



## MOWA FIGURYCZNA. STANISŁAW KOSTKA POTOCKI O TROPACH I FIGURACH RETORYCZNYCH\*

WOJCIECH RYCZEK

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

### Abstract

#### Figurative Language: Stanisław Kostka Potocki on Tropes and Rhetorical Figures

In this paper, the author presents a critical edition of three chapters on rhetorical devices excerpted from the treatise *O wymowie i stylu* (*On Eloquence and Style*, Warsaw 1815) written by Stanisław Kostka Potocki (1755–1821), an enlightened man of letters. He begins with a brief introduction to a reading of Potocki's text on some figurative uses of language. The author explains the circumstances in which Potocki wrote his rhetorical manual (the request of the Warsaw Society of Friends of Learning) and discusses its most important sources, both classic (Aristotle's *On Rhetoric*, Cicero's *On the Ideal Orator*, Quintilian's *Institutions of Oratory*) and modern (César Chesneau Dumarsais' *Traité des Tropes*, Paris 1730, Hugh Blair's *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Dublin, Edinburgh 1783).

With a few explanatory remarks on the three chapters presenting the nature of figurative language (in particular metaphor, personification, hyperbole and apostrophe) the author examines the connection between the rhetorical considerations on style and the Enlightenment philosophy of language. According to Stanisław Kostka Potocki, the tropes and rhetorical figures, being almost natural expressions of emotions, passions and imagination, should be regarded as the primordial origin of the human language. Thus the Enlightenment, the triumph of analytical ('pure') reason over imagination tinged with emotionality, is a period when authors intentionally limited

---

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

the use of figurative language (although never totally rejected it) in order to reach the simplicity of the linguistic expression.

**Key words:** the Enlightenment, rhetoric, elocutio, tropes, rhetorical figures, figurative language, metaphor, Stanisław Kostka Potocki, style.

## Wstęp

Obszerny podręcznik Stanisława Kostki Potockiego *O wymowie i stylu* (Warszawa 1815)<sup>1</sup>, napisany na polecenie Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, a dedykowany księciu Adamowi Czartoryskiemu, stanowi najpełniejszy wykład reguł klasycystycznej retoryki i stylistyki. Oprócz szczegółowego omówienia przepisów wymowy znajdziemy tu długie wypisy z dzieł autorów starożytnych i współczesnych Potockiemu (tłumaczonych przez niego samego), które ściągnęły na autora podejrzenie o wtórność i kompilatorstwo. Praktykę taką tłumaczy jednak normatywny charakter ówczesnych podręczników retoryki i poetyki, w których uczeń mógł odnaleźć nie tylko ogólne zasady tworzenia tekstu, lecz także konkretne przykłady wypowiedzi uznanych za wzorcowe i odpowiednie do naśladowania. Zamieszczona poniżej edycja trzech rozdziałów z dzieła Potockiego zawiera rozważania nad genezą i naturą figuralności, uzupełnione przedstawieniem zasad tworzenia i posługiwania się najważniejszymi figurami retorycznymi, zwłaszcza metaforą, porównaniem, alegorią i personifikacją.

Wśród autorów cytowanych i omawianych przez Potockiego trzeba wymienić Arystotelesa, Cyserona i Kwintyliana, a także dwóch znanych w XVIII wieku teoretyków sztuki wymowy, którymi byli César Chesneau Dumarsais (Du Marsais, 1676–1756), filozof języka i encyklopedysta, autor ważnej w dziejach krasomówstwa rozprawy *Traité des tropes* (Paryż 1730), oraz Hugh Blair (1718–1800), wykładowca retoryki na uniwersytecie w Edynburgu, autor wielokrotnie wznawianych *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Dublin, Edynburg 1783). Pierwszemu z nich zawdzię-

---

<sup>1</sup> Z. Libera, *Stanisław Kostka Potocki jako pisarz i krytyk literacki*, [w:] idem, *Wiek Oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII wieku i początków XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 313–325; Z. Kloch, *Stanisław Kostka Potocki o języku i stylu. Rekonstrukcja badawcza*, „Pamiętnik Literacki” 4, 1986, s. 131–148; R. Magryś, *Retoryka polska w dobie Oświecenia*, Rzeszów 1998, s. 105–108.

czał Potocki między innymi określenie natury figur retorycznych i wyliczenie pełnionych funkcji dyskursywnych, drugiemu zaś – reguły używania hiperboli i tworzenia personifikacji. Zadłużenie twórcy *Podróży do Ciemnogrodu* u obu teoretyków elokucji retorycznej widać szczególnie wyraźnie wtedy, gdy nie tylko przywołuje on identyczne fragmenty z Horacego czy Lukana, lecz także przekłada komentarze sporządzone przez Dumarsais oraz Blaira i swobodnie włącza je do swojego tekstu. Uważne śledzenie wszelkich zapożyczeń u innych autorów, zarówno starożytnych (cytowanych bardzo często za pośrednictwem pisarzy z XVIII wieku), jak i nowożytnych (John Milton, pieśń Osjana w edycji Jamesa Macphersona), prowadzi do wniosku, że podręcznik Potockiego przypomina intertekstualną mozaikę, utworzoną z elementów pochodzących z różnych źródeł. Niektóre z nich (zwłaszcza cytaty pełniące funkcję ilustracji użycia danej figury) są ujawnione, inne natomiast (na przykład fragmenty przetłumaczone bądź sparafrazowane z traktatu Dumarsais czy wykładów Blaira) – ukryte. Ich pełniejsze odczytanie staje się możliwe dopiero w perspektywie komparatystycznej, ukierunkowanej na tropienie zmian, jakie w obrębie cytowanych tekstów wprowadził autor.

Dwie rzeczy – jak sądzę – decydują o atrakcyjności podręcznika Potockiego, który Jerzy Ziomek uważał za „najobszerniejsze i najbardziej kompetentne opracowanie retoryki i dziedzin pokrewnych”<sup>2</sup> z początku XIX wieku, dla badacza elokucji retorycznej. Pierwszą jest fakt, że dzieło to podobnie jak inne rozprawy o wymowie i stylu z drugiej połowy XVIII wieku pisane w języku polskim stanowiło próbę przyswojenia polszczyźnie bogatej grecko-łacińskiej terminologii retorycznej. Pomijając propozycje zastąpienia apostrofy przez ‘wręczczynienie’ i personifikacji przez ‘osobistnienie’, posiadające już dzisiaj wyłącznie wartość historyczną, chciałbym zwrócić uwagę na niezwykle trafność Potockiego w przypadku tłumaczenia terminu kluczowego dla wszelkich rozważań nad figuratywnością, czyli „mową figuryczną”. Pojęciem tym jest trop (τῥόπος, *tropus*), który w tej właśnie postaci (kalki z łaciny) występuje we współczesnej literaturze. Jego polskim odpowiednikiem semantycznym uczynił autor ‘zwrot’ (pisze nawet o „mowie zwrotowej”, czyli tropicznej, złożonej z powiązanych ze sobą tropów). Na czym polega adekwatność tego tłumaczenia? Trop zarówno w języku greckim, jak i łacińskim jest terminem wieloznacznym. Może

---

<sup>2</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 51.

oznaczać między innymi kierunek, tryb, kształt, wygląd, charakter, usposobienie. Słowo 'zwrot' zachowuje podstawową polisemantyczność tropu – na planie dosłownym wskazuje na wyrażenie albo frazę językową (słowo czy też połączenie kilku słów), które jest swoistym materiałem językowym figury retorycznej (zwrot w znaczeniu zwrotu językowego), na planie niedosłownym odsyła do często gwałtownej zmiany znaczenia (zwrot w sensie zmiany kierunku, nagłej reorientacji). W ten sposób użyte przez Potockiego słowo określa dokładnie istotę formy wysłowienia zwanej tropem – zwrot semantyczny pozwalający na przejście od znaczenia dosłownego do niedosłownego (figuracywnego, przenośnego).

Drugą rzeczą, która może zainteresować badacza sztuki wymowy, jest powiązanie koncepcji omawianych przez Potockiego z oświeceniową filozofią języka, skoncentrowaną wokół pytania o jego genezę, rozwój historyczny i sposób funkcjonowania. Również autor podręcznika, podążając za koncepcjami Dumarsais i Blaira, przedstawia nam historię języka pisaną z perspektywy „mowy figuralnej”. Pojawienie się figur retorycznych, czyli słów przeniesionych ze swego macierzystego kontekstu na oznaczenie innego przedmiotu lub pomysłu, było wymuszone koniecznością radzenia sobie z ograniczeniami języka w nazywaniu rzeczywistości (na co wskazywał już Cyceon i Kwintylian). Mowa zdominowana przez tropy i figury retoryczne stanowi dla Potockiego niemal naturalny język wyobraźni i namietności, a figuracywność jest pierwszym etapem w rozwoju języka, w którym decydującą rolę w tworzeniu nowych słów odgrywa poruszona wyobraźnia „ludzi dzikich”. Proces doskonalenia mowy, to znaczy zmierzania do jasności i jednoznaczności, okazuje się w tym ujęciu identyczny z procesem stopniowego ujarzmiania przez intelekt rozbudzonej imaginacji. Mówiąc nieco inaczej, Oświecenie, okres triumfu analitycznego rozumu nad afektywną wyobraźnią, to czas ograniczenia (ale nigdy nie całkowitego odrzucenia) figuracywności na rzecz prostoty wysłowienia.

W swym podręczniku wymowy omawia Potocki również koncepcje znane z dialogów Cyceona i traktatu Kwintyliana (metafora jako skrócone porównanie czy alegoria jako przedłużona metafora). Obaj autorzy stanowią dla niego niewyczerpane źródło teoretycznej inspiracji. Są niekwestionowanymi autorytetami w sprawach umiaru i stosowności w korzystaniu z dobrodziejstw figur retorycznych. Chociaż nadrzędną dyrektywą estetyki i stylistyki Potockiego pozostaje zawsze Horacjańska prosta wytworność (*simplex mundities*), przejawiająca się w prostej szacie językowej, docenia

on znaczenie „zwrotów” i „mowy figuralnej”, które przydają wypowiedzi wdzięku i blasku. Uznane za znak rozpoznawczy wyobraźni i namiętności nie są jedynie stylistycznymi ornamentami i pojawiają się również w dziełach filozoficznych, ponieważ dają możliwość reprezentacji abstrakcyjnych pojęć i idei. Dzięki różnorodnym figuram wyśłowienia artykulacja językowa, nawet jeśli z konieczności ograniczona i niepełna, staje się udziałem zarówno gwałtownych afektów, jak i najbardziej oderwanych od zmysłowej rzeczywistości myśli.

Podstawa edycji: *O wymowie i stylu* przez Stanisława hr. Potockiego, senatora, wojewodę, Prezesa Komisji Oświecenia Narodowego, Komendanta Generalnego Kadetów, Kawalera Orderów Polskich etc., Członka Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, cz. II, t. 3, W Warszawie, nakładem Zawadzkiego i Węckiego, 1815, s. 276–356. Zmodernizowano pisownię i interpunkcję pierwodruku zgodnie z normami współczesnej polszczyzny. Uwspółcześniono i ujednolicono wobec tego pisownię takich wyrazów jak: allegorya – alegoria, bydź – być, jesta – gesta. Pominęto odsyłacze do literatury antycznej podane w przypisach (na przykład *Oratio pro Milone*, *Cicero de oratore liber tertius*), a słowa pochodzące z innych języków (*triviale*, *sympathie*, *vision*) przeniesiono do tekstu głównego i umieszczono w nawiasie.

---

Stanisław Kostka Potocki

## O wymowie i stylu

### Rozdział XI. O początkach i naturze figur

Ta gałąź nauki krasomówczej<sup>3</sup> jest nader rozległa; przecież będziemy się starali jasno ją w krótkości wystawić, odsyłając do wysmienitego dzieła o tropach, czyli zwrotach Dumarsesa<sup>4</sup> i do innych tego rodzaju tych, którzy

---

<sup>3</sup> Metafora sztuki wymowy jako rozłożystego drzewa z pięcioma gałęziami, które odpowiadają tradycyjnym działom retoryki (inwencja, dyspozycja, elokucja, sztuka pamięci, akcja oratorska).

<sup>4</sup> César Chesneau Dumarsais (Du Marsais, 1676–1756), gramatyk i filozof „wieku światła”, ogłosił w Paryżu w 1730 roku swe główne dzieło z zakresu retoryki pod charakterystycznym tytułem *Traité des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* (*Traktat o tropach, czyli o różnych znaczeniach, w których można użyć tego samego słowa w tym samym języku*), który zawierał jedną z wielu możliwych definicji tropu. Rozprawa ta, o czym możemy przeczytać na karcie tytułowej, miała stanowić pomoc w rozumieniu autorów oraz wprowadzenie do retoryki i logiki („Ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs et qui peut servir d'introduction à la rhétorique et à la logique”).

by chcieli szczególnie zaprzęgnąć się nauką figur. Roztrząsać naprzód będziemy to, co przez figury rozumiemy. Ogólnie wskazują one wyrazy mniej proste i mniej powszechnie używane; jest to sposób osobny wyluszczenia myśli swojej i dodania jakiej okoliczności zdolnej do wzmocnienia jej wrażenia. Kiedy mówię na przykład, że człowiek uczciwy znajduje zawsze w przeciwności jaką pociechę, wyrażam myśl moją sposobem najprościejszym; ale jeżeli powiem: cnota jest pociechą, której żadne nieszczęście wydrzeć człowiekowi nie zdoła, wyrażam się figuryczną mową. Równie kiedy mówię: dostrzeżenia nasze nigdy nas nie postawią w stanie dokładnego objęcia Boskiej natury, wystawiam po prostu podanie, lecz kiedy rzekę: mniemasz-że słaby śmiertelniku, że twoje poszukiwania odkryją ci Bóstwo? Mniemasz-że, że ci wyjawia naturę Wszechmocnego? Jakżeż by twój wzrok ponad niebiosy i pod piekła dosięgnął? Otóż wprowadzam figury w mowę i wyrażam oprócz podania wielkość i zadziwienie. Ale chociaż figury zawsze się oddalają od stylu prostego, nie powinniśmy stąd wnosić, że polegają w rodzaju wyrazów mało do natury podobnych. Przeciwnie, wyrazy figurowe są w tysiącznych zdarzeniach najnaturalniejszymi i najwłaściwszymi do malowania uczuć naszych; nie podobna jest ustrzec się ich użycia, w składach wszelkiego rodzaju; ciężko by nawet znaleźć dłuższe wysłowienie bez wyrazu, który za figurę uważać można. Wytlumaczę tego przyczyny, lecz rzecz sama dowodzi, że składają część języka przyrodzonego; nie są one ani szkolnym wynalazkiem, ani owocem nauki; najnieumiętniejsi z ludzi używają ich w mowie równie często, jak najuczeńsi. Kiedy imaginacja ostatniej klasy ludu zagrzewa się, kiedy człowiek najnieobyczajniejszy jest zapalony gniewem, prawie zawsze w stylu figurycznym, wyziewa potok złorzeczeń, przekleństw i bluźnierstw.

Skąd więc pochodzi pilna rozważa, która krytyków i retorów zastanowiła nad tą postacią mowy? Oto dostrzegli, iż jest źródłem dobitności i piękności języka i że figury cechuje zawsze jakiś właściwy im charakter, za pomocą którego mogli im różne naznaczyć działy; i to jest pono co im imię figur nadało. Bo jako postać ciał<sup>5</sup>, czyli ich figura, różni jedne od drugich, postacie także mowy mają każda tok, czyli charakter szczególny, co ją różni od innych, a wraz i od prostego wyrazu; wyraz wystawia tylko, czyli objawia pomysły; mowa figuryczna dodaje im strój nieja-

---

<sup>5</sup> Podobną myśl (analogia między figurami retorycznymi a pozycjami ludzkiego ciała) odnajdujemy u Kwintyliana, *Inst. orat.* IX 1,10–11.

ki, co je zdobi i uświetnia. I te to – jak miemam – uwagi ściągnęły na mowę figuryczną baczność tych wszystkich, co poszukują wszelkich władz wymowy. By określić w ogólności figury, można by je nazwać językiem imaginacji lub namiętności. Szczegóły, które przedstawię, lepiej czuć da-  
dzą rzeczywistość tego o nich wyobrażenia. Retorowie powszechnie dwa działy figurom naznaczają, to jest słów i myśli. Pierwszym nadano imię tropów; polegają one w użyciu słowa w sensie różnym od jego zwykłego znaczenia tak dalece, iż zmieniając słowo, niszczy my figurę. W drugim dziale, gdzie figuryczne myśli używają słów w ich powszechnem znaczeniu, figura polega w toku myśli, jako to w wykrzykniach, w zapytaniach, w apostrofach, czyli w ręczczynieniach i porównaniach. Tam, czyli słowa zmieniamy, czyli je w obcy przenosimy język, figura zawsze w myśli zostaje. Ta różnica jest wszelako niewiele użyteczną, bo nie daje żadnej do użycia zasady i nie zawsze nawet jest jasną. Lecz jest rzeczą obojętną nazywać postać wyrazu tropem albo figurą, bylebyśmy pamiętali, że mowa figuryczna wskazuje zawsze poruszenie imaginacji albo namiętności wyobrażone stylem. Może podział na figury imaginacji i na figury namiętności byłby sprawiedliwszym.

Cóżkolwiek o tem bądź, nim przystąpimy do ich początku i przyrodzenia, wypada nam uczynić dwie ogólne uwagi; pierwsza jest stosowną do przepisu zwrotowej, czyli figurycznej mowy. Przyznaję, iż są osoby, co mówią i piszą poprawnie, nie znając nawet imion figur. Jużem uważał, że sama natura uczy nas ich użycia; używają więc w miejscu swoim przenośnych wyrazów bez najmniejszej o nich wiadomości, lecz stąd wnosić nie należy, że przepisy są niepotrzebnymi; zawsze je uprzedziło doświadczenie, niemniej one jednak wydoskonaliły wszystkie sztuki. Widzimy co dzień osoby, co śpiewają, nie znając znaków muzycznych; wszelako ważnem zdało się złożyć z nich stopniowanie, a z muzyki sztukę i byłoby to rzeczą nierozsądną twierdzić, iż ona jest rzeczą niepotrzebną, bo się jej wykonanie w naturze znajduje. Poprawność i piękność języka są równie udoskonalenia zdolnemi, jak głos lub ucho; znajomość tych źródeł tej piękności i przyczyn, które pierwszeństwo jednej postaci mowy nad drugą dają, może służyć do wskazania przyzwoitego wyboru. Po wtóre, uważać będę, że chociaż ta część stylu zasługuje na baczność, choć przystoi uczyć się jej zasad, choć figury przykładają się do piękności składni, strzec się wszelako należy mniemania, iż one jedynie zawisły od tej postaci mowy. Wielka rozległość, którą dano w pismach retorycznych nauce o zwrotach, drobnostkowa sta-

ranność w nadaniu im imion i naznaczeniu im różnych działań, wprawiły niektórych pisarzy w to mniemanie, iż pewna liczba tych ozdób posiana w ich składniach zastąpi wszelkie innego rodzaju piękności. Lecz stąd wynika dla nich tylko przysadność; wartość rzetelna polega w czuciu albo namiętności, które sens figuryczny wyraża. Figury są tylko odzieżą, czucie jest ciałem, czyli treścią. Zwroty nigdy nie ożywią zimnego i suchego składu, a jeżeli czucie jest dosyć szczytnem i tkliwem, by wzruszało i podobało się, nie będzie potrzebować ich pomocy. I tak największą znajdujemy prostotę w tych sławnych miejscach dawnych i dzisiejszych pisarzy, które nas najżywiej uderzają i dotykają. Jest to rzeczą pewną, że prawdziwa szczytność i tklivość nie zawisły od figur i że je nawet rzadko przypuszczają. Przyzwoite miejsce tym ozdobom jest wśród miernego stopnia wyniosłości lub namiętności; tam one przykładają się do przyozdobienia mowy na zasadzie myśli gruntownych i przyrodzonych czuciów, kiedy właściwie umieszczone, zdają się wynikać z przedmiotu, nie zaś być pracowicie do niego przysposobionemi.

Lecz przystąpmy do roztrząsania początku i natury figur, mianowicie tych, które zawisły od wyrazów. W tej liczbie obejmę ten liczny ich udział, który retorowie tropami nazwali. W czasie pierwiastkowego ukształcenia języków ludzie zaczęli od nadania imion temu, co najczęściej uderzało ich oczy albo o czym najczęściej myśleli, a to imiennictwo bez wątpienia długo nader ograniczonem było. Lecz w miarę pomnożenia się ich pomysłów i znajomości większej liczby przedmiotów wzrosło tworzenie imion, ale było i może jest niepodobnem, żeby język dostarczał wyrazów różnych do wszystkich pomysłów i wszystkich przedmiotów. Starali się więc ludzie uniknąć pracy nieskończonego słów wynajdywania, a wraz by ulżyć ciężarowi pamięci, użyli słowa już przysposobionego do jakiej myśli lub rzeczy, by niem inną wyrazić, co się mieć zdawała z pierwszą jaki związek. Tak przyimek *w* był początkowie wynalezionym do wyrażenia miejscowej okoliczności, na przykład człowiek był zabitym w lesie; następnie zabrakło słów do wyrażenia stosunków ludzi z pewną posadą fortuny lub umysłu; a mniemając widzieć niejaką styczność między tym i ciał położeniem, użyli przyimku *w*, by wyrazić pewne okoliczności, na przykład jest w zdrowiu złem lub dobrem, w radości lub w smutku, w niepokoju lub w spokojności. Widzimy, że wtedy przyimek *w* sprawił skutek tropu, to jest, że go użyto w sensie różnym od jego pierwszego znaczenia, by wyobrazić nowy



przedmiot, co się zdawał mieć niejaki podobieństwo z tym, który pierwotkowo oznaczał.

Zwroty tego rodzaju są pospolitemi we wszystkich językach i widocznie wskazują brak osobnego wyrazu dla każdego przedmiotu. Słowa początkowo wyobrażające rzeczy widoczne były odtąd użytemi we wszystkich prawie mowach do wyrażenia czynności rozumu, mianowicie zaś jego skłonności. Przyczyna tego jest nader prostą – imiona rzeczy widzialnych pierwsze wynaleziono we wszystkich językach i następnie przystosowano do przedmiotów myśli, którym ciężiej było znaleźć nazwiska dla nader niedokładnego ich pojęcia. Pożyczono więc imię lepiej znanego pomysłu, co wystawiał wyobraźni niejaka stosowność, i tak mówimy: wrzask przeraźliwy, krew zimna, zakamiałe serce, jasne rozumowanie, człowiek zapalony gniewem lub gorejący miłością, nadęty pychą lub zalany łzami etc. i nie mamy innych wyrazów, co by mocniej malowały te pomysły.

Lecz chociaż niepłodność języków albo brak słów oczywiście przyłożył się do wynalezienia zwrotów, ta okoliczność nie jest przecież ani jedynem, ani naczelnem źródłem tej postaci mowy. Wpływowi nad nią imaginacji winniśmy przypisać początek zwrotów i ich bujne rozplodzenie. Przedmiotom sprawującym wrażenie na ludzkim rozumie towarzyszą okoliczności i stosunki, które nas wraz uderzają. Nigdy ich nie dostrzegamy odrębnym sposobem, to jest oddzielonych od wszelkiej innej rzeczy. Zdają się powiązane z jakim przedmiotem, co je poprzedza albo co idzie za nimi, to jest z skutkiem albo z przyczyną; tym sposobem każdy pomysł lub każdy przedmiot wystawia zawsze inne pomysły, które by można uważać jako rzeczy dodatkowe, co niekiedy żywiej uderzają wyobraźnią, jak przedmiot naczelny. Stąd pomysły mogą być przyjemniejszymi lub łatwiejszymi do objęcia albo przypominać pamięci naszej większą rozmaitość ujmujących okoliczności. Przyjemniej na nich spoczywa myśl nasza, a zatem zamiast użycia właściwego imienia naczelnego pomysłu, który chce wyobrazić, używa imienia pomysłu odpowiadającego lub dodatkowego, chociaż naczelny ma swoje imię właściwe i znane. Stąd wynikło, iż niezmierna rozmaitość tropów wcisnęła się w języki mniej jeszcze przez potrzebę, niż przez wybór, a żywość ludzkich wyobraźni co dzień je pomnaża.

Tak kiedy chcemy wskazać epokę, w której człowiek jaki używał najwyższego stopnia chwały swojej, chociaż łatwo jest wyrazić myśl tę słownie, wiąże się ona w imaginacji naszej z pomysłem o roślinie lub drzewie w największe ich mocy i mówimy kwitnął w tym wieku, kwitnął w Rzy-

mie lub w Polsce etc. Zamiast powiedzenia, że człowiek kieruje jakim stronnictwem, mówimy, że jest na czele jego. Głos początkowie wyobrażał dźwięk, który usta wydają, dziś mówimy: daję głos za tym, biorę głos przeciwko temu, co więcej, używamy słowa tego, by oznaczyć wolę albo sąd, gdzie rzecz bynajmniej nie idzie ani o głos, ani o dźwięk żadnego rodzaju; a to kiedy mówimy słuchać głosu lub iść za głosem sumnienia, za głosem Boga, za głosem przyrodzenia, za głosem miłości Ojczyzny etc. Ten obyczaj mniej jest skutkiem braku właściwych wyrazów, niż niejakiej przyjemności, którą znajdujemy w przybraniu pomysłu naszego okolicznością, której moc i żywość podobają się wyobraźni naszej. Niniejsze uwagi o zwrotach i o sposobie, którym we wszystkie języki wprowadzonymi zostały, zgadzają się z tem, co Ciceron o nich powiedział w trzeciej księdze *O mówcy*: „Sposób przenoszenia słów jest nader obszernym; zrodziła go najprzód potrzeba, niedostatkiem i ubóstwem do tego zagniona, potem zaś wślawiło go upodobanie i przyjemność. Jako bowiem szaty, najprzód przeciw zimnu wynalezione, potem użyte zostały do ozdoby ciała i oznaki godności, tak słów przenoszenie, skutek niedostatku, wzrosło upodobaniem”<sup>6</sup>.

To, cośmy powiedzieli, jasno tłumaczy, dlaczego mowa wszystkich języków była bardziej figuralną w pierwiastkowych czasach jej wzrostu. Dwie przyczyny, którym przypisałem początek figur, zbiegały się ku temu w dzieciństwie społeczności. Wtedy język jest najograniczeńszym, zasób słów przystosowanych do rzeczy mało obfitym, a imaginacja ma wpływ największy na pojętności ludzkie i na sposób ich objawienia tak dalece, iż z potrzeby i wyboru tropy obfitują w ich mowie. Imaginacja ludzi dzikich jest prawie zawsze w poruszeniu; każdy nowy przedmiot uderza ich obawą lub zadziwieniem i sprawuje w ich umyśle głębokie wrażenie. Rozum słabo nimi włada, zawsze ich imaginacja lub namiętność prowadzi, a ich geniusz mocno swój charakter namowie cechuje, czego jasne mamy dowody w mowach hord amerykańskich i indyjskich. Pełnemi one są przenośni, przystosowań do przedmiotów fizycznych i do przedmiotów, co najwięcej te ludy uderzają w ich dzikim i samotnem życiu. Pisarz europejski składający poemat epiczny mniej używa i mniej śmiałych przenośni niż naczelnik indyjski mówiąc do hordy swojej.

<sup>6</sup> Cicero, *De oratore* III 38, 155: „Tertius ille modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem iucunditas delectatioque celebravit. Nam ut vestis frigoris depellendi causa reperta primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translatio instituta est inopiae causa, frequentata delectationis”.

W miarę, w którą się język doskonali, zjawiają się imiona rozróżniające wszystkie przedmioty, a jasność i właściwość mowy co dzień większej ceny nabywa. Lecz dla przyczyn, które wskazałem, słowa pożyczone, a od retorów zwrotami zwane, nie przestają być w częstem używaniu; we wszystkich językach jest znaczna ich liczba, których przystosowanie do pewnych przedmiotów, długo za figurę uważane, na koniec za sprawą upowszechnionego użycia za imię własne uchodzi, utraciwszy pierwsze swoje znaczenie; inne zaś, choć go dochowały, stały się wyrazami wiernymi w przyjęciu figurycznem, jako to: przeraźliwe krzyki, krew zimna, twarde serce etc. Inne pozostały niejako w środkowym stanie i ich przystosowania, chociaż figuryczne, już się niem do tego stopnia nie zdaje, by w stylu lub mowie uderzały, jako to: zwiesić oczy, omamić rozum, zaćmić rozsądek etc.

Te uwagi służyć mogą do rzucenia ogólnego na języki światła i do wskazania nam, dlaczego zwroty przykładają się do wdzięków stylu i do jego piękności. Zbogacają język, czyniąc go obfitszym; pomnażają słowa i wyraz wszelkich pomysłów; służą do opisania najdrobniejszych cieniowań myśli, których by żaden język nie mógł wyrazić bez ich pomocy. Zachowują stylowi godność, z której go ogołacają po części pospolite wyrazy. Ciężko byłoby dać mowie ton przyzwoity wyniosłemu przedmiotowi bez pomocy figur; kiedy ich trafnie używamy, sprawują skutek bogatego stroju, co daje pozór wspaniałości i godności temu, co go nosi. Ta podpora często jest prozie potrzebna, a bez niej istnieć by nie mogła poezja. Powiedzieć, że wszyscy ludzie podlegają równie śmierci, jest pośmienną (*triviale*) myślą, lecz staje się ona wspaniałą pod pędzlem Horacjusza: „*pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turres*”<sup>7</sup> albo: „*Omnes eodem cogimur, omnium / versatur urna serius ocios / sors exitura et nos in aeternum / exilium inpositura cumbae*”<sup>8</sup>.

Figury dają nam widzieć bez zamieszania dwa przedmioty, które nam wraz przed oczyma stawiają: naczelny pomysł, co jest przedmiotem mowy, i wyraz figuryczny służący mu na ozdobę. „Widzimy je – jak mówi Arystoteles – jeden w drugim, a to dostrzeżenie pochlebia wyobraźni, bo nic się jej tak nie podoba, jak podobieństwo przedmiotów albo ich porównanie.

<sup>7</sup> Horatius, *Carmina* I 4,13–14: „Śmierć błada jednakowo ubogie chaty nawiedza / i pyszne zamki”. Wszystkie fragmenty poezji Horacego podaję w przekładzie A. Lama.

<sup>8</sup> Horatius, *Carmina* II 3,25–28: „każdy tam zmierza, wszystkim przeznaczone / obrotu urny i prędkiej czy późniejszej / los nam rozkaże wsiąść do łodzi, / która powiezie na wieczne wygnanie”.

Wszystkie zaś zwroty są ugruntowane na stosunku tych dwóch rzeczy; kiedy na przykład zamiast powiedzenia młodość mówię wiosna życia, myśl uderzona podobieństwem okoliczności, wystawia sobie natychmiast pomysł jednej pory roku i jednej części życia, które porównywa i obejmuje bez najmniejszego zamieszania”<sup>9</sup>. Na koniec figury mają jeszcze korzyść nadania naczelnemu przedmiotowi większej dobitności, niżeliby to uczynić mogły wyrazy pospolite i w tem zaiste polega największa ich wartość, i to jest dlaczego nie błaho o nich powiedziano, że czynią przedmioty bardziej uderzającymi i światłość na nie rzucają, malują w prawdzie żywymi kolorami rzecz, do której ich używamy, a pojęcie oderwane zmieniają niejako w przedmiot widoczny, dodając mu okoliczności, co ułatwiają rozumowi objęcie i dokładne roztrząsanie jego. Czyli chcemy wzbudzić uczucie wstrętu, czyli przyjemności możemy zawsze dodać im mocy za pomocą figur. Stosownie do wrażenia, które sprawić chcemy, rozwijają one wyobraźni naszej pasmo przyjemnych lub nieprzyjemnych pomysłów. Kiedy mamy w zamiarze rzecz jaką przyozdobić, czerpamy obrazy nasze w najwięcej uderzających pięknościach natury, w najświetniejszych jej zjawiskach; rzucają one blask na dzieło nasze, zażywają rozum czytelnika, pociągają go za sobą i uroczne na nim sprawują wrażenie.

To, com uważał o użyteczności i skutkach figur, uderza mnie zadumiewającą mocą języka, bo jest rzeczą niepodobną rozważać bez zadziwienia niezmiernie postępy tego tak drogiego tłumacza powzięciów ludzkich. Jakżeż są potężnymi i powolnymi narzędziami języki doszłe do dzisiejszego udoskonalenia swego w ręku biegłego człowieka, co z nich korzystać umie! Już się nie ograniczają w objawianiu myśli, naocznie je malują, dają kolor i postać nawet najoderwańszym powzięciom. Figury są dla nich zwierciadłami, w których powtórnie wystawiają nam wzory ich podobieństwa. Rozwijają następnie przed oczyma pasmo okazałych obrazów, z sztuką rozrzucają światło i cienie i dają widzieć wszystko w dniu najkorzystniejszym. Niegdyś zaledwie one mogły niedoskonale wyjawić pierwsze nasze potrzeby, dziś dostarczają tylolicznym żądom zbytku, a nawet nieskończonej różnorodności urożeń jego.

Wielu retorów pracowicie zaprzętnęło się działami i poddziałami zwrotów, by okazać przystosowanie słów do sensu figurycznego, lecz tęsknotę tej pracy żadna nie wynagradza korzyść. Dość więc tu będzie wystawić

---

<sup>9</sup> Aristoteles, *Poetica* 1457b.

widok ogólnych źródeł. Wszystkie tropy, jakieśmy to już powiedzieli, gruntuja się na stosunku dwóch przedmiotów, a jako między przyczynami i ich skutkami najczęściej uderzają stosunki w stylu figuralnym, bierzemy niekiedy zamiast skutku przyczynę lub przeciwnie, jako to włosy białe za starość, cienie za drzewa; stosunek także między rzeczą objętą i tą, co ją obejmuje, jest dość naturalnym i uderzającym, by służył tropom. Używamy często imienia kraju zamiast mieszkańców jego, nieba zamiast Boga i tak mówimy: Polska jest żyzną i waleczną, błagamy dla niej pomocy niebios. Stosunek między znakiem i rzeczą, do której należy albo którą oznacza, jest jeszcze źródłem tropów, na przykład zamiast zaczął panować mówimy wziął berło w ręce albo wódz państwa, wstąpił na tron. Dano imię metonimii zwrotem ugruntowanym na stosunkach i przyczynie, między objętym i obejmującym, a między znakiem i rzeczą, którą znaczy.

Kiedy zwrot jest ugruntowanym na stosunku między tym, co poprzedza i następuje, lub między dwiema rzeczami, co idą po sobie, nazywa się *metalepsją*, jako to był lub żył, by oznaczyć, że osoba, o której mówimy, jest umarłą. Kiedy bierze się całość za część lub część za całość, rodzaj za gatunek albo gatunek za rodzaj, liczba pojedyncza za mnogą, a mnoga za pojedynczą, ogólnie, kiedy kładziemy na miejscu jakiego przedmiotu coś mniejszego lub większego, ta figura zowie się *synecdoche*. Często trafia się wyobrazić rzecz jedną jej częścią, jako to flota z tyłu żagli złożona, tyle głów, tyle ognisk. Można także zastąpić przedmiot jaki jego własnościami, na przykład: młodością i pięknnością osoby młode i piękne. Bierzemy także niekiedy rzecz za jej przymiot.

Lecz dość na tych tak mało znaczących drobnostkach, przystąpmy do najużyteczniejszego stosunku zwrotów, który polega w podobieństwie; na niem zagruntowanymi są metafory, czyli przenośnie, kiedy zamiast imienia właściwego rzeczy jakiej używamy innej do niej podobnej; jest to rodzaj *wizerunku*, co żywiej i przyjemniej ocuca pojętność. Ta figura częściej i ogólniej używaną bywa niż wszelkie inne razem wzięte, a mowa tak w prozie, jak w wierszach jest jej winna wielką część wyborności i wdzięków swoich. Dlatego obszerniej nieco w następującym rozdziale mówić o niej będziemy.

## Rozdział XII. Metafora, czyli przenośnia, hyperbola – przesadnia, personifikacja, czyli osobistnienie, apostrofa, czyli wręczczynienie

Metafora zupełnie ugruntowana na podobieństwie jednej rzeczy do drugiej nie jest jak tylko skróconem porównaniem<sup>10</sup>. Kiedy mówię o wielkim ministrze, iż wspiera stan jak filar budowę, oczywiście porównywan, ale jeśli powiem, że jest filarem państwa, staje się to metaforą. Porównanie ministra do słupa w myśli czyni się, jest wskazaniem, ale niewyrażeniem. Poczytujemy oba przedmioty za tak podobne, że można imię jednego na miejscu drugiego położyć bez wyraźnego porównania. Ten minister jest filarem stanu, otóż sposób ściślejszy i żywszy w wystawianiu imaginacji podobieństwa; nic jej bardziej nie pochlebia jak takie porównanie przedmiotu i odkrycie stosowności. Kiedy się nim rozum zakrzęta, ćwiczy się bez trudu i rad czuje łatwość pojętności swojej. Nie trzeba się dziwić, jeśli wszystkie języki są posiane licznymi przenośniami; wkradają się one nawet do rozmowy i nasuwają, choć ich nie szukamy. Słowa, których używam w tym opisie, są tego dowodem – kiedym powiedział, że przenośnie wkradają się do rozmowy, że się nasuwają nieszukane i że wszystkie języki są niemi posiane, użyłem wyrazów metaforycznych, co nie są ani mniej jasne, ani mniej wyrażliwe, jak zwyczajne słowa, których użyć mogłem.

Chociaż każda metafora nie idzie bez porównania i dlatego mieści się między figurami myśli, przecież gdy słowa, które obejmuje, nie są ściśle wziętymi, lecz w sensie figurycznym, powszechnie bywa ona pomieszana z tropami, czyli figurami słownymi, lecz mniejsza o imię, bylebyśmy ją jasno powzięli. Powiedziałem, że nie polega jak w wyrazie podobieństwa między dwiema rzeczami; winienem przecież uważać, że dajemy niekiedy, acz mniej pewnie, imię przenośni przystosowaniu wyrazu w jakimkolwiek bądź figurycznym sensie, czyli figura jest ugruntowaną na podobieństwie, czyli na innym stosunku między dwoma przedmiotami; kiedy na przykład powiem: ponieść boleśnie do grobu osiwałe włosy, znajdują się pisarze, co to nazwą przenośnią, chociaż ściśle mówiąc, jest to tem, co retorowie metonimią zowią, to jest skutkiem położnym na miejscu przyczyny. Włosy siwe są zwykle skutkiem wieku, lecz nie wystawują żadnego rodzaju podobieństwa. W *Poetyce* swojej Arystoteles uważa przenośnią w tem rozróżnieniu

<sup>10</sup> Koncepcję metafory jako skróconego porównania (*brevis similitudo*), to znaczy pozabawionego łącznika w postaci słowa 'jak', 'jakoby', 'na kształt', omawia Kwintylijan (*Inst. orat.* VIII 6, 8).

znaczeniu i nadaje jej imię wszystkim figurycznym myślom, co się do słowa ściąga, jako do całkowitości wziętej za część lub do części wziętej za całkowitość i takóŜ rodzaju za gatunek<sup>11</sup>. Byłoby wszelako niesłusznoscią oskarŜać o niedokładność tego głębokiego pisarza. Drobnostkowe podziały zwrotów i ich rozmaite nazwiska nieznanne za czasów jego świeŜszym są wynalazkiem, lecz dzisiaj, co są ustanowionymi, byłoby rzeczą nieprzyzwoitą dawać bez róŜnicy ogólnie słowom wziętym w sensie figurycznym imię przenośni.

Ze wszystkich figur mowy żadna nie maluje jak metafora. Skutkiem jej naczelnym jest nadanie opisaniu jasności i mocy i zmienienie niejako przedmiotów pomysłowych w naoczne przez nadanie im koloru, treści i przymiotów widocznych. Lecz by zdziałać ten skutek, trzeba bieglej ręki, bo lekka pomyłka wprawić moŜe zamiast jasności w zamieszanie. Jest więc rzeczą waŜną ustanowić przepisy ku kierunkowi metafor. Pierwszym jest właściwe ich dobranie do przedmiotu, niezbyt poziome ani zbyt wyniosłe, i nierozrzutne niemi szafowanie; w tem pewna miara jest konieczna i nigdy jej z oka spuszczać nie naleŜy. Trzeba zawsze na to pomnieć, Ŝe figury są dowodem czucia i Ŝe ozdoba ich w miarę rzeczy wzrastać powinna. Figury zbyt rozmnoŜone lub nie w miejscu swoim nie sprawują w mowie jak tylko fałszywe błyskotki lub nieznośną nadętość. Byłoby rzeczą nierozsądną chcieć rozumować stylem kwiecistym, co przystoi opisaniu. W rozprawach trzeba jasności, w opisaniami – wyborności, w opowiadaniach – stylu czystego i prostego. Jeden z wielkich tajników składni jest umieć być prostym, kiedy naleŜy; prostota jest w tych zdarzeniach najwyborniejszą ozdobą. Ta przestroga zasługuje na szczególniejszą młodych pisarzów uwagę, którzy łatwo dają się omamić tem, co jest świetnem, nie zwaŜając, czyli nim jest w miejscu.

Drugi przepis stosuje się do wyboru przenośni i wszelkich innych figur – obszerne pole jest otwartem mowie figurycznej, wszystkie skarby natury są pod jej ręką, zgoła wybierać moŜemy we wszystkich przedmiotach wi działalnych, co tylko jest zdolnem dodać mocy i jasności wszelkiego rodzaju pomysłom. Nie tylko przedmioty wesołe, wspaniałe lub przyjemne słuŜą do składania figur; moŜna równie uŜywać tych, które wzbudzają boleść, zadrwienie lub trwogę, lecz naleŜy starownie<sup>12</sup> odrzucać te, co mogą wysta-

<sup>11</sup> Aristoteles, *Poetica* 1457b: „Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub teŜ przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii”, przeł. H. Podbielski.

<sup>12</sup> starownie – starannie, uważnie

wić podłe lub nieprzyzwoite pomysły. Wtedy nawet, kiedy przenośnia ma za cel pogardę, nigdy pisarz pozwalając sobie nie powinien obrzydliwych stosunków. Cyceeron słusznie gani mówcę czasów swoich, który nazwał przeciwnika gnojem rynku<sup>13</sup> – i dodaje – gdyby nawet podobną była, przecież jest obmierzła myśl takiego porównania. Lecz w przedmiocie wyniosłym jest rzeczą nieprzebaczoną wprowadzić nieszlachetną metaforę.

Nie dość by przenośnie pochodziły od przedmiotów szlachetnych, trzeba jeszcze by podobieństwo, co im służy za zasadę, jasne i uderzającym było. Zgwałcenie tego przepisu jest źródłem metafor zmuszonych, co się podobać nie mogą, bo zamiast objaśnienia zaciemniają. Metafory takowe podobnemi są do zagadki i zupełnie przeciwnemi przepisom, jakie Cyceeron zaleca. „Skromną – mówi on – powinna być przenośnia, tak iżby się zdawała wstępować, nie nachodzić na cudze miejsce i dobrowolnie, nie poniewolnie, na nie przybywać”<sup>14</sup>. Jeśli z jednej strony rzeczą jest prawdziwą, że podobieństwa zbyt potoczne nie przystoją metaforom, z drugiej, kiedy się one opierają na podobieństwie zbyt oddalonym, nie tylko ciemnymi, ale i wyszukanymi stają się. Wdzięk metafor, jak wszelkich ozdób, niknie, jak tylko nie mają naturalnej i łatwej postaci. W ich składach z największą pilnością strzec się należy pomieszania mowy literalnej z metaforyczną; często przecież nawet w dobrych znajduje się ono u pisarzy. Lecz jeśli jest przywarą taka wspólność, większą jest jeszcze pomieszanie kilku metafor. Kwintylijan tak nas o tej pomyłce ostrzega: „Najusilniej pilnować należy, by od czego zaczęła się przekładnia, na tem się kończyła. Wielu zaś, co od burzy zaczynają, kończą na pożarze wstydlivym nierozsądkiem”<sup>15</sup>.

Ostatni przepis o metaforach jest zbyt czyste ich nie przeciąganie. Jeżeli nadto rozszerzamy podobieństwo, na którym figura jest zagruntowana; jeżeli się zapuszczamy w najdrobniejsze jego okoliczności, już to nie jest przenośnia, lecz alegoria. Trudzi się czytelnik, to igrzysko imaginacji wnet go nudzi, a mowa ciemną staje się; i to jest, co się zowie zmuszoną

<sup>13</sup> Cicero, *De oratore* III 41, 163: „[...] nolo ‘stercus curiae’ dici Glauciam, quamvis sit simile, tamen est in utroque deformis cogitatio similitudinis”.

<sup>14</sup> Cicero, *De oratore* III 41, 165: „[...] etenim verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non inrupisse, atque ut precario, non vi, venisse videatur”.

<sup>15</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria* VIII.50: „Nam id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex genere coeperis translationis, hoc desinas. Multi autem, cum initium temperatum sumpserunt, incendio aut ruina finiunt, quae est inconsequentia rerum foedissima”.



przenosią. Uważać można alegorią jak przedłużoną metaforę<sup>16</sup>, ponieważ polega ona w wyobrażeniu przedmiotu za pomocą drugiego, co mu jest podobnym, a który na miejscu jego kładziemy. Znajdujemy tego nieskończone przykłady w pismach świętych, mianowicie zaś w osiemdziesiątym psalmie<sup>17</sup>. Lud izraelski jest w nim wyobrażonym pod postacią winnicy, a figura utrzymuje się aż do końca w całej swojej piękności i poprawie. Nie masz tam ani jednej okoliczności, co by ściśle nie przystała winnicy, a wraz ludowi izraelskiemu wyobrażonemu pod tą postacią. Najistotniejszy przepis alegorii polega w niemieszaniu nieuważnem sensu figuralnego z sensem słownym. Gdyby na przykład zamiast wyobrażenia winnicy jako spustoszonej przez leśnego dzika i pożartej od zwierząt, psalmista był powiedział, stosownie do prawdziwego sensu: jest ona łupem pogan i pod jarzmem nieprzyjaciół; już by znikła alegoria, a na to miejsce wszczęło się zamieszanie podobne do tego, o którymśmy wspomnieli, mówiąc o metaforach. Wreście przepisy ustanowione do przenosi równie i alegoriom służą. Jedyne istotna między temi dwiema figurami różnica, wyjąwszy, że pierwsza jest krótką, a druga przedłużoną, polega w tem, że metafora zawsze się wyraża w słowach, które mają w sensie swoim naturalnym stosunek z przedmiotem, który wyobrażają; tak kiedy mówię Achilles był lwem, biegły minister jest filarem stanu; imię Achillesa lub ministra, które przyłączam do lwa lub filaru dostatecznie tłumaczy znaczenie swoje; lecz w alegorii można się obejść bez wskazania sensu tak wyraźnym sposobem i można to poszukiwanie pojętności zostawić.

Dawni w nauczaniach swoich najczęściej używali alegorycznego stylu. Bajki i parabole nie były, jak tylko alegoriami, czyli mowami lub czynami przypisanymi zwierzętom lub rzeczom nieżywym, które przedstawiały skłonności ludzi, a to, co zowiemy moralnością bajek, jest tylko słownem tłumaczeniem alegorii, ogołoconej z figuralnego sensu swego. Zagadka jest także rodzajem alegorii, bo jest rzeczą wyobrażoną przez inną i umyślnie okrytą tak, iżby ciężką do zgadnienia była; lecz ciemność jest zawsze przywarą w alegorii, kiedy ją zamienić w zagadkę nie chcemy. Trzeba, by sens łatwo dostrzegać się dawał wśród figury, co go ukrywa, lecz nie jest rzeczą snadną natrafić na stopień potrzebny cieniu lub światłości. Alegoria

<sup>16</sup> Koncepcję alegorii jako „przedłużonej metafory” (*continua metaphora*), czyli figury utworzonej z kilku powiązanych ze sobą metafor, wprowadził Kwintylijan (*Inst. orat.* IX.2.46).

<sup>17</sup> Ps 80, 9–17, psalm o spustoszonej winnicy Pańskiej.

jest może rodzajem składni najtrudniejszym do dokonania tak, iżby się podobała czytelnikowi i do końca zastanawiała bacność jego.

Hyperbola, czyli przesadnia polega w powiększaniu przedmiotu i w rozszerzeniu go poza przyrodzone jego granice. Można ją niekiedy uważać jako zwrot, niekiedy jako pomysłową figurę. Lecz czyli ją zwrotem, czyli figurą zwać będziemy, nie jest mniej oczywistem, iż ten sposób mówienia z wielu miar na przyrodzeniu gruntuje się. We wszystkich językach, a nawet pospolitych rozmowach, częstem jest użycie wyrazów przesadnych, jako to jak wiatr lekki, jak śnieg biały, świeży jak róża etc. Zwyczajna nasza uprzejmość jest prawie zawsze hyperboliczną. Jeżeli rzecz jaka zdaje nam się nadobną, dobrą lub wielką w swoim rodzaju, dodajemy jej prawie zawsze najpiękniejszej lub najlepszej nazwisko. Imaginacja naturalnie dąży do powiększenia. Wyrazy hyperboliczne są mniej lub więcej zwyczajnemi w języku w miarę żywości ludu, co nim mówi, a młodzież najczęściej ich używa. Języki wschodnie były nieskończenie przesadniejszymi nad Europy, której mieszkańcy są zimniejszymi lub jeśli chcemy – poprawniejszą jest ich wyobraźnia. Nie dziw więc, że się ta figura częściej w dawnych znajduje pisarzach, mianowicie zaś wieków, w których zaledwie ociesana społeczność jeszcze była w dzieciństwie. Doświadczenie i postęp społeczności uśmierzają zapal wyobraźni, a zatem wyrazy umiarkowańszemi stają się.

W wyrazach nadmierzonych, których zwykłe używamy w rozmowie, niknie prawie przesadnia. Nie potrzebujemy zastanowienia się, by im ich właściwą wartość naznaczyć. Nie wystawują bowiem myśli naszej, jak tylko przyzwoity wyraz, lecz kiedy hyperboliczny ma w postaci swojej coś uderzającego, wypada stąd w mowie figura, co pociąga bacność naszą i uważać tu należy, że jeżeli imaginacja czytelnika nie jest dosyć wzruszoną, by się skłoniła do przesadni, zawsze ją ona razi. Stąd pochodzi, iż trudno jest włożyć hyperbolę i że jej ani zbyt często używać, ani się zbyt długo nad nią zastanawiać nie należy. Przystoi ona bez wątpienia w niektórych zdarzeniach, ponieważ jest przyrodzonym językiem żywej i wzruszonej wyobraźni. Lecz hyperbola nie na miejscu lub zbyt częsta oziębia styl i niszczy cały pociąg składni. Rad używa przesadni pisarz, któremu na imaginacji zbywa, albo co nie wiedząc, jak zagrząć skład zimny, chwytą się napuszonych wyrazów.

Hyperbole są dwojakiego rodzaju: jedne używane w opisaniach, drugie spłodzone przez gwałtowność lub namiętność. Ostatnie są bez wątpienia najlepszemi, bo jeśli wyobraźnia jest zawsze skłonną do powiększania, popęd ku temu namiętności jest nieskończenie mocniejszym i służyć może

za wymówkę najśmielszym figurom, którym nawet pozór naturalności i rzeczywistości nadaje. Wszystkie bez wyłączenia namiętności mówią naturalnie przesadnym językiem i tak w następujących słowach, które Milton kładzie w usta Szatana wyrazy jego, chociaż nader mocne, zdają się naturalnymi w położeniu, w którym się znajduje, wystawują bowiem obraz duszy dręczonej wściekłością i rozpaczą: „O niedolo! Gdzież się schronię przed nieprzebragany gniewem i okropną rozpaczą? Wszędy napotykam piekło, a całe piekło jest w sercu mojem; pod najgłębszą przepaścią dostrzegam inną, co się otwiera, by mnie pożarła, a gdzie męczarnie są tak srogimi, że w porównaniu ta, co mnie dręczy, jest rozkoszą”<sup>18</sup>. W prostym opisanu używać przesadni można, ale z wielkiem umiarkowaniem; trzeba do niej rozum przygotować, by mu się podobała; trzeba by przedmiot, który opisujemy, był zdolnym do uderzenia żywo imaginacji i skłonił ją do wyjścia z zwykłych granic, wystawując jej coś wielkiego, nowego, zadziwiającego; albo-li też żeby pisarz posiadał sztukę zapalenia jej nieznacznie i natchnienia wysokiego wyobrażenia przedmiotu, który chce odmalować przesadnymi kolorami. Kiedy poeta opisuje trzęsienie ziemi, nawałnice lub krwawe mordy, przystoją hyperbole, ale kiedy smutek tylko lub żalocha maluje, nieznacznie są przesadnie do następnej podobne: „Gdyby gorzał świat cały, potok łez co z jej płynął oczu, zdołałby wygasić pioruny nieba i pożar ziemi”. Można to bez niesłuszności nazwać szaloną nadętością.

Niemasz, a przynajmniej nie znam przepisu zdolnego ograniczyć przyzwoicie hyperbole; jedynie rozsądek i smak dobry działać to mogą. Lukan najwięcej ich nadużywał. Pomiędzy pochlebstwami, którymi tak podle poeci rzymscy obsypywali cesarzów, zwyczajem prawie stało się zapytywać ich, w jakiej części nieba po ubóstwieniu swoim przemieszkiwać zamýślali; lecz i to zbyt słabem zdało się Lukanowi. Przedsięwziąwszy, mówiąc do Nerona, przejść podłogą poprzedników swoich, prosi go, by nie wybrał miejsca swego blisko którego bieguna, lecz by zasiadł w średnicy nieba

---

<sup>18</sup> J. Milton, *The Paradise Lost*, London 1838, s. 94, IV 73–78: „Me miserable! Which way shall I fly / Infinite wrath and infinite despair? / Which way I fly is Hell, myself am Hell, / And, in the lowest deep, a lower deep / Still threatening to devour me opens wide, / To which the Hell I suffer seems a Heaven”. W przekładzie J. Przybylskiego: „Ach, ja nędzny! Któż się teraz udam drogą? / Gdzież uciekę przed Jego zemstą nieskończoną? / Cóż mi od nieskończonej rozpaczochroną? / Z bojaźni Jego gniewu i zgryzot się wściekłem, / Gdzie się ruszę jest Piekło, ja sam jestem Piekłem, / Tu w najgłębszej przepaści przepaść się rozwozi / Coraz głębsza i zawsze pożarciem mi grozi. / Względem czego Niebem się zda Piekło siarczane”, *Miliona Raj utracony*, przekładania J. Przybylskiego, Kraków 1791, s. 103–104.

w obawie, żeby ciężar jego jednej lub drugiej stronie dodany nie przewrócił świata, niszcząc równowagę jego<sup>19</sup>. Te nierozsądne przenośnie są zawsze skutkiem fałszywego miotu geniuszu. Wielce je miłowali pisarze hiszpańscy i afrykańscy, jako to Tertulian, Cyprian, Augustyn i insi. Otóż napis grobowy hiszpańskiego pisarza dla Karola V: „Za grobowiec połącz świat, za pokrycie niebo, gwiazdy za pochodnie, za łzy morza”<sup>20</sup>. Niepodobna być śmieszniej nadętym; przecież był czas zepsutego smaku, gdzie tak szalone wyrazy za piękność uchodziły.

Lecz dość o przesadni; przystąpmy do figur myśli, w których słowa są położone w właściwym znaczeniu. Pomiędzy temi figurami pierwsze miejsce niewątpliwie należy do prozopopei, czyli uosobnienia, to jest do zwrotu, za pomocą którego czyn i mowę nadajemy nieżywemu przedmiotom. Ta figura, której użycie jest nader rozległe, ma za zasadę ludzkie przyrodzenie. Na pierwszy rzut oka, kiedy ją odrębnie uważamy, zdaje się tak śmiałą, że się do zarozumiałości zbliża. Nadawać głos kamieniom, drzewom, wodom, łąkom jak jestestwom żyjącym i rozsądnym mogłoby w rzeczy wydać się pomysłem niesłychanym, zgola wynalazkiem niegodnym ludzi rozsądnych. Przecież uosobnienie przyzwoicie użyte bynajmniej nie sprawuje tak śmiesznego skutku; zdaje się przeciwnie równie naturalnem, jak przyjemnem; i by w niem smakować, nie jest rzeczą potrzebną wzrzuścić gwałtownie namietności. Poezje nawet najpospolitszego rodzaju są ich pełne, a przykłady w prozie nierzadkiemi. Można by nawet powiedzieć, że w obcowaniu podufałem używamy często wyrazów bardzo do tej figury podobnych, jak kiedy mówimy: pragnie oschła ziemia, śmieje się kraina; lub kiedy używamy wyrazu zabójczej choroby, niespokojnej ambicji, srogiej zemsty i obłudnej przyjaźni. Te i tym podobne są tyluż dowodami

<sup>19</sup> Lucan, *Pharsalia* I 53–59: „Sed neque in Arctoo sedem tibi legeris orbe, / nec polus aversi calidus qua vergitur Austri, / unde tuam videas obliquo sidere Romam. / Aetheris immensi partem si presseris unam, / sentiet axis onus. Librati pondera caeli / orbe tene medio; pars aetheris illa sereni / tota vacet nullaeque obstant a Caesare nubes”, w przekładzie W.S. Chrościńskiego: „Lecz nie w Północnej twą stolicę stronie, / Ani w południej gruntu nad Austrami, / Bo nie na oku miałbyś Rzymskie bronie. / Osiadysz zaś gdzie między obłokami, / Zatomowałbyś zwykły bieg w Tryjonie. / W pół zatem staniesz między niebiosami, / Skąd wszystkie oczy z chmurmi niech ustąpią / I twego na świat widoku nie skąpią”, *Pharsalia po polsku tłumaczonego Lukana, albo raczej wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem, rzymskiemi wodzami...*, Oliwa 1691, s. 3.

<sup>20</sup> Epitafium anonimowego autora dla cesarza Karola V Habsburga (zmarł 21.09.1558 r.): „Pro tumulo ponas orbem, pro tegmine caelum, / Sidera pro facibus, pro lacrimis maria”.

łatwości, z jaką rozum przysposabia do martwych przedmiotów zdolności jestestw żyjących.

Jedna z najwyraźniejszych skłonności ludzkich polega w ożywianiu wszystkich przedmiotów. To usposobienie pochodzi z od niejkiej stosowności lub od chęci znalezienia we wszystkich przedmiotach naszego podobieństwa? Jakażkolwiek przyczyna tego być może, pewną jest rzeczą, że to wszystko, co porusza nasz rozum, przynajmniej w tej chwili czuć nam daje pomysł życia. Niech człowiek urazi nogę o kamień w pierwszym momencie bólu, jeśli zdola potłucze go albo może wyzionie przeciw niemu potok złorzeczeń, jak gdyby go ten kamień dobrowolnie uderzył; drugi przyzwyczajony od dawna do tego, co go otacza jako to do domu, gdzie przyjemnie zbiegły lata jego, do łąk, do gór, do gajów, które często zwiedzał, doświadcza w chwili oddalenia się od nich bez nadziei powrotu prawie też same czucia, jakie w nim wzbudza rozstanie się z dawnymi przyjaciółmi, i to omamienie dochodzi niekiedy do tego stopnia, że się smutnie z ulubioną żegną siedzibą.

To nam po części tłumaczy, dlaczego uosobnienie jest figurą tak częstą, tam gdzie wyobrażenia i namiętności są poruszonymi. Ma ona trzy stopniowania, które rozróżnić należy, by lepiej poznać użycie każdego. Pierwszem jest, kiedy przypisujemy nieżywym przedmiotom, jakie skłonności lub przymioty jestestw żyjących. Drugiem, kiedy nadajemy czyn i mowę tym martwym przedmiotom jak stworzeniom rozsądnym. Trzeciem, kiedy one niby do nas mówią lub słuchają mów naszych.

Pierwsze, czyli najniższe stopniowanie tej figury, polega w przypisaniu rzeczom nieżywym niektórych przymiotów jestestw żyjących. Kiedy się to czyni w krótkich słowach, jak najczęściej bywa, za pomocą przyuczonego znamienia, jak sroga burza, zabójcza choroba, okrutne nieszczęście; wznosi styl tak słabo, że najpospolitsza mowa dopuszcza go. Takowe stopniowanie uosobistnienia jest wprawdzie tak małoznaczne, iż zaledwie na to i zasługuje imię i żeby go można umieścić w tej liczbie przenośni, które niedostrzeżone przechodzą. Przecież kiedy jest użytym w miejscu nadaje żywości wyrazowi.

Drugi stopień uosobnienia jest, kiedy mówią i czynią rzeczy nieżyjące na wzór żyjących. Figura wzniesiona do tego stopnia czulszą staje się; moc jej jest w miarę natury czynu, który przypisujemy nieożywionemu przedmiotowi i okolicznościom w opisanie przez nas wprowadzonym. Przedłużona do pewnego stopnia nie przystoi jak tylko mowom starow-

nym i wyszukanej wymowie. Przeciwnie – kiedy jest skrócona, wprowadzić ją można w przedmioty mniej wyniosłe. Cyceon mówiąc o przypadku, w którym prawo pozwala człowiekowi zabić drugiego siebie broniąc, tych używa wyrazów: „Niekiedy nam miecz do zabicia człowieka same podają prawa”<sup>21</sup>. Ten wyraz jest szczęśliwym. Znajdują się w nim uosobnione prawa podające nam miecz, byśmy się bronili przeciw godzącemu na życie nasze. Te krótkie uosobnienia znajdują miejsce w rozprawach moralnych, a nawet w filozoficznych. Kiedy są naturalnymi i nie zbyt często powtarzanymi, mogą sprawić dobry skutek, dodając stylowi wdzięku i mocy.

Trzeci i najwyższy stopień uosobnienia jest, kiedy przedmioty nieożywione są wyobrażeniami nie tylko jako obdarzone życiem i czuciem, ale jak do nas mówiące. Chociaż w wielu zdarzeniach zdaje się to dość stosowne do natury, przecież tego rodzaju uosobnienie jest nader ciężkiem, a ze wszystkich figur retorycznych ta najśmielszą. Nie przystoi ona jak tylko żywej namiętności, dlatego nie należy używać jej, jedno w zdarzeniach, w których rozum jest żywo poruszonym. Lekkie uosobnienie, przypisujące rzeczy nieżywej czyn żywej, może się podobać rozumowi nawet w prostym opisanii, w którym nie jest głęboko wzruszonym. Lecz w tem spokojnem położeniu ciężko by smakował w uosobnieniu stanowiącem rozmowę między człowiekiem i rzeczą nieożywioną. Ta figura jest językiem przyrodzonym wszystkich mocnych namiętności, nie tylko miłości, zapalczywości, zgrozy, ale nawet mniej gwałtownych, jako to boleści, zgryzoty, żalu i smutku. Wszystkie namiętności zdają się znajdować pociechę w wynurzeniu i przenoszą nad milczenie mówić w braku innych przedmiotów do lasów, do skał, do pustyń. W poezji, gdzie język namiętności jest wolniejszym, znajdujemy piękne i liczne tej figury przykłady.

Dwa przepisy istotne w tym rodzaju są; najprzód nie używać go nigdy, tylko kiedy podaje go gwałtowna namiętność, i nie przedłużać, kiedy ona ziębnieje. Jest to jedna z tych wysokich ozdób, co nie przystoju, jak tylko miejscom najwyższym składni i tam ich nawet z wielkiem umiarkowaniem pozwalać sobie należy. Drugi przepis polega w nieużywaniu tego sposobu uosobnienia jak tylko w przedmiotach mających przez się niejaką godność i co mogą jaśnieć przyzwocie na wysokości, do której je wznieść zamyślamy. Można mówić o swojej żalości do ciała utraconego przyjaciela, lecz byłoby rzeczą nierozsądną mówić do sukien lub do członków jego.

<sup>21</sup> Cicero, *Pro Milone* 5, 9: „cum videat aliquando gladium nobis ad hominem occidendum ab ipsis porrigi legibus”.

W prozie figura ta wymaga jeszcze więcej umiarkowania jak w poezji, bo w pierwszej nie dozwalamy imaginacji tyle wolności, ile w drugiej, i nie mamy równych sposobów ku wzbudzeniu namiętności. Można przecież w prozie rzecz czynić do przedmiotów nieożywionych, lecz ta figura nie przystoi, jak tylko w mowach krasomówczych najwyższego rodzaju. Mówca może przyzwoicie rzecz czynić do religii, do cnoty, do Ojczyzny, do miasta lub do krainy, co wielkie ucierpiały klęski lub co były polem jakiego znakomitego czynu, lecz nigdy z oka spuszczać nie powinien, że takie zwroty są ostatniem wysileniem wymowy, i że trzeba niepospolitego geniuszu, by je przyzwoicie wyrazić; bo jeżeli nie są zdolnemi wzbudzić namiętności, niechybnie tęsknotę i śmiech wzbudzają. Nic nie jest tak zimnem, jak niezręczne usiłowanie niektórych pisarzy ku wprowadzeniu tych uosobnień, mianowicie kiedy są nieco obszernemi. Widać jasno wysilenia pisarza lub mówcy, by się wzniósł do wysokości namiętności, której wyobrazić nie może, bo jej nie czuje. Pogrzebowe kazania Flesziera<sup>22</sup> i Bossueta<sup>23</sup> wystawiają w tym rodzaju przykłady największej piękności.

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. Przecież ostatnia jest co do śmiałości, niższą od pierwszej, bo wyobraźnia mniej potrzebuje wysilenia, by sobie wystawiła obecnym umarłego lub nieprzytomnego, niż by ożywiła rzeczy nieczule i rozmawiała z niemi. Obie zaś figury to mają powszechnego, iż dla dania im przyrodzonej postaci trzeba zawsze, by były natchnięte od namiętności, bo obie służą tylko do wyrażenia ich języka lub żywego poruszenia. Mowy do przedmiotów nieżywych, ich uosobnienie, apostrofy i wszystkie śmiałe figury były właściwemi gorącej imaginacji dawnych ludów wschodnich. Piękne ich i liczne znajdujemy przykłady,

---

<sup>22</sup> Esprit Fléchier (1632–1710), biskup Nîmes (1687–1710), autor dwóch tomów kazań pogrzebowych (*Oraisons funèbres*, Paryż 1802); najsłynniejszymi mowami Fléchiera są kazanie na pogrzebie Henryka de la Tour d'Auvergne, wicehrabiego Turenne – 1676 i Marii Teresy Austriaczki – 1683.

<sup>23</sup> Jacques Bénigne Bossuet (1627–1704), biskup Meaux (1681–1704), kaznodzieja nadworny Ludwika XIV, myśliciel polityczny i gorący orędownik monarchii absolutnej. Jest autorem wielu kazań pogrzebowych (*Oraisons funèbres*) uznawanych za arcydzieło wymowy kościelnej (kazanie na pogrzebie Anny Austriaczki – 1666, Henrietty Marii Burbon – 1669, Henrietty Anny Stuart – 1670, Ludwika II Burbona, Wielkiego Kondeusza – 1686).

mianowicie w pismach świętych, jako to w czternastym rozdziale Izajasza, gdzie ten prorok opisuje upadek państwa asyryjskiego temi słowy: „Cóż się stało z tym niemiłosiernym Panem? Jakoż ustał ten haracz, którego tak srodze wymagał? Pan pokruszył berło bezbożnych, różgę żelazną tego zuchwałego władcy, co w swojej zapalczywości uderzał ludy nieuleczonemi bliznami, co sobie hołdował narody wściekłości swojej i srodze je prześladował. Cała ziemia jest teraz w spoczynku i milczeniu, jest w radości i ukontentowaniu; jodły nawet i cedry Libanu uradowała zguba jego, od-tąd jak umarłeś, mówią one: «nikt nie przychodzi, co by nas ścinał i walił». Piekło nawet widziało z zamieszaniem twoje przybycie, nakazało powstać olbrzymom z twojej przyczyny. Wszyscy książęta ziemi i wszyscy królowie narodów zstąpili z tronów swoich. Wszyscy do ciebie obrócą mowę swoją, by ci powiedzieli: «byłeś więc jak my bliznami okrytym i do nas podobnym stałeś się. Pycha twoja pogrążona w pieklach została, ciało twoje padło na ziemię; łóżem twojem będzie zgnilizna, a szatami robactwo». Jakżeś spadł z nieba Lucyperze, ty co tak świetnym okazywałeś się ku dnia Jutrzence? Jakżeś był obalonym na ziemię ty, coś narody uderzał bliznami? Który mówiłeś w sercu twojem: «wstąpię do nieba, ustanowię mój tron ponad gwiazdami Boga, zasiądę na górze sprzymierzenia obok Akwilonu. Usadwię się ponad najwynioślejszemi obłokami i podobnym do Najwyższego będę». A przecież z tej chwały pogrążonym do piekieł zostałeś, w najgłębszej ich przepaści; ci, co cię widzieć będą, przybliżą się do ciebie i patrząc powiedzą: «ten-li to jest człowiek, co zatrząwał ziemię, co rzucał postrach na królestwa? Co zamienił świat w pustynią, co zburzył miasta, i co trzymał w okowach tych, których pojął w niewolę?». Wszyscy królowie narodów umarli chwalebnie i każdy z nich ma swój grobowiec, ale co do ciebie, byłeś odrzuconym daleko od grobu twego jako pniak nieużyteczny i całkiem okryty krwią twoją, znikłeś w liczbie tych, którzy mieczem zginęli i których rzucono w głąb ziemi jako już zgniłe ciała»<sup>24</sup>.

### Rozdział XIII. Porównanie, antytezy, zapytanie, wykrzyknienie i o innych figurach, jako też ogólne względem nich przestrogi

Tęsknem byłoby przebiegać długi szereg figur przysposobionych od retorów; dość nam więc będzie nad naczelnemi zatrzymać się. Zasady i prze-

<sup>24</sup> Iz 14, 4–20, satyra na śmierć tyrana, prawdopodobnie króla Asyrii Sargona II albo Sennacheryba.



pisy, które ustanowimy, dostarczą do kierowania użyciem wszystkich, nie tylko w prozie, ale i w poezji. Zaczniemy od porównania. W jednym z poprzedzających rozdziałów wytłumaczyłem, w czym polega różnica między metaforą a porównaniem. Metafora wskazuje porównanie, ale go nie wyłuszcza, jak kiedy mówię: Achilles jest lwem, to jest, iż Achilles podobnym jest mocą i odwagą do lwa. W porównaniu podobieństwo jest wyraźnie wskazane i ogólnie rozleglejsze, niżli go dozwala natura metafory, jak kiedy mówię: „Uczynki książąt są jak wielkie rzeki, co płyną pod oczyma wszystkich, lecz przyczyny, co im ruch dają i poniki<sup>25</sup>, pobudki ich czynów małej nader liczbie są znanymi”. Ta słaba próbka dowiedzie, że przyzwoite porównanie dodaje mocy myśli i wdzięku mowie. Cycero zowie te figury *lumina orationis*<sup>26</sup>.

Smakowanie w figurach z trzech przyczyn pochodzi: (1) z przyjemności, którą przywiązała natura do czynności rozumu, kiedy porównywa między sobą dwie rzeczy; kiedy odkrywa podobieństwo między dwoma różnymi przedmiotami albo różnicę między dwoma podobnemi. Dzieci nawet bawią się porównaniami, skoro tylko zaczynają uderzać je przedmioty, które mają przed oczyma; (2) porównania podobają się, rzucając światło na naczelny przedmiot, za pomocą tego do którego porównujemy go i dodając mocy wrażeniu, które sprawia; (3) przyjemność porównania pochodzi z wprowadzenia nowego a zwykle uderzającego przedmiotu stowarzyszonego z naczelnym, o który rzecz idzie; z obrazu przyjemnego, który ten nowy przedmiot maluje, i z nowego widowiska, które figura myśli wystawia. Porównania dwojakiego są rodzaju: jedne służą do przystosowania, drugie do ozdoby. Kiedy pisarz porównywa przedmiot, o którym mówi, do innej jakiegokolwiek bądź rzeczy, jest to zawsze, a przynajmniej być powinno, by go uczynić łatwiejszym do objęcia lub żeby go przyozdobić. W roztrząsaniach filozoficznych, nawet najoderwańszych, można przyzwoicie używać porównania ku wyjaśnieniu rozumowań. Lecz najczęściej w składniach mają one raczej za cel ozdobę, niż naukę.

<sup>25</sup> poniki – podziemne strumienie

<sup>26</sup> *lumina orationis* – światła mowy, metafora określająca figury retoryczne upowszechniona przez Cicerona, por. idem, *Orator* 39, 135: „Eadem ratio est horum, quae sunt orationis lumina et quodam modo insignia”, *De oratore* III 25, 96: „Vt porro conspersa sit quasi verborum sententiarumque floribus, id non debet esse fuscum aequabiliter per omnem orationem, sed ita distinctum, ut sint quasi in ornatu disposita quaedam insignia et lumina”.

Już uważałem, że ta figura jest ugruntowaną na podobieństwie, lecz nie należy brać tego słowa zbyt ściśle; można niekiedy przyrównać przyzwoicie dwa przedmioty, chociaż rzetelnie nie mają między sobą podobieństwa, kiedy sprawują w rozumie skutki podobne; kiedy w nim wzbudzają pomysły stosowne i kiedy na koniec pamięć jednego z tych przedmiotów może służyć do wzmocnienia wrażenia, które drugi uczynił, na przykład żeby określić naturę muzyki słodkiej, lecz smutnej, Ossjan mówi: „śpiew Karilla był przyjemnym, smutnym, lecz jak przypomnienie zabawy lub szczęścia przeszłego”<sup>27</sup>. To porównanie jest szczęśliwym, przecież żadna muzyka nie ma podobieństwa rzetelnego z wrażeniem, które wspomnienie zbiegłego szczęścia sprawia na rozumie. Gdyby Ossjan był go porównał do śpiewu słowika lub do mruczenia wód, jakby to był może uczynił mierny poeta, miałby właściwie mówiąc więcej podobieństwa, ale gruntując go na skutku, który muzyka sprawia, poeta za pomocą delikatnego obrazu daje nam o charakterze tej muzyki jaśniejsze i dokładniejsze wyobrażenie.

Ogólnie, czyli porównanie ma za zasadę podobieństwo między dwoma przedmiotami lub zgodność ich skutków, jest to istotnym przepisem, żeby więcej rzucało światła na przedmiot, dla którego wprowadzonym było i wzmacniało jego wrażenie. Wyobraźnia może sobie pozwolić małe zboczenia w biegu podobieństw, lecz nie powinna nigdy oddalać się od naczelnego celu. Jeśli jest wielkim i szlachetnym, trzeba żeby wszystkie okoliczności zbiegały się ku wsparciu powagi jego. Gdy go znamionuje piękność, trzeba, by dążyły do jego upiększenia, a jeśli przedmiot jest przerażającym, powinny trwogę podwajać. Bliższe jego przepisy są przyzwoitość porównania, czyli okoliczności, wśród których go właściwie wprowadzić można, i natura przedmiotów, co mu służyć mają.

Co do pierwszego, jużem okazał, że porównanie nie jest skutkiem, czyli językiem namiętności, lecz wyobraźni. Porównanie jest wprawdzie językiem imaginacji żywej, lecz wolnej od wszelkiego gwałtownego poruszenia. Namiętności mocne nie mają czasu szukania podobieństw, bo są jedynie sobą zaprzątione. Jeden więc z największych błędów, który pisarz popełnić może, jest wprowadzenie porównania w chwili, w której namiętności są mocno poruszone. Wtedy nie należy nawet przypuszczać

---

<sup>27</sup> *The Poems of Ossian*, transl. J. Macpherson, London 1806, vol. I, s. 119: „The music of Carril was like the memory of joys that are past pleasant and mournful to the soul. The ghosts of departed bards heard it from Slimora's side. Soft sounds spread along the wood and the silent valleys of night rejoice”.

przenośnych wyrazów, jak tylko z wielkiem umiarkowaniem, bo jest rzeczą niepodobną, żeby namiętność zgadzała się z zwrotem okazałym porównania. Niszczy one całkiem omamienie i wystawia nam spokojny umysł pisarza, podczas kiedy chce nas wzruszyć obrazem jakiego nieszczęśliwego zdarzenia, na które sam jest nieczułym.

Chociaż porównanie nie przystoi gwałtownym namiętnościom, ta figura wymaga przecież dzielności, kiedy ją przeznaczamy ku ozdobie. Trzeba, by przedmiot miał pewny stopień godności lub wyniosłości i by wyobrażenia żywą była, choć serce zimnem. Na koniec styl porównania powinien trzymać środek między patetycznym i pospolitym. Ta uwaga otwiera obszernie pole porównaniom, wszelako zawsze baczyć należy, by niemi nie szafować zbyt hojnie, bo jak to uważałem, ta figura jest świetną, a to, co się błyszczy, razi oczy, jeśli je zbyt często uderza; w poezji nawet pomiarkowanie używać jej należy, lecz w prozie trzeba jej być nader oszczędnym. Styl zbyt kwiecistym zdaje się, a nawalone ozdoby nie tylko tracą na skutku, lecz przeciwny sprawują.

Zobaczmy, jakie są przepisy stosowne do przedmiotów, które służyć mogą do składu porównania. Najprzód, nigdy używać nie należy rzeczy, które mają zbyt uderzające podobieństwo z przedmiotem, do którego przystosować chcemy porównanie. Największe upodobanie, które one sprawuje, polega w odkryciu między rzeczami różnego rodzaju podobieństw, nie uderzających na pierwszy rzut oka. Bez wielkiej pojętności dostrzec można podobieństwo dwóch rzeczy, kiedy jest wyraźne. Pomiędzy porównaniami, co grzeszą wielkiem podobieństwem przedmiotów, trzeba liczyć te, co się stały zbyt powszechnymi w poezji. W swojej świeżości te porównania podobać się musiały, lecz uszy nasze są ich tak pełnemi, iż żadnego już nie czynią wrażenia. Różność porównań stanowi mianowicie różnicę prawdziwego poety od wierszów składacza. Ten nic nie widzi nowego w naturze, zdaje mu się wyczerpaną od poprzedników jego i pokornie czołga się w ich ślady, lecz człowiek, któremu geniusz przewodniczy, umie w niej jeszcze odkryć skarby; wzrok jego przenikający przebiega ziemię i niebo i dostrzega nowe postacie, nowe podobieństwa zaniedbanych przedmiotów, a porównania jego żywemi, świeżemi i wyrażliwemi stają się.

Ale jeżeli unikać należy zagruntowania porównań na zbyt uderzających podobieństwach, nie jest mniej istotnem nie szukać ich zbyt oddalonych lub mało znacznych, bo zamiast pomagania imaginacji, trudzimy ją, a zamiast oświecenia przedmiotu, ćmimy go. Trzeba i to uważać, że

porównanie, którego naczelne okoliczności wystawują dostateczne podobieństwo, może, gdy jest za daleko posunięciem, wpaść w zamieszanie i niejasność. Nic nie jest przeciwniejszem celowi figury, jak ubieganie się za małemi szczegółami, dowodzącemi tylko talent w rozszerzaniu podobieństwa. Trzeba także unikać porównania opartego na nieznanym przedmiocie albo którego mała liczba osób może sobie uczynić jasne wyobrażenie. Stąd wypływa, że porównania ugruntowane na odkryciach filozoficznych lub na rzeczy świadomej tylko tym, co pewne sprawują rzemiosło, nie odpowiada celowi tej figury. Należy więc używać zawsze rzeczy ogólnie znanej czytelnikom. Ostatnią będzie moją uwagą, że składnie rodzaju poważnego lub wyniosłego nie pozwalają w porównaniach przedmiotów nieszlachetnych, albowiem poniżyłyby rzecz zamiast jej wzniesienia. Roztrząsnąwszy starownie naczelne mowy figury, mało nam się co o inszych do powiedzenia zostanie. Zasady od nas ustanowione dostatecznemi będą do wskazania ich korzyści i sposobu ich użycia.

Jako porównanie jest ugruntowaniem na podobieństwie dwóch rzeczy, tak antyteza w ich przeciwności polega. Dąży ona do mocniejszego odbicia dwóch przedmiotów naprzeciw siebie wystawionych, lecz przestrzec winniem, że częste antytezy, mianowicie kiedy są wyszukanemi, błahą i tęskną stają się ozdobą. Na przykład ta myśl Seneki antytezą zaostrowana dobry sprawuje skutek: „Jeśli chcesz z bogacić człowieka, nie pomnażaj skarbów jego, lecz ukracaj żądzę”<sup>28</sup> lub ta druga: „Jeśli w potrzebach natury ograniczysz życzenia twoje, nigdy ubogim, jeśli podług mniemania rozszerzysz, nigdy bogatym nie będziesz”<sup>29</sup>. Ta figura przystoi maksymom moralnym, bo uchodzą one za owoc rozwagi i są utkwione w pamięci za pomocą przeciwności wyrazów. Ale kiedy ciągnie się długi szereg tych maksym, kiedy pisarz ustawnie ich używa, styl jego słusznie podpada tym wymówkom, jakim podpadł Seneka<sup>30</sup>. Jest inny rodzaj antytezów, których wartość polega w uderzeniu nas nieprzewidzianą przeciwnością rzeczy, które groma-

<sup>28</sup> Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium* XX 109, 9: „Neminem pecunia divitem fecit, immo contra nulli non maiorem sui cupidinem incussit”.

<sup>29</sup> Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium* II 16, 7: „Istuc quoque ab Epicuro dictum est: «si ad naturam vives, numquam eris pauper; si ad opiniones, numquam eris dives»”.

<sup>30</sup> Jednym z największych krytyków stylu Seneki, odznaczającego się zwięzłością, celnością wyśłowienia i operowaniem filozoficznymi gnomami, był Kwintyliusz (*Inst. orat.* X 1, 125–130), który uważał go za zepsutego (*corrupta*), zawierający wiele „słodkich błędów” (*dulcibus vitiis*), czyli figur retorycznych opartych na wieloznaczności i grze słów, a także „mało znaczących sentencji” (*minutissimis sententiis*).

dzi. Może służyć na dowód dowcipu w pismach żartobliwej wesołości, lecz w składach poważnych przypuścić go nie można. To, co zowiemy bodźcem epigrammatu<sup>31</sup>, polega w antytezie uderzającym zwrotem, żywym i nieprzewidzianym, co myśli zaostreza; wiele mu wartości krótkość dodaje.

Porównanie i antytezy są figurami umiarkowanymi, płodem imaginacji, nad którym nie ma wpływu namiętność. Lecz zapytanie i wykrzyknia, o których mówić będę, do niej należą. Tyle jest okoliczności, gdzie namiętności naturalnie własnego używają języka, że te figury są częstymi, niemniej w prostej rozmowie, jak w krasomówstwie. Kiedy ludzie są poruszeni namiętnością, zwykle zapytują się o to, co chcą zaprzeczyć lub zatwierdzić gwałtownie. Oznaczają tym sposobem zaufanie, jakie mają w twierdzeniu swoim, i odwołują się do słuchaczy względem niepodobieństwa przeciwnego zdania. Tak się tłumaczy Demostenes, mówiąc do Ateńczyków: „Czyliż jeszcze będziecie się wypytywać jedni drugich o wieściach? Jakież wieści mogą być więcej zadziwiającymi, jak że Macedończyk toczy wojnę z Ateńczykami i podług woli swojej kieruje sprawami Grecji? Czyliż umarł Filip? Nie, lecz choruje. I cóż wam z tego, czyli umarł, czyli żyje? Gdyby ten Filip umarł, wnet byście utworzyli drugiego”<sup>32</sup>. Bez pomocy zapytania wszystko by się to słabem wydało i mało uczyniło wrażenia, lecz gwałtowność zapytania ustala uwagę słuchacza i żywo go uderza.

Można przyzwicie użyć zapytania w okolicznościach miernie wzruszających, na przykład w biegu roztrząsań nawet filozoficznych, lecz wykrzyknie nie przystoju, jak tylko w zdarzeniach, w których rozum jest gwałtownie wzruszonym, w chwilach zadziwienia, gniewu, wesołości, bólesci etc. Zapytanie, wykrzyknia i wszystkie figury namiętne działają na nas przez współczucie (*sympathie*). Jest to obszerna i potężna zasada z przyrodzeniem połączona i co nas zniewala do dzielenia cudzych namiętności i wzruszeń. Niech wnijdzie do jakiej społeczności osoba pełna wesołości lub smutku, wnet dostrzeżemy to czucie szerzące się po twarzach tych, co spo-

<sup>31</sup> *acumen* – dosłownie: ostrze, wierzchołek góry, żądło; błyskotliwa, zwięzła i zaskakująca czytelnika swą nieoczywistością konkluzja epigramatu (pointa, dowcip), zwana również w poetykach i retorykach z XVII wieku konceptem (*conceptus*)

<sup>32</sup> Demosthenes, *Philippica* I 10–11: ἢ βούλεσθ', εἰπέ μοι, περιόντες αὐτῶν πυνθάνεσθαι, λέγεται τι καινόν; γένοιτο γάρ ἄν τι καινότερον ἢ Μακεδῶν ἀνὴρ Ἀθηναίου καταπολεμῶν καὶ τῶν Ἑλλήνων διοικῶν; τέθνηκε Φίλιππος; 'οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ἀσθενεῖ.' τί δ' ὑμῖν διαφέρει; καὶ γὰρ ἄν οὗτός τι πάθῃ, ταχέως ὑμεῖς ἕτερον Φίλιππον ποιήσετε.

łeczność składają. Dla tej to przyczyny tak łatwem jest zapalić gmin zgromadzony. Krzyki, wejrzenia, gesta wnet szerzą zarazę. Zapytania zaś i wykrzyknie, będąc oznakami przyrodzonemi umysłu mocno wzruszonego, składają nas zawsze do wspólnego czucia z temi, co je zręcznie wyrazić umieją.

Idzie zatem, iż ważny przepis co do figur polega w pilnem badaniu, jak natura wyraża czucia i namiętności. Ten to sposób powinien zajmować uwagę pisarza i rządzić wyborem jego wyrazów, lecz niech to ma za rzecz pewną, cośmy już po tylekroć powtórzyli, że dla wyobrażenia namiętności trzeba ją najprzód czuć samemu. Używać dosyć wolnie zapytań można, bo się równie stosują do mowy powszechnej, jak do okoliczności, w których rozum jest mocno wzruszonym, lecz daleko skromniejszym z wykrzykami być należy; ich zbyt częste powtarzanie najgorszy sprawić może skutek. Młodzi pisarze bez doświadczenia mniemają, że obfitość figur dodaje mocy i ognia ich składni, lecz właśnie przeciwnie one działają. Kiedy pisarz ustawicznie powoływa namiętności nasze, nic nam nie wystawiwszy, co by je wzruszyć mogło, zimnem nas i niesmakiem napełnia.

Inna figura mowy jedynie tylko zdolna do dodania ognia składniom jest ta, którą niektórzy krytycy widmem (*vision*)<sup>33</sup> nazwali, to jest, kiedy opowiadając nieobecne zdarzenie, przenosimy je w czas dzisiejszy, jak gdyby się działo pod oczyma naszymi w chwili, w której go opowiadamy. Otóż przykład jego, wyjęty z mowy Cyclerona przeciw Katylinie: „Zdaje mi się widzieć to miasto, światło ziemskiego okręgu i stolicę wszystkich narodów, zniecka płonące jednym pożarem. Trupy obywatelów napełniające jego zwaliska i nieludzkiego Cetegusa, radosnem poglądującego okiem na te okropne klęski wasze”<sup>34</sup>. Ten rodzaj opisanja jest jakby skutkiem zachwyceń, co niejako mówcę przenosi w inną chwilę, a jeśli jest zręcznie użytym, powinien on za pomocą współczucia, o którym już mówiłem, sprawić nader mocne wrażenie; lecz to użycie wymaga wielkiej żywości imaginacji i szczęśliwego wyboru okoliczności, co by dozwalał mniemać, że czyn opisany dzieje się przed naszymi oczyma; inaczej dzieli on los wszystkich bezowocnych usiłowań ku wzbudzeniu namiętności i zamiast zagrzania, oziębia słuchaczy. Też same uwagi stosują się do powtarzania, do zawieszania

<sup>33</sup> opis (hypotypoza, deskrypcja) – obrazowe i szczegółowe przedstawienie danej rzeczy

<sup>34</sup> Cicero, *In Catilinam* IV 11: „Videor enim mihi videre hanc urbem, lucem orbis terrarum atque arcem omnium gentium, subito uno incendio concidentem, cerno animo sepulta in patria miseros atque insepultos acervos civium, versatur mihi ante oculos aspectus Cethegi et furor in vestra caede bacchantis”.

i wielu innych postaci figuralnych<sup>35</sup>, które retorowie mieszczą pomiędzy pięknosciami krasomówstwa. Ich wartość pomnaża się lub zmniejsza, w miarę w jakiej wyrażają, mniej lub więcej naturalnie, namiętność, którą chcą wzbudzić. Zostawmy naturze i namiętnościom staranność o właściwym im wyrazie, znajdą one w sobie samych obfite źródło figur, lecz jeżeli je zmyślać zechcemy, nigdy im pozoru prawdy nadać nie zdołamy.

Jest jeszcze figura, a ta będzie ostatnia, którą wspomnę, często od mówców używana. Kwintyliian zowie ją amplifikacją<sup>36</sup>, czyli powiększaniem, i zdaje się wielce ją cenić; polega ona w zręcznej przesadności jakiego przedmiotu lub czynu, który chcemy uderzającym uczynić, bądź w przyjażającym, bądź w przeciwnym zamiarze. Mniej ją uważać należy za osobną figurę, jak za sposób zręcznego kilku użycia, co do jednego zbiegają się celu. Służyć ona może do powiększenia lub osłabienia wyrazów w wyliczaniu foremnem okoliczności, by wraz połączyć wielką ich liczbę albo ku nastręczeniu porównań rzeczom jednej natury, lecz naczelnie i najlepsze jej narzędzie polega w stopniowaniu, co się wznosi aż do najwyższego szczebla wyobraźni naszej. Najpiękniejszy może przykład takowej figury są te sławne Cycerona słowa, które prawie wszyscy uczniowie umieją na pamięć: „Występkiem jest więzić rzymskiego obywatela, zbrodnią – chłostać, prawie ojcobójstwem życie mu odebrać; cóż o ukrzyżowaniu powiem?”<sup>37</sup>. Uważać przecież winienem, że te foremne stopniowania, acz piękne, zbyt wyjawiają sztukę, a choć zdobią mowę, nie są językiem gwałtownej namiętności, niedozwalającej takiego wyboru. Dodam, że mniej są zdolnemi ku przekonaniu, jak pasmo nie tak wyszukanych okoliczności, bo kiedy sztuka jest zbyt widoczną, ostrzega nas, byśmy się mieli na straży przeciwko omamieniom wymowy, ale kiedy mocą dowodów mówca dostatecznie oświecił sprawę swoją i pociągnął słuchaczy, wtedy korzystając z takowego położenia umysłów, może użyć tych figur ku wzruszeniu słuchaczy i zatwierdzeniu ich zaufania.

<sup>35</sup> „Postaci figuralne”, czyli figury retoryczne, o których wspomina Potocki, to powtórzenie (repetycja) i zamilknięcie (aposojeza, *reticentia*).

<sup>36</sup> Kwintyliian (*Inst. orat.* VIII 4, 3–29) wylicza cztery główne rodzaje amplifikacji: powiększenie (*incrementum*), porównanie (*comparatio*), rozumowanie (*ratiocinatio*) i nagromadzenie (*congeries*).

<sup>37</sup> Cicero, *In Verrem* II 5, 170: „Facinus est vincire civem Romanum, scelus verberare, prope parricidium necare: quid dicam in cruce tollere?”

Dostatecznie – jak miemam – wyjaśnwszy wszelkiego rodzaju figury, do których drobnostkowej znajomości może zbyt wielką dawni retorowie przywiązywali wagę, kiedy przeciwnie niektórzy z dzisiejszych całkiem nią wzgardzili; dodać winienem niektóre uwagi ogólnie tym figurom służące albo raczej wraz zebrać te, którem w różnych miejscach już napomknął, a tem ogólnem ich przypomnieniem lepiej utkwic w umyśle czytelnika naczelnie ich przepisy. Najprzód powtórzę, iż piękność składów nie zawisła ani od tropów, ani od figur i że najszczytniejsze pisma są w stylu prostym, a często ogołoconym z wszelkiego rodzaju figur. Dodam, że składnia, co w nie obfituje, choć stylu okazałego, może być zimną i nic nieznaczącą. Nie mówiąc o składniach i myślach, co stanowią rzetelną wartość dzieła, jeżeli styl jest przysadnym, jeśli mu zbywa na jasności lub właściwości, na czystości lub łatwości, nie dostarczy figury do uprzyjemnienia jego; zdołają one omamić nieświadomego, lecz nie zwiodą znawców.

Figury tyle tylko są pięknymi, ile się rodzą naturalnie z przedmiotu. Już okazałem, że są wszystkie językiem namiętności lub wyobraźni. By się więc podobały, powinny być od nich natchnionemi i wydawać się płodem łatwym rozumu, uderzonego przedmiotem, który chce opisać. Nigdy nie należy zawieszać biegu naczelných pomysłów, zaprzatając się wyszukaniem figur, co się same z siebie nasuwać powinny. Jeśli mają postać rozwagi, jeśli się wydają starownie jako ozdoby umieszczonymi, niepomyślny zawsze sprawują skutek. Jest to wielkim błędem mniemać, że ozdoby stylu są rzeczami całkiem oddzielnymi lub różnemi od przedmiotu, i że je można dodać na kształt haftu na sukni: „*purpureus, late qui splendeat, unus et alter / adsuitur pannus*”<sup>38</sup>. I ta to czysto pomyłka wprawiła w zaniedbanie prawdziwych mowy piękności. Te rzeczywiste, czyli przyzwoite ozdoby, powinny wraz z jednego wypływać źródła z biegiem myśli. Człowiek pełen geniuszu rozważa swój przedmiot i gruntownie go obejmuje, imaginacja jego nim się napełnia i wyobraża w figurycznej mowie, której naturalnie używa. Nie szuka on zmyślić poruszenia, którego mu przedmiot jego czuć nie daje, mówi jak czuje, lecz styl jego zawsze pięknym będzie, bo zawsze żywo czuje. Nigdy zebrać figur nie należy, kiedy omdlona wyobraźnia nic nie znajduje, co by ją zażywiało; jest to chcieć zmusić przyrodenie. W tych okolicznościach, jeśli wynajdujemy figury, mieć one postaci naturalnej nie będą i lepiej je pominąć.

---

<sup>38</sup> Horatius, *Ars poetica* 15–16: „wszywa się purpurowy, aby błyszczał świetnie, / płat jeden z drugim”.



Lecz nawet w przypadkach, gdzie przedmiot sprzyja figurom, unikać winniśmy zbyt częstego ich użycia. *Simplex mundities*<sup>39</sup> jest pierwszym przymiotem wszelkiej piękności. Nic tak nie uszkadza powagi składni, jak zbyt widoczne wyszukanie ozdób. Kiedy wiele kosztowały pracy, zawsze tego czytelnik dostrzega, a nawet gdyby miały pozór łatwości, pewnie by go znudziło powtarzanie. Ich rozrzutność daje mu pozór błędnego geniuszu, co się mniej tym, co jest gruntownym, jak błyszczącym zaprzęta. Zasady dawnych krytyków względem tego, pełne rozsądku na szczególniejszą zasługują uwagę. „We wszystkich rzeczach – mówi Cycero – niesmak jest tak bliskim najwyższej rozkoszy, że to nas bynajmniej w mowie dziwić nie powinno, w której bądź z poetów, bądź z mówców sądzić możemy, że nieprzerwane pasmo świetnej mowy, chociaż żywymi ubarwionej kolorami, nie może długo się podobać. Dlatego chociaż przyjemnym jest wybór szczęśliwych wyrazów «świetnym», «wspaniałym» zbyt go często takim mieć nie chcę”<sup>40</sup>. Kwintyliusz zaś rzecz swoją o figurach temi kończy słowy: „Dodam, że te figury, co przywoicie umieszczone, zdobią składnię, szpecą ją zbyt częstym powtarzaniem. Są pisarze, co zaniedbują wagi rzeczy i mocy czuciów, jeżeli nawet czczeni nasuli<sup>41</sup> słowa w figurycznym stylu, za wielkich mają się mistrzów, za którymi przecież ubiegać się bez zapewnionego celu jest równie nierozsądnym, jak szukać szat i gestów dla przedmiotów nie mających ciała. Przyzwoite nawet figury, zbyt częstymi być nie powinny. Wiedzieć najprzód należy, czego każde miejsce, czego osoba, czego czas wymaga. Większa bowiem część tych figur w wdzięku polega, gdzie zaś walczyć z srogością, zawiścią, politowaniem przychodzi, któż zniesie mówcę zagniewanego, płaczącego, błagającego wyszukanymi

<sup>39</sup> *simplex mundities* – prosta wytworność, jeden z głównych postulatów estetyki klasycyzmu, por. Horatius, *Carmina* I 5, 4–5: „Cui flavam religas comam / simplex munditiis?”, „dla kogo włos zaplatasz płowy / prostotą strojna?”.

<sup>40</sup> Cicero, *De oratore* III 25–26, 100–101: „Sic omnibus in rebus voluptatibus maximis fastidium finitimum est; quo hoc minus in oratione miremur in qua vel ex poetis vel oratoribus possumus iudicare concinnam, distinctam, ornatam, festivam, sine intermissione, sine reprehensione, sine varietate, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis vel oratio, non posse in delectatione esse diuturna. [...] Qua re ‘bene’ et ‘praeclare’ quamvis nobis saepe dicatur; ‘belle et festive’ nimium saepe nolo”.

<sup>41</sup> nasuć – nasypać, napęlić

i pomierzonemi słowami? W tych przypadkach bacność na wyrazy gasi namiętność, a gdziekolwiek sztuka jaśnieje, tam się zdaje niknąć prawda<sup>42</sup>.

Do tych rozsądnych porad dodam tylko, że się nigdy zapuszczać nie należy w styl figuralny, nie posiadając jego geniuszu. Nie nabywa się wyobraźnia, jest ona darem przyrodzenia. Można okrzesać bujność, poprawić jej zboczenia, nawet ją pomnożyć, lecz nie podobna utworzyć jej tam, gdzie nie istnieje. Dlatego wszelka nasza staranność o styl przenośny, niezręczną zawsze będzie, jeśli on nie jest nam właściwym. Lecz nie posiadając tego talentu, a przynajmniej nie będąc w nim nader biegłym, można dobrze mówić i dobrze pisać. Rozsądek, jasność w pomysłach i w wyrazach, na koniec układ przyzwoity słów i myśli wystarczają do ustalenia uwagi. Te przymioty są niewątpliwie prawdziwymi zasadami wartości rzetelnej pism i mów. Wielka liczba przedmiotów nic więcej nie wymaga, a te, którym przystożą ozdoby, nie przypuszczają ich, jedno jako dodatkowe przymioty. Znać własny geniusz i dążyć ku doskonałości, lecz bez zbytniego ku jej osiągnięciu wysilenia, są porady, których zbyt często powtarzać nie można tym, co się ćwiczą w sztukach wyzwolonych.

Ogólnie zaś mówiąc o figurach, mniemać nie należy, że nauka nadać może moc ich tworzenia, lecz jeśli nas tym przymiotem obdarzyła natura, zapewnijmy się, że nauka będzie zdolną wstrzymać nas od ich nadużycia i do nadania im stopnia udoskonalenia, który wszystkiemu rozważa nadaje. Zgoła w składniach naszych strzeżmy się pilnie używać przepisów ku tworzeniu podług nich figur, lecz kiedy one same przez się z osnowy rzeczy rodzą się, sądźmy o nich podług przepisów. Największa bowiem ich korzyść polega nie wcale im obcym wynajdywaniu figur, ale w zdrowym o nich sądzie.

---

<sup>42</sup> Quintilianus, *Institutio oratoria* IX 3, 100–102: „Ego illud de iis etiam, quae vere sunt adiciam breviter, sicut ornent orationem oportune posita, ita ineptissimas esse cum inmodice petantur. Sunt qui, neglecto rerum pondere et viribus sententiarum, si vel inania verba in hos modos depravarunt summos se iudicent artifices, ideoque non desinant eas nectere, quas sine substantia sectari tam est ridiculum quam quaerere habitum gestumque sine corpore. Sed ne eae quidem, quae recte fiunt densandae sunt nimis [...]. Sciendum vero in primis quid quisque in orando postulet locus, quid persona, quid tempus, maior enim pars harum figurarum posita est in delectatione. Ubi vero atrocitate invidia miseratione pugnandum est, quis ferat contrapositis et pariter cadentibus et consimilibus irascentem flentem rogantem? Cum nimia in his rebus cura verborum deroget adfectibus fidem et ubicumque ars ostentatur, veritas abesse videatur”.