zawiera wiele „części". Chodzi tu zresztą nie tyle o szczegółowy podział, co o punkty widzenia. Teoretycy zazwyczaj rozróżniają ich cztery, pięć lub sześć,

zależnie od sposobu, w jaki podporządkowują sobie nawzajem elementy ich opisu. Wszyscy w każdym razie uwzględniają *exordium*, część wstępną kompozycji, która często, w teorii i praktyce średniowiecznej, przybierała duże rozmiary. Istnieją dwa sposoby jej realizacji: *proemium*, które jest jej formą zwykłą i zmierza otwarcie do wywołania u czytelnika życzliwości i uwagi, oraz *insinuatio*, w której te same efekty uzyskuje się w sposób pośredni, poprzez odwoływanie się do emocji podświadomych odbiorcy. Trzon utworu jest traktowany jako przedstawienie faktów lub ciąg myśli. Przedstawienie faktów nazywa się *narratio*. Wyróżnia się jej trzy, cztery lub pięć „rodzajów", odpowiednio do tego, czy stanowi opis faktów służących argumentacji, jak np. dygresja, czy też celem jej jest wyłącznie dostarczenie przyjemności słuchaczowi. *Narratio* musi posiadać kilka właściwych sobie cech: *brevitas* (przez co należy rozumieć nie tyle dosłownie małe rozmiary utworu, co zwięzłość) „oczywistość" (jasność i spójność wewnętrzna) oraz prawdopodobieństwo lub wiarygodność. Realizacja tych zasad w praktyce wygląda nieco inaczej, np. cudowność nie jest w istocie niezgodna z wiarygodnością. Te cechy określają się nie tyle poprzez stosunek, jaki ustanawiają między tekstem a jego zawartością referencjalną, co poprzez stosunek wewnętrzny wytworzony między elementami składowymi tekstu. W planie treści kryterium podstawowe stanowi lista, tzw. *elementa*, pytań, na które odpowiednio do faktów musi odpowiedzieć *narratio*: *quis*, *quid*, *quando*, *quemadmodum*, *quibus adminiculis*, i wobec których można wyrazić sąd, nawet ukryty, przedstawiający potrójny punkt widzenia: natury, opinii i obyczaju. Wreszcie, co do „części" *narratio*, teoria omawia trzy jej elementy: początek opowiadania, funkcję dygresyjną oraz sposób przejść łączących ją z przedstawieniem myśli.

Ten ostatni aspekt *narratio*, nazywany na ogół *argumentatio* (czasem *probatio*, i dzielony z kolei na *propositio* i *confirmatio*) ma wyraźne zadanie: *docere*, czyli nadawać autorytet temu, co zostało napisane, dotyczy zatem wyraźnie *utilitas* tekstu, czyli jego stosowności estetycznej i moralnej. W wypadku gdy temat wymaga „dowodów" swej prawdziwości, dowody te mogą być dwojakie: bądź naturalne, opierające się na świadectwach przedmiotów lub osób, bądź sztuczne, wynikające raczej z samej metody prezentacji. Ogólnie, *argumentatio* jest konstruowana wokół trzech osi: odwoływanie się do „autorytetu" (cytaty z klasyków, dewizy, przysłowia), stosowanie przykładów indukcyjnych, zewnętrznych wobec samego tematu (*exempla* narracyjne, dydaktyczne, porównawcze) i przede wszystkim stosowanie *argumenta*: one to określają perspektywę, w jakiej są przedstawione przedmioty, sprawy, postacie lub miejsca, np. postacie według pochodzenia, wieku, pozycji społecznej itd.; sprawy według przyczyn, charakteru, podobieństw itd. Te różne formy argumentacji obejmuje się zresztą ogólnym terminem *amplificatio*.

Zasadniczo termin ten określa sposób, w jaki można dokonać przejścia

od przekazu *implicite* do jego formy *explicite*. Nadaje się zatem do różnorodnych zastosowań i w rzeczywistości dotyczy, za pośrednictwem *argumentatio*, wszystkich części retoryki. Starożytni pojmowali *amplificatio* jako uwznioślenie i uszlachetnienie traktowanego tematu. Dokonywała się ona na cztery sposoby: poprzez *incrementum* (cięcia tematu układające się jakby w stopnie), *comparatio* (waloryzacja poprzez indukcję porównawczą), *ratiocinatio* (uwypuklenie elementów towarzyszących) i *congeries* (nagromadzenie słowne). Teoria i praktyka średniowieczna stosowały te pojęcia już nie dla uwznioślenia, lecz dla rozszerzenia tematu. Poczynania literackie w ten sposób określane uważano za techniki wariacyjne. Opracowanie teoretyczne *amplificatio* było posunięte dość daleko, zwłaszcza od XI w., uchodziła ona bowiem za właściwe zadanie pisarza. Można rozróżnić około piętnastu metod „amplifikujących", które dotyczą bądź toku myśli, bądź stylu. Systematyczne stosowanie tych metod jest szczególnie rozpowszechnione w łacińskiej literaturze narracyjnej, a także — od w. XII — w języku narodowym. Niektóre pojawiają się ponownie na liście figur stylistycznych: apostrofa, personifikacja, prozopopea, *oppositio* (podwójna negacja oznaczająca potwierdzenie), *conversio* (*audacia Bernardi* zamiast *audax Bernardus*), *epexegesis* (stawianie na równi elementów logicznie podporządkowanych), hendiadys, peryfraza. Inne są ogólnymi sposobami manipulowania formami treści: to porównanie i dygresja. Jeszcze inne wreszcie opierają się na różnych sposobach powtórzeń: *interpretatio* (podwojenie wyrażenia, przy czym drugi człon dodaje uściślenie), omówienie, zamiana [*variatio*] w ścisłym znaczeniu lub tautologia (ta sama treść jest podjęta w kilku formach różnych wyrażeń), paralele formalne lub semantyczne. Osobne miejsce ze względu na szeroki jej zasięg, i to już w starożytności, należy się *descriptio*, która dotyczy rzeczy lub osób. Teoretycy, dokonawszy analizy wzorców kanonicznych, opracowali schematy *descriptio*, określające dane niezbędne dla ukonstytuowania opisu, zależnie od tego, czy chodzi o zwierzę (sposób mieszkania, pożywienie, charakter, ciało, użyteczność, odniesienia mitologiczne), o rzecz (spis cech i części), w szczególności o drzewo, miasto lub miejsce. Te schematy kierują wyobraźnię raczej ku typom niż indywiduom; jednostkę postrzega się i opisuje poprzez typ, do którego należy. Jest to zwłaszcza wyraźne w *descriptio personae*, której zasady zostały opracowane ze szczególną dokładnością, jak gdyby chodziło o uprzywilejowany przedmiot poezji. Celem *descriptio* jest pochwała lub potępienie, tzn. ukazanie brzydoty lub piękna, które to cechy rzadko występują razem (chyba że w określeniu ironicznym) w opisie tej samej postaci. W rzeczywistości opisuje się przede wszystkim kobiety, i to piękne. Z punktu widzenia technicznego celem jest uwypuklenie *proprietates*: nazwiska, płci, pochodzenia, trybu życia, wyglądu fizycznego, uczuć, planów, czynów i słów. Akcent zresztą stawia się raczej na atrybuty niż na samą postać. Opis najważniejszego z nich, czyli wyglądu fizycznego, odbywa się według

określonego porządku: po krótkim zdaniu wprowadzającym, które wychwala Boga lub naturę tego cudownego zjawiska, najchętniej przyjmuje kierunek pionowy opisu, schodzący od włosów do stóp, przy czym twarz koncentruje największą ilość cech (czoło, brwi, oczy, policzki, nos, usta, zęby, broda). Nawet jeśli niektórych elementów brak w opisie, ten porządek zdaje się być na ogół przestrzegany.

Ostatnia część dzieła, zakończenie (*peroratio*), pełni podwójną funkcję: jako zamykająca opowiadanie zawiera pewne podsumowanie, przynajmniej ukryte; równocześnie, zwracając się do czytelnika, powinna wywoływać konkretne uczucia, bądź oburzenia, bądź litości.

Co do zaleceń dotyczących *dispositio*, to pomagają one ustalić, zgodnie z zasadą *utilitas*, kolejność poszczególnych części, w planie zarówno treści, jak i tego, co nazwalibyśmy kompozycją. W tej dziedzinie tendencje całego systemu są trudne do uchwycenia. Retoryka nigdy nie zajmowała się poważnie problemem organicznego scalenia poszczególnych elementów. Ogranicza się do zaproponowania kilku bardzo ogólnych recept empirycznych, określających raczej pewien ideał estetyczny niż środki pozwalające go osiągnąć. W praktyce poeta średniowieczny musiał być obdarzony nieprzeciętną mocą, by pokonać tę przeszkodę i osiągnąć harmonijną równowagę w utworze o dużych rozmiarach: dlatego tak dużego znaczenia nabierają wybiegi zastępcze, jak konstrukcja liczbowa lub alfabetyczna, której rezultatem jest zresztą wprowadzenie do tekstu nowego wymiaru znaczeniowego. Teoretycy ograniczają się do dwóch typów zaleceń. Z punktu widzenia konstrukcji wewnętrznej proponują, by dzieło było pełne, tzn. by wyczerpywało temat (w czym zresztą można rozróżnić wiele stopni) oraz by niosło z sobą napięcie, które wynika głównie z różnych efektów kontrastowych. Z punktu widzenia zewnętrznego wymienia się, jako możliwe, dwa „porządki" w układzie przytaczanych faktów: *ordo naturalis*, zgodny z ich następstwem chronologicznym, jakie się obserwuje w naturze lub jakie zostało uświęcone przez obyczaj, oraz *ordo artificialis* (którego najświetniejszym przykładem jest opowieść w *Eneidzie*).

Elocutio nadaje kształt językowy ideom (treściom) odkrytym i klarownie wyłożonym przez *inventio* oraz uporządkowanym przez *dispositio*; stanowi więc rodzaj stylistyki normatywnej. Formalnie *elocutio* musi charakteryzować się trzema cechami: pierwszą jest poprawność, która implikuje znajomość gramatyki, a także stosowanie dozwolonych odchyleń, syntaktycznych bądź leksykalnych, a szczególnie użycie archaizmów i łączenie różnych języków (barbaryzmy). Ta ostatnia forma obejmuje poza figurą właściwą barbaryzmu (wtręty pojedynczych słów obcych; słowa greckie, hebrajskie lub nawet germańskie w tekście łacińskim itd.) dwie bardzo żywotne metody: „glosę" (wprowadzenie do tekstu dłuższych zwartych fragmentów w innym języku, czemu towarzyszy czasem efekt powtarzalności) i „faszerowanie", czyli „glosa" uprawiana na gotowym tekście, który istniał uprzednio w jednolitej formie językowej.

Druga cecha *elocutio* to klarowność (*perspicuitas*), trzecia — „ozdobność" (*ornatus*). Zespół metod, które zapewniają zrealizowanie tej ostatniej cechy (jak również, choć w mniejszym stopniu, stosowanie niektórych recept odnoszących się do poprawności) może sprowadzać się schematycznie do czterech działań: *per adjectionem* (dodanie do wyrażenia faktu lub myśli uwag marginesowych), *per detractionem* (pominięcie niektórych składników), *per transmutationem* (przesunięcie niektórych składników poza ich miejsce naturalne) i *per immutationem* (podstawienie na miejsce niektórych składników elementów obcych opisywanemu faktowi lub myśli).

Ornatus opiera się na koncepcji głęboko zakorzenionej w mentalności i upodobaniach średniowiecza. Sztuka literacka jawi się głównie jako sztuka ornamentacji. Dlatego też ta część retoryki rozwinęła się szczególnie, zarówno w teorii, jak i w praktyce. U niektórych autorów *ars rhetorica* zdaje się całkowicie do niej sprowadzać.

Środki stosowane w *ornatus* ujmuje się wspólnym terminem *figurae. Figurae* nie są w gruncie rzeczy niczym innym, jak frazeologicznymi środkami wyrażania, w zasadzie obcymi językowi potocznemu, jeśli nawet nie ze względu na swój charakter, to z racji ujęcia systemowego, które decyduje o zastosowaniu ich w języku literatury. Zadaniem tych środków wyrazu, z których wiele powoli zostało zleksykalizowanych, było początkowo przekazywanie wiernego obrazu życia w jego ruchu; środki te uczyniły życie wyczuwalnym, tak jak to robią chwyty sztuki plastycznej lub gest aktora w teatrze. Różne, częściowo pokrywające się, klasyfikacje starożytne uwzględniają wiele ich rodzajów: „figury dźwiękowe" [*figures de sons*] powstałe na skutek efektów fonicznych, takie jak aliteracja, rym i inne; „figury słów" [*figures de mots*] dotyczące wyboru terminów (elipsa, anafora, apostrofa itd.); „figury myśli" [*figures de pensées*] zawierające przemieszczenie myśli (porównanie, antyteza itd.); „figury gramatyczne" [*figures de grammaire*] dotyczące budowy zdania (inwersja, chiazm itd.); wreszcie najbardziej wyszukane, uważane za najszlachetniejsze, „tropy", opierające się na zastosowaniu znaczeń przenośnych (metafora, metonimia, peryfraza, synekdocha, hiperbola, litota itd.). Figury słów i myśli występują często pod wspólną nazwą *colores rhetorici.*

Zależnie od jakości i stopnia wykorzystania tych środków rozróżniano dwie odmiany ozdobności: *ornatus difficilis* lub *modus gravis,* wyróżniający się przewagą tropów, i *ornatus facilis,* gdzie dominują *colores rhetorici* oraz *determinatio,* metoda często cytowana jako charakterystyczna dla tego stylu i polegająca na przydawaniu czasownikowi lub rzeczownikowi całej serii określeń (dopełnień lub zdań), których celem jest ujawnienie różnych znaczeń lub użyć danego terminu.

Została również opracowana inna klasyfikacja figur stylistycznych, bliższa punktowi widzenia stylistyki współczesnej. Rozróżnia ona figury

realizowane na płaszczyźnie słów jako takich oraz figury powstające w obrębie całych zespołów słownych. Pierwsze dotyczą bądź kształtu słowa (właściwy wybór spośród synonimów, który nie stanowiąc figury w ścisłym znaczeniu, ma cechy *ornatus*), bądź jego znaczenia (tropy). Drugi typ figur stylistycznych skupia się w dwóch grupach, zależnie od tego, czy dotyczą wyraźnego sformułowania treści wypowiedzi (*figurae elocutionis*), czy też jej utajonych intencji (*figurae sententiae*). Podział *figurae elocutionis* odpowiada zabiegom, dzięki którym powstają: *per adjectionem* (różne typy powtórzeń i nagromadzeń), *per detractionem* (elipsa, zeugma, asyndeton) i *per ordinem*, tzn. bądź przez *transmutatio*, bądź przez *immutatio* (anastrofa, hiperbaton, izokolon i niektóre figury dźwiękowe). Klasyfikacja figur *sententiae* dzieli je na środki dotyczące odbioru dzieła (apostrofa, pytanie retoryczne itd.) i na środki dotyczące tematu (eksklamacja, niedomówienie, alegoria, hiperbola itd.).

Dwie figury, stosowane od IV—V w., rozwinęły się tak dalece, że każda z nich uzyskała coś w rodzaju autonomii i stanowiła aż do początków epoki nowożytnej prawdziwy osobny język. Pierwszą z nich jest *figura etymologica*, która początkowo traktowana jako jeden z aspektów *descriptio* ostatecznie nabrała wartości symbolicznych, o ile nie wręcz filozoficznych, albowiem rolą jej było odsłanianie istotnej natury rzeczy określanych przez słowa (*rex* to *regere*, co oznacza *recte agere*, itd.). W ten sposób dzięki ozdobie stylistycznej treści doktrynalne przenikały do utworu literackiego. Drugą z tych figur określa się dwuznacznym terminem alegorii; słowo to oznacza w istocie dwa działania, pozornie niekiedy podobne, lecz o zupełnie innym rodowodzie intelektualnym [4]: z jednej strony jest to zestawienie typologiczne dwóch wydarzeń lub dwóch osób, między którymi ustanawia się rzeczywisty związek historyczny (Adam jest alegorycznie Chrystusem, itd.); z drugiej strony — wprowadzenie stałej odpowiedniości (opartej nie tylko na podobieństwach zewnętrznych) między faktem lub postacią a sensem moralnym. W tym ostatnim znaczeniu alegoria, stawszy się alegorezą, jest zespolona z tworzącym się tekstem, a z punktu widzenia technicznego odpowiada połączeniu *personificatio* z metaforą. Bardzo szybko alegoria stała się podstawową formą fikcji literackiej, organizującą całe książki, poetyckie lub dydaktyczne, jak *Psychomachia* Prudencjusza lub *De Nuptiis* Martianusa Capelli. Na początku XIII w. można już także w języku narodowym odnaleźć takie same wielkie zespoły alegoryczne, czego najznakomitszym przykładem będzie *Roman de la Rose* [5]. Istotnie bowiem alegoria zmierza naturalnie ku rozwojowi w formę narracyjną lub dramatyczną, ogarnia coraz bardziej nawet poezję liryczną. Tekst alegoryczny zawiera wiele

---

[4] J. Pépin, *Dante et la Tradition de l'allégorie*. Montréal et Paris 1970, s. 11—52. — Zumthor, *op. cit.*, s. 117—134.

[5] M. R. Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Age*. Berne 1971.

poziomów znaczeniowych. Poza sensem dosłownym można dostrzec kilka innych znaczeń, opisanych przez egzegezę późnego średniowiecza w formie doktryny rozróżniającej osobno znaczenia przenośne, moralne i duchowe. Alegoria stanowi w tekście glosę włączoną do wypowiedzi. Między dwoma planami, które dzięki niej zbiegają się (literatury i glosy), można często wyczuć pewne napięcie, zwłaszcza w okresie największej popularności tej figury (XIII, a później jeszcze XIV—XV w.). Czasem znaczenie przenośne przeważa nad dosłownym, czasem znów, szczególnie u wielkich poetów końca średniowiecza, dosłowność przydaje przenośni aspekt tak konkretny i tak dużą siłę wiarygodności, że zanika wszelka idea abstrakcyjna, a alegoria nabiera wartości oryginalnego odkrycia poetyckiego [6].

W zasadzie z *inventio*, a przede wszystkim z *argumentatio* związana jest doktryna, która w praktyce literackiej zdobyła sobie prawdziwą autonomię i stanowi dla nas jedną z głównych podstaw, na których możemy oprzeć analizę funkcjonowania poezji średniowiecznej na poziomie tekstu. Jest to teoria toposu.

To zlatynizowane słowo greckie jest synonimem wyrażenia *loci communes*, miejsca wspólne, komunały (bez odcienia pejoratywnego). Początkowo były to wypróbowane środki oratorskie, dzięki którym dla każdego tematu można było znaleźć, jak sądzono, tzw. *argumenta*, czyli osiągnąć pożądany efekt u czytelników. W miarę jak retoryka kostniała w formułach, *topoi* stały się kliszami, do których użycia pisarz czuł się mniej lub bardziej zobowiązany i którym każdy nowy kontekst, do którego bywały wprowadzane, nadawał nowe znaczenie.

Do pierwotnego zespołu *topoi* pochodzenia antycznego (fragmenty z *Auctores*, zwłaszcza poetów) każda epoka dorzucała po kilka nowych; są one wyrazem utwierdzonego w schematach wpływu doświadczeń jednostkowych lub innych źródeł kultury na język literacki. Dlatego można traktować topikę jako jeden z kanałów, przez które nawiązują się kontakty i wymiana między ideami a tekstem. *Topoi* dotyczą określenia zjawisk naturalnych (krajobrazy, pory roku), uczuć ludzkich (przyjaźń, miłość, świadomość przemijania czasu), kolejnych okresów życia, ocen estetycznych lub moralnych (pochwała, potępienie, pocieszenie), postaw charakterystycznych dla jednostek lub grup; w sumie, wszystkich podstawowych sytuacji czy okoliczności istnienia. *Topoi* mogą być określone jako tematy wyobrażeniowe lub motywy, decydujące o wyborze takiej a takiej myśli, takiego właśnie a nie innego obrazu dla zilustrowania takiej a takiej sytuacji; ponadto średniowiecze zmierza do ścisłego opisania w terminach względnie dokładnych ich realizacji językowej (wybór słów i figur). Niektóre *topoi* mają charakter przeciwstawień, jak np. antytetyczny opis młodego starca, brzydkiej kobiety, świata na opak. *Topoi*

[6] Zob. studium *Charles d'Orléans et le langage de l'allégorie* (w: *Langue, texte, énigme*).

najgłębiej zakorzenione w tradycji występują w ściśle wyznaczonej części utworu, przede wszystkim w zakończeniu, a jeszcze częściej w *exordium*, jak np. „zapewnienia o skromności" [*clause de modestie*], przy pomocy których autor przeprasza za to, że jest niegodny podejmowanego tematu; zapowiedź rzeczy niezwykłych; zapewnienie o konieczności moralnej, w jakiej znajduje się ten, kto wie, przekazania swej wiedzy, oraz ten, kto może — nieulegania lenistwu; inwokacja do natury lub muz; dedykowanie utworu protektorowi, przyjacielowi lub apostrofa do czytelnika; biadanie nad szaleństwem epoki, upadkiem obyczajów, lub przeciwnie, wychwalanie wyjątkowych cnót epoki obecnej.

Przełożyła *Joanna Arnold*