

Małgorzata Grzegorzewska (Warszawa)

W obronie własnej. O strategiach przekonywania i polityce zwodzenia w wykładach renesansowej retoryki i poetyki

(*The Arte of Rhetorique* Thomasa Wilsona
i *The Art of Poetry* Geoga Puttenhama)

I

Mierny poeta nie zasługuje na litość. Taki sąd wydaje lud rzymski w trzecim akcie dramatu Williama Szekspira *Żywot i śmierć Juliusza Cezara*. W finale trzeciego aktu, tuż po ujawnieniu zbrodni, plebejusze wylegają na ulice Rzymu, poruszeni śmiercią wielkiego Cezara. Kiedy przypadek postawi na ich drodze imiennika jednego ze spiskowców, na nic zda się rozpaczliwa obrona. Jego los jest przesądzony:

3 PLEBEJUSZ: Twe imię, panie, szczerze.

CYNNA: Mówiąc szczerze, na imię mam Cynna.

1 PLEBEJUSZ: Rozszarpać go! To sprzysiężony.

CYNNA: Jestem Cynna poeta, jestem Cynna poeta.

4 PLEBEJUSZ: Rozszarpać go za jego złe wiersze, rozszarpać go za jego złe wiersze¹.

Zapewne w tej „tragedii omyłek” chodzi nie tylko o uwypuklenie nieuchronnego splotu okoliczności czy też tajemniczego zrządzenia losu, w świetle których jednostka zdaje się nie mieć żadnego wpływu na dzieło historii. Można tę scenę interpretować jak przewrotny żart dramatopisarza, który — chyba nieco niefrasobliwie — poddawał również swoje wiersze pod osąd gawiedzi zgromadzonej wokół drewnianego podium (zwanego w istocie, *nomen omen*, „szafotem”: *the scaffolding*) w teatrze *Pod kulą ziemską*. Pamiętajmy jednak, że śmierć poety jest przede wszystkim wpisana w *polityczny* wątek sztuki i że los Cynny rzeczywiście mógł nieść przestrozę dla poetów żyjących w burzliwych czasach.

Jak się przekonamy, ów pozornie mało znaczący epizod mógł również stanowić ważny przyczynek do współczesnej Szekspirowi debaty nad rolą poezji w „zreformowanym” społeczeństwie protestanckim. O tym, że gra toczy się o wysoką stawkę świadczą pełne oburzenia głosy purytańskich

¹W. Szekspir, *Dzieła. Żywot i śmierć Juliusza Cezara*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1980, s. 94–95.

kaznodziei i wychowawców, którzy zgodnie potępiają gorszący wpływ średniowiecznych romansów rycerskich. Bohaterowie tych powiastek — jak pisze Roger Ascham — jedynie wszczynali krwawe bójkę i, tak jak Lancelot, bezwstydnie oddawali się rozpuście, uwodząc zameżne niewiasty². Za jeszcze bardziej gorszące uznawano włoskie nowinki i błazeństwa rodzimego dramatu, który, jak z zapalem neofity grzmiał Stephen Gosson, stał się szkołą wszelkiego występku³. Ten sam surowy ton pobrzmiwa też w rozprawach Gascoigne'a, Webbe'a, Sidney'a czy Daniela⁴. Lecz choć angielskie poetyki renesansowe nie bronią „złych poetów” (wielu autorów wzorem Platona skazuje ich na wygnanie), ich autorzy nigdy nie potępiają samej poezji. Wręcz przeciwnie, wskazują na konieczność *usprawiedliwienia* sztuki w świetle nowej doktryny religijnej⁵. Jedynym ratunkiem dla poety renesansowego jest więc uzasadnienie powszechnej użyteczności sztuki i zdefiniowanie intencji dydaktycznej, w której nie chodzi już o poznanie Najwyższego Dobra ukrytego w labiryncie inwencji poetyckiej, tak jak zakładała tradycja alegoryczna⁶, lecz o współdziałanie w odkupieniu wyobraźni i woli czytelnika, zatrutych przez grzech pierworodny. Chociaż owocem tych zmagani nie może być zbawienie jednostki (leży ono wyłącznie w rękach Boga), poeta może i powinien dbać o kształtowanie cnót obywatelskich, które mają wymiar społeczny. Celem poezji nie jest *gnosis*, lecz *praxis*⁷.

Ku takiemu programowi piśmiennictwa narodowego skłaniają się obydwie omawiane poniżej teksty: *The Art of Rhetorique* Thomasa Wilsona⁸ i *The Art of Poesie* George'a Puttenhama⁹. Chociaż dzieło Wilsona nie dotyczy bezpośrednio sztuki poetyckiej, jego popularność świadczy jak wielką wagę przywiązuje się w tym programie do sztuki przekonywania. Wzory mów prawniczych, w które obfituje *Sztuka retoryki*, wkrótce zwrócą uwagę angielskich poetów renesansowych, nieobeznanych tak jak Wilson z praktyką sądowniczą, lecz chcących przedstawić własną linię obrony i zarazem pochwały swojej sztuki. Jednak nie tylko forma tego traktatu powinna zainteresować badacza poetyki renesansowych. Dziś wykład Wilsona wydaje się chaotyczny, nadmiernie obarczony przesadną ilością pozornie nie związanych ze sobą przykładów i dowolnie wplecionych dygre-

²R. Ascham, *Of Imitation: The Scholemaster* (Book II) 1570, w: *Elizabethan Critical Essays*, wyd. G. G. Smith, t. I, Oxford 1904, s. 4.

³S. Gosson, *The Schoole of Abuse. Conteyning a plesaunt invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Catterpillers of a Commonwealth*, London 1579.

⁴George Gascoigne, *Certaine Notes of Instruction*, 1575; Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, c. 1583 (druk. 1595); William Webbe, *A Discourse of English Poetrie*, 1588; Samuel Daniel, *A Defence of Rhyme*, 1603, w: *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., t. 1–2.

⁵Zob. A. Weiner, *Sir Phillip Sidney and the Poetics of Protestantism. A study of contexts*, Minneapolis 1978.

⁶M. Murrin, *The Veil of Allegory. Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago 1969, s. 167–198; zob. także: V. R. Hyman, *Sidney's Definition of Poetry*, „Studies in English Literature 1500–1900”, 10, 1970, s. 49–62.

⁷A. Weiner, op. cit. Zob. także S. K. Heninger, Jr., *Sidney and Spenser. The Poet as a Maker*, London 1988, s. 223–232.

⁸*The Arte of Rhetorique, for the use of all such as are studious of Eloquence, sette forth in English*, by Thomas Wilson, 1558.

⁹G. Puttenham, *The Arte Of English Poesie*, wyd. G. D. Willcock i A. Walker, Cambridge 1936.

sji, lecz to właśnie z nich daje się wyczytać ogólny zamysł autora. Jak się przekonamy, traktat Wilsona nie jest tylko popisem pasji oratorskiej, ale także świadectwem jego niezwyklej wrażliwości filologicznej, a przede wszystkim manifestem angielskiej dumy narodowej. Właśnie część narracyjna, anegdotyczno-histeryczna, wyraźnie określa „scenariusz” tekstowy dzieła Wilsona i decyduje o jego wartości.

Retoryka wtargnęła również do dzieła George’a Puttenhama. Choć tak samo jak Wilson, Puttenham był jurystą, nie poetą, jego traktat zawiera systematyczny wykład „sztuki poezji”: jej definicję, rodzaje, środki i cele. Jednak i w tym przypadku warto zwrócić uwagę na wątki poboczne. Renesansową obronę poezji George’a Puttenhama urozmaicają barwne anegdoty z życia dworu, a opisy figur retorycznych zdradzają sekrety dworskiej dyplomacji. W miejsce moralizatorskich przypowieści Wilsona traktat Puttenhama wprowadza element gry dworskiej, aluzji, niedopowiedzenia, zamierzonej wieloznaczności. Mimo tych różnic, niezmiennie pozostają: ton dumy narodowej i żywa troska o język.

II

Przypomnijmy w tym miejscu jeszcze jeden epizod Juliusza Cezara, w którym na scenie znów pojawia się poeta. Kiedy w czwartym akcie sztuki wybucha sprzeczka między Brutusem i Kasjuszem (wpółwinnymi śmierci Cynny, gdyż to oni rozpętali kataklizm, który go pochłonił), ten anonimowy bohater próbuje zażegnać ich spór, lecz sam pada jego ofiarą. Kasjusz lekceważy rymopisarza („jak nędznie rymuje ten cynik!”), Brutus, rozsierdzony zuchwałością natręta („Wojna nie znosi błazeńskich dzwoneczków”), wypędza go z obozu¹⁰. W chwilę potem posłaniec przynosi złe wieści: mocą proskrypcji triumwirów skazali siedemdziesięciu senatorów sprzyjających spiskowcom, a wśród nich najslawniejszego mówcę rzymskiego, Marka Tuliusza Cyncerona. Co ciekawe, to jedyna ofiara, której imię Brutus odczytuje swoim przyjaciółom. Jak widać, los rzymskiego mówcy żywo obchodzi elżbietkańskiego dramaturga¹¹.

To połączenie losów poety i oratora ilustruje nierozzerwalny związek pomiędzy renesansową koncepcją poezji a renesansowym kryterium skuteczności retorycznej¹². Chociaż współczesnemu odbiorcy tak silny związek poezji ze sztuką przekonywania musi wydawać się nieodpowiedni (przywykliśmy sądzić, że nie da się pogodzić dobrej poezji z propagandą), nie jest on niczym niezwykłym w epoce renesansu. Przypominają o tym wyczerpujące opracowania tematu o związkach angielskiej literatury renesansowej z retoryką¹³ (Pojęcia „literatura” i „literackość”, w dzisiejszym znaczeniu,

¹⁰W. Szekspir, *op. cit.*, s. 110–111.

¹¹Zob. M. Grzegorzewska, *The Death of an Orator: The Use of Rhetoric in Julius Caesar*, w: *Julius Caesar. Text et Representation*, Tours 1994, s. 124.

¹²R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetics and Twentieth-century Criticism*, Chicago 1954.

¹³Zob. D. L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance. A Study of Rhetorical Terms in English Renaissance Literary Criticism*, New York 1963; W. Howell, *Logic and Rhetoric in England 1500–1700*, Princeton 1965; *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, wyd. J. Murphy, Berkeley 1983; B. Vickers, *In*

są tu anachronizmami, bo przecież nie sposób jednoznacznie definiować teksty, których autorzy — jak Wilson — wplatają w wykład sztuki oratorskiej fragmenty traktatów legislacyjnych, obserwacji socjologicznych i rozważań teologicznych lub — jak Puttenham — w podręczniku poetyki kreują portret idealnego dworzanina.)

Powszechna znajomość retoryki okolicznościowej, popisowej (επιδεικτικον) pozwalała oratorom i poetom wpływać na sądy czytelników lub odwoływać się do ich roztropności¹⁴. Z drugiej strony, krwawy finał szekspirowskiej opowieści przywołanej na początku naszych rozważań, niesie czytelną przestrożę, która podważa wiarę w „rozsądek” publiczności i przypomina, że renesansowi mówcy często igrają z ogniem. I to dosłownie. Świadczy o tym historia Thomasa Wilsona, autora poczytnego traktatu *The Arte of Rhetorique*, po raz pierwszy wydanego drukiem w ostatnim roku panowania Edwarda VI, a dedykowanego najstarszemu synowi Lorda Northumberland, Janowi Dudleyowi. Upadek patronów Wilsona i sukcesja królowej Marii, zwanej później, nie bez powodu, Krwawą, zmusza go do opuszczenia kraju.

Inaczej jednak niż większość protestanckich uchodźców, którzy znaleźli bezpieczne schronienie na północy Europy, autor sławnej *Sztuki retoryki* podąża do Włoch, gdzie zostaje aresztowany w 1557 roku. Po dwóch latach spędzonych w więzieniu inkwizycji, Wilsonowi udaje się umknąć w trakcie zamieszek wywołanych po śmierci papieża Pawła IV. Ta brawurowa ucieczka chroni „angielskiego heretyka” przed niechybną śmiercią na stosie¹⁵.

Niech więc nie dziwi nas gorycz, która zabarwiła przedmowę do drugiego wydania dzieła Wilsona (1560). Najważniejszą zmianą, na która bez wątpienia wpłynęły niedawne wydarzenia, jest fragment, w którym autor *Sztuki retoryki* przestrzega współczesnych mu twórców przed złą wolą przewrotnych czytelników, którzy czyhają na to, by każde słowo pisarza wykorzystać przeciwko niemu:

Poznawszy trochę świata, spotkałem jeszcze jeden rodzaj ludzi, którym bardziej niż innym wzdragałbym się powierzyć cokolwiek napisałem: szczególnie, jeśli dotyczy to Chrystusa lub innych pobożnych spraw. Jest to naród tak złośliwy, że przyjemność sprawia im wyszukiwanie uchybień w myśli innych i przechowywanie ich w pamięci, przez siedem lat, by do cna pognać brata; nie dbają oni o pogłębianie swej wiedzy, lecz dążą do wypaczenia wszystkiego, co wyszukają, i tak tracąc czas, nie opuszczą żadnej okazji by pograżyć bliźniego¹⁶.

Podejrzewam jednak, że to ponure doświadczenie nie było jedynym powodem, dla którego Thomas Wilson zdecydował się poświęcić aż tyle uwagi „niegodziwym” czytelnikom. Ta sama obawa związana z niemożnością zapewnienia całkowitej kontroli autora nad wypowiedzianym przez niego

Defense of Rhetoric, Oxford 1990.

¹⁴M. Ferguson, *Trials of Desire. Renaissance Defences of Poetry*, New Haven and London 1983; R. A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven and London 1976.

¹⁵A. Hadfield, *Literature, Politics and National Identity. Reformation to Renaissance*, Cambridge 1994, s. 109.

¹⁶Cyt. za A. Hadfield, *op. cit.*, s. 110.

słowem będzie wspólna wielu autorom renesansowym. Nie wszyscy z nich zakładają przy tym złą wolę swoich odbiorców. Dostatecznym powodem do niepokoju jest brak zaufania do ich *chwieżnej* woli, której słabość tak często i dobitnie podkreśla doktryna protestancka. Renesansowy twórca wie, że niełatwo jest przekonać czytelnika, by odrzucił zgorszenie i podązał za prawdą, naśladowując najszlachetniejsze wzorce. Wielu, jak przyznaje bezradnie George Gascoigne, wybierze z lektury tylko to, co służyć będzie próżnej ucieście¹⁷. Tak więc, nawet „zbożny” tekst może zostać źle zrozumiany. W istocie, każdy tekst może paść ofiarą manipulacji.

By temu zapobiec poeta przekracza powszechny zwyczaj językowy i sięga po sztuczne ornamenty, cenione przede wszystkim ze względu na ich niezwykłą skuteczność, siłę perswazji, sugestywność oddziaływania na wolę i wyobraźnię czytelnika. I choć niektórzy z jego współczesnych wyżej cenili przejrzystość znaczenia niż sztuka oratorski, sam Wilson twierdził z mocą, że zwykle, codzienne słowa nie mogą mieć tej samej siły przekonywania, co dobrze obmyślane metafory¹⁸. Nic w tym dziwnego, skoro właśnie jego dzieło stanowiło w renesansowej Anglii najpopularniejsze kompendium figur retorycznych. W tym kontekście, fakt, że to właśnie „mówca doskonały” padł ofiarą swoich czytelników i że przemyślany wykład „sztuki retoryki” nie przekonał niechętnych autorowi sędziów–inkwizytorów, nabiera szczególnej wymowy.

W sądzie chodzi zresztą nie o prawdę, a o uzyskanie korzystnego werdyktu. Przypomina o tym Kwintylian, cynicznie przyznając, że elokwentna obrona uwolniła od odpowiedzialności niejednego łotra, a mistrzowsko sformułowane oskarżenie może doprowadzić do zguby niewinnego człowieka¹⁹. Wilson nie dopuszcza jednak myśli, że siła przekonywania może być bronią obosieczną. Autor *Sztuki retoryki* jednoznacznie wiąże dar wymowy z etycznym postępowaniem. Wymienia wprawdzie cztery rodzaje materii, które można wyrazić za pomocą figur retorycznych: prócz uczciwych celów, dar wymowy może służyć celom brudnym lub niegodziwym; sprawom wątpliwym (czyli takim, które mogą okazać się uczciwymi lub nieuczciwymi) lub po prostu, wreszcie nieważnym, błahym²⁰. Mimo to Wilson zdaje się nie poświęcać zbyt wiele uwagi tej niepokojącej różnorodności treści wyrażanych w sztucznej formie. Twierdzi wręcz, że niegodziwiec nie może być dobrym mówcą, bowiem człowiek obdarzony boskim darem wymowy jest powołany i zobowiązany do głoszenia dobra. Nieco dosadniej ujmuje tę myśl autor sentencji głoszącej że wymowa bez pobożności jest jak ozdobny kolczyk w świńskim ryju²¹.

Dedykując rozprawę o sztuce wymowy *Szlachetnemu Panu Johnowi Dudleyowi, hrabiemu Warwick (To the right honorable Lorde, John Dudley, Lorde Lille, Earle of Warwike, and maister of the horse to the kynges*

¹⁷Cyt. za A. Weiner, *op. cit.*, s. 30.

¹⁸Wilson, *op. cit.*, k. 92.

¹⁹M. Trousdale, *Shakespeare and the Rhetoricians*, Chapel Hill 1982, s. 162.

²⁰Wilson, *op. cit.*, k. 5.

²¹*The Catechisms of Thomas Becon*, cyt. za B. Vickers, „The Power of Persuasion”: *Images of the Orator, Elyot to Shakespeare*, w: *Renaissance Eloquence*, *op. cit.*, s. 416.

maiestie), Wilson przypomina swojemu patronowi, że elokwencja oratora jest równie ważna jak odwaga rycerza i mądrość polityka. To dzięki zlotoustemu Cyneaszowi wiele niedostępnych twierdz otworzyło swe bramy dla jego króla, władcy Epiru, Pyrrusa²². Nie sposób przecenić znaczenia tej anegdoty, która nieodwołalnie wpisuje wykład Wilsona w kontekst militar-ny. Sławiąc „pokojowy” tryumf Cyneasza, autor *Sztuki Retoryki* przyznaje jednak, być może bezwiednie, że sztuka wymowy nie jest sztuką unikania konfliktów, lecz sztuką walki. Znaczenie wypowiedzi nie jest co prawda dowolne, ale nieuchronnie wymyka się spod kontroli autora. (Przyznać trzeba, że Wilson czasem ułatwia zadanie „niegodziwym” czytelnikom, niekoniecznie inkwizytorom, którzy chcieliby wykraść mu klucz do jego tekstu i wypaczyć znaczenie pisanych przez niego słów. Nic prostszego, niż dopatrzeć się aporii w przytoczonym przykładzie i skojarzyć imię króla z „pyrrusowymi podbojami”).

Jeszcze bardziej znamienne sprzeczność wpisana jest w samą strukturę niezwyklego tekstu Wilsona, w którym czytelnik z *zalożenia* ma do odegrania *podwójną* rolę: z jednej strony jest on słuchaczem, biernym obserwatorem błyskotliwego opisu kunsztu oratorskiego, z drugiej strony sam ma opanować sztukę przekonywania. Taki podwójny układ odniesienia zagraża stabilności tekstu, lecz jednocześnie stanowi o jego atrakcyjności.

Ważną rolę w tym dramacie odgrywa opisany w pierwszej księdze *Sztuki retoryki* „mówiący obraz”, przedstawiający Herkulesa. Podążają za nim ludzie, których prowadzi na łańcuchach przykutych do ich uszu²³. Sięgając po ten mitologiczny temat, Wilson podkreśla tym samym kluczowe znaczenie *imitatio*, którą on sam określa jako „kroczenie śladami [*following the wates*] mądrych poprzedników”, co zapewne oznacza nie tylko dążenie do doskonałości stylistycznej, ale także naśladowanie wzorów postępowania. Lecz choć opisany wizerunek doskonale ilustruje intencje autora, Wilson pospiesznie dopowiada morał tej powieści, „wyjaśnia” znaczenie emblematu, jakby podejrzewając, że nie może zaufać jego pozornej przejrzystości. Oto wytłumaczenie, dlaczego postać Herkulesa tak często pojawia się w poetykach renesansowych:

bowiem tak wielka była jego mądrość, jego język tak wymowny, że żaden człowiek nie potrafił oprzeć się jego rozsądkowi, lecz każdy czynił to, czego on pragnął; i każdy pragnął tego, czego on chciał, podążając za jego radą w słowie i czynie, we wszystkim co było możliwe²⁴.

W tym kontekście pytanie, czy rzeczywiście „niegodziwy człowiek nie może być dobrym mówcą” nabiera nowych treści.

Nie ulega wątpliwości, że zdaniem autora *Sztuki retoryki* właśnie sztuka wymowy (a co za tym idzie, poezja, jak będą przekonywać następcy Wilsona) jest fundamentem cywilizacji i gwarantem porządku społecznego. Grzech pierwszych rodziców — pisze Wilson w pierwszym rozdziale swojego dzieła — „zaćmił” ich umysły, odebrał im wiedzę i pomieszał ich rozum. Wypędzeni

²²Wilson, *op. cit.*, k. a1.

²³*Ibidem*.

²⁴*Ibidem*.

z raju żyli jak zwierzęta, tulając się po lasach, napadając jedni na drugich lub żywiąc się tym, co wpadło im w ręce²⁵.

Przytaczając tę opowieść, warto przy okazji zwrócić uwagę na to, co renesansowy twórca uznał za najistotniejsze atrybuty cywilizacji. Wilson pisze: „Nikt nie pamiętał o przestrzeganiu przysięgi małżeńskiej, nikt nie dbał o wykształcenie dzieci, praw nie przestrzegano, nie znano sprawiedliwości”²⁶. A ponieważ Wilson jest przekonany, że sprawiedliwość i przestrzeganie praw są niezbędnymi warunkami naszego przetrwania, ten przerażający chaos oznacza śmierć. Jednocześnie autor *Sztuki retoryki* przekonuje, że pozostawiona sama sobie ludzkość nie byłaby w stanie podnieść się z upadku. W tym kontekście przykład Herkulesa nabiera dodatkowego znaczenia: przymuszający ludzi do słuchania prawdy (czyli *posłuszeństwa*), pogański heros ilustruje protestancką doktrynę usprawiedliwienia przez wiarę, która nie pochodzi z ludzkiego wyboru. I tak obrona renesansowej sztuki retoryki odwołuje się do argumentów filozoficzno-moralnych, a na pierwszy plan wysuwa się interpretacja teologiczna. To właśnie ona definiuje społeczny wątek *Sztuki retoryki*: gwarantem pomyślności i dobrobytu jest wierne wypełnianie woli bożej i krzewienie prawdziwej wiary, nie obarczanej brzemieniem zabobonnego obyczaju. (To ostatnie zastrzeżenie nie mogło umknąć uwadze rzymskiego trybunału.)

Wypełniając swoje powołanie, Wilson starannie dobiera przykłady wzorców osobowych, które przedstawia w przykładach mów pochwalnych, zawartych w pierwszej księdze traktatu. I choć na pozór wszystkie te opisy są jedynie rozbudowanymi dygresjami i nie należą do głównego toku wypowiedzi, warto jednak poświęcić im nieco więcej uwagi. W rzeczywistości to właśnie one stanowią główną materię wykładu, który, zgodnie z założeniami renesansowej retoryki, służy przede wszystkim budowaniu wzorów postępowania. Jedną z najważniejszych cnót propagowanych przez Wilsona jest głód wiedzy i nieskrępowane pragnienie poznawania świata. Uznając model życia aktywnego za jedynie słuszny, Wilson namawia czytelnika do kształcących podróży. By osiągnąć ten cel, mówca musi zbagatelizować trudy peregrinacji i przekonać słuchaczy o korzyściach wpływających z aktywnego życia. Ponieważ to, co słuszne, jest zarazem konieczne, wywód kończy krótka dygresja na temat dwóch rodzajów konieczności²⁷. Z jednej strony musimy w pokorze godzić się z tym, na co nie mamy wpływu, z drugiej strony możemy wpływać na swój los wybierając mniejsze zło, jak kobieta, która ulega mężczyźnie, kiedy ten grozi jej śmiercią! W taki oto niezwykle sposób Wilson dowodzi, że pasywność zabija. I choć przytoczony tu argument musi wprawić dzisiejszego czytelnika w osłupienie i zażenowanie, głównie dlatego, że nie sposób przeoczyć jego niejasnych — również w sensie moralnym — implikacji, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że podając ten przykład wymuszonej uległości, Wilson świadomie wykorzystuje dwuznaczny obraz i przewrotnie kusi słuchacza

²⁵*Ibidem*, k. a3.

²⁶*Ibidem*.

²⁷*Ibidem*, k. 17.

obietnicą przyjemności (sic!), która wynika z przymusu. Tym razem wieloznaczność tekstu sprzyja zamiarom autora.

Mimo że ten wątpliwy żart wyklucza kobiety z grona potencjalnych odbiorców dzieła Wilsona, nie stoi on jednak w sprzeczności z nadrzędnym celem *Sztuki retoryki*, jakim jest afirmacja renesansowego podmiotu, jego niestrudzonego dążenia do określenia własnej tożsamości, wytyczania coraz ambitniejszych celów i, co za tym idzie, tworzenia zrębów kapitalistycznej przedsiębiorczości oraz kolonialnej supremacji. Z kart *Sztuki retoryki* można więc wyczytać postulaty określające postawy obywatelskie i świadomość narodową Anglików. Tu nieuchronnie powraca wszakże kwestia osobliwej „dwoistości” moralizatorskiego dialogu Wilsona ze współczesnymi: z jednej strony kieruje on swój wykład do określonej grupy słuchaczy, którą można zdefiniować jako wspólnotę narodowo-wyznaniową, z drugiej strony jego tekst ma służyć budowaniu takiej wspólnoty.

Jest to wspólnota doświadczeń i dążeń. Dlatego nawet bardzo subiektywny ton wątków autobiograficznych *Sztuki retoryki* — widoczny, na przykład, w cytowanym wcześniej fragmencie wstępu do drugiego wydania — nie stoi w sprzeczności z nadrzędnym planem tekstu, który ma wyrażać opinie i aspiracje zbiorowości. Postulat obrazowego, unaoczniającego sposobu przedstawiania — retoryczna *enargeia* — odgrywa ważną rolę w tym programie tworzenia więzi wspólnotowej i ustanawiania wartości, które mają zyskać społeczną aprobatę. To oznacza, że program *Sztuki retoryki* ogranicza możliwość indywidualnej interpretacji. Autorowi chodzi o słumienie przekornych lub wręcz dysydenckich interpretacji i uzyskanie jednolitego odzewu wśród słuchaczy. W tym względzie, traktat Wilsona wytycza kierunek rozwoju arystotelesowskiej *mimesis* w poetyce angielskiego renesansu. Dla Puttenhama, a potem Sidney'a, Webbe'a, Daniela, naśladowanie rzeczywistości oznacza kształtowanie norm społecznych.

Teoretycy nowego historycyzmu, który w ostatnim dziesięcioleciu zdominował badania angielskiego renesansu, nieustannie podkreślają jak ważną rolę w tym dążeniu do samookreślenia odegrały nowe podziały i hierarchie. Stworzeniu renesansowego „podmiotu”, jako samodzielnej jednostki służyć ma szereg opozycji. Prywatność zostaje przeciwstawiona sferze aktywności publicznej; cywilizacji europejskiej przeciwstawia się barbarzyństwo Orientu i nowo odkrytych ludów Indii Zachodnich; mężczyźni — kobieta (męskie cnoty odwagi, mądrości i stałości są przecież zaprzeczeniem kobiecej słabości ducha, wątłości ciała i umysłu)²⁸. Wilson powiela te argumenty, lecz dodaje jeden ważny element. Lepiej jest być szlachetnie urodzonym Francuzem niż Irlandczykiem, lepiej Anglikiem niż Szkotem. Lepiej urodzić się w Paryżu niż w Pikardii, Londyn ma zdrowsze powietrze, więcej bogactwa i szlachetniejszych mieszkańców niż Lincolnshire²⁹.

Po tym wstępie Wilson sławi szlachetne uczynki Henryka Suffolka i jego młodszego brata, wiernych poddanych Korony³⁰. Pozostaje zapytać,

²⁸C. Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, London 1985; *Subject and Object in Renaissance Culture*, wyd. M. de Grazia, M. Quilligan, P. Stallybrass, Cambridge 1996.

²⁹Wilson, *op. cit.*, k. 8.

kim byli szlachetni młodzieńcy. Zaczynijmy od tego, że Wilson nie musiał sięgać pamięcią do zamierzchłej przeszłości, by przedstawić początki „starożytnego” rodu Suffolków, którego protoplasta — zwykły William Brandon, chorąży Henryka Richmonda (późniejszego Henryka VII) — zginął na polu bitwy pod Bordsworth z ręki samego Ryszarda III. Porażka Ryszarda, ostatniego z rodu Plantagenetów, otworzyła drogę do tronu pierwszemu władcy czysto brytyjskiej krwi od czasów podboju normandzkiego. W uznaniu zasług Tudorowie roztoczyli opiekę nad synem Williama, Karolem. Mianowany wicehrabią Lisle Brandon stał się wkrótce jedną z najpotężniejszych postaci na dworze Henryka VIII, gdzie swoją błyskawiczną karierę zawdzięczał ponoć „pokrewieństwu upodobań” z młodym królem³¹. Wystąpił do Francji w 1513 roku jako marszałek armii Henryka rozpoczął serię miłosnych podbojów, które w tekście Wilsona pominięto taktownym milczeniem. Sięgnijmy więc po opis wydarzeń zaproponowany przez współczesnego biografę Henryka VIII, A. F. Pollarda:

W lipcu [Brandon] proponował małżeństwo Małgorzacie Sabaudzkiej, której nie omieszkało powiadomić, że Brandon jest drugim królem, i że dobrze byłoby odpowiedzieć mu „uprzejmym listem, bo to on wydaje rozkazy i zakazy”. W październiku w Lille, urozmaicając sobie oblężenie Tournai, nadal oblegał Małgorzatę; Henryk popierał jego zaloty i kiedy Małgorzata nazwała Brandona *larron* — złodziejaszkiem, gdyż skradł jej z palca pierścień, król został wezwany, by poratować Brandona swą znajomością francuskiego. Prawdopodobnie w celu ułatwienia konkurentów Brandon w początkach roku 1514 został niesłychanie wywyższony. Na razie ciągle jeszcze w Anglii był tylko jeden książę, a teraz, jednocześnie z przywróceniem hrabiemu Surrey księstwa Norfolk za zwycięstwo pod Flodden, Brandon otrzymał tytuł księcia Suffolk. Lecz nawet mitra książęca nie mogła uczynić ze zwykłego szlachcica odpowiedniej partii dla córki cesarza i konkury nie posuwały się naprzód. Chyba odgrywały tu pewną rolę także racje polityczne. Poza tym wenecki ambasador zarzucił Suffolkowi, że zdążył mieć już trzy żony... Była to chyba przesada, ale zagmatwane związki małżeńskie księcia i łatwość, z jaką je zrywał posłużyły w późniejszych latach za wzór jego władcy³².

W relacji tej warto zwrócić uwagę nie tylko na niezwykle aspiracje „zwykłego szlachcica”, ale i na niewątpliwe dowody łaski jaką darzy go król Anglii, któremu najwyraźniej nie przeszkadza skromne pochodzenie faworyta. Świadczy to o prawdziwej „rewolucji”, którą zapoczątkowała Wojna Dwóch Róż i która otworzyła ludziom pokroju Suffolka drogę do najwyższych zaszczytów w państwie. Szczytem tej kariery był ślub Suffolka z siostrą Henryka, młodziutką wdową po Ludwiku XII, (zawarty zresztą pospiesznie i *wbrew* woli króla, który niechętnie pogodził się z tym faktem). Trzeba jednak oddać sprawiedliwość Henrykowi, który nie przecenił lojalności swojego przyjaciela, czego dowiódł udział Suffolka w wyprawie francuskiej 1523 roku. Mimo niefortunnego finału tej ekspedycji, „z wojskowego punktu widzenia była to najbardziej udana wyprawa na Francję od czasów Henryka V”, pisze A. F. Pollard, podkreślając zarazem, że „Suffolk sprawnie dowodził inwazją i pragnął nadać jej charakter niezwykle humanitarny”³³.

³⁰ *Ibidem*, k. 9.

³¹ A. F. Pollard, *Henryk VIII*, tłum. I. Szymańska, Warszawa 1979, s. 57.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 108.

Jednakże obiektywizm współczesnego badacza nie powinien przesłaniać nam faktu, że odwrót Suffolka przyniósł Anglikom rozczarowanie.

Co ta historia ma wspólnego ze *Sztuką retoryki*? Głosząc pochwałę rodu, z którego wywodzili się Henryk Suffolk i jego brat (synowie Karola), Wilson ogranicza się do ogólnikowego przypomnienia zasług człowieka, „którego brak Anglia jeszcze odczuwa i którego Francja wciąż pamięta. Prawi ludzie kochali go, źli bali się go, mądrzy podziwiali za rozum, a prości słuchali jego rad”. Przypomina, że Maria, matka synów Suffolka, była siostrą króla: „szlachetnie urodzona, wielkiej roztropności, łagodności, pełna miłosierdzia dla ubogich i opiekunka uczonych, Pani spiesząca innym z pomocą”. Potem długo opisuje talenty chłopców i nadzieje, jakie z nimi wiązano. Nagła i przedwczesna śmierć synów Suffolka — Henryk i Karol zmarli na febrę w 1551 roku — kończy ów sen o potędze, w którym cienie zmarłych zastępują bohaterów.

Po raz kolejny przykład przytoczony przez autora *Sztuki retoryki* okazuje się niejednoznaczny i skłania do refleksji. Po pierwsze, mamy tu do czynienia z opowiadaniem, które nie zmierza do zwieńczenia misternie skonstruowanego argumentu, lecz przeciwnie, w którym chodzi o to, by zawieść oczekiwania słuchaczy, by za pomocą zaskakującej pointy zburzyć wzniesiony przez siebie gmach³⁴. W przypadku Wilsona ta samobójcza strategia retoryczna może być próbą sił. Choć kreowany przez niego „mówca” nie mógł uzyskać efektu zaskoczenia, bo wielu z jego odbiorców *znało los synów Suffolka*, to można zakładać, że wiadomość o ich śmierci miała tak poruszyć słuchaczy, *jak gdyby usłyszeł ją po raz pierwszy*. Znowu chodzi więc o uzyskanie przewagi nad odbiorcą tekstu. Także i wtedy, kiedy wiadomo, że będzie próbował skonfrontować on wyidealizowany wizerunek opisywanych postaci z „prawdą historyczną”.

Co więcej, Wilson świadomie posługuje się uproszczonym obrazem rzeczywistości, by podporządkować ją celom propagandowym. W jednym względzie dokonany przez niego wybór nie budzi wątpliwości. Historia Suffolków rozpoczyna się pod Bosworth, tak samo jak historia Tudorów i historia nowożytnej Anglii. I tak, coraz wyraźniej, wykład retoryki przeraża się w manifest dumy narodowej, a to, co miało w tekście pełnić rolę służebną, ilustracyjną, narzuca jeden ton całej wypowiedzi. Przykład nie jest już tylko dopowiedzeniem, ale definiuje nadrzędną ideę, stanowi ideologiczną „bazę” całego traktatu. Jeszcze bardziej ta intencja jest widoczna w kolejnym fragmencie, w którym oddziaływuje paralela biblijna. Sławiąc męstwo Dawida w pojedynku z Goliatem, Wilson stawia go przed Herkulesem, Cezarem, Aleksandrem i Hannibalem i przypomina, że podjął on nierówną walkę nie z żądzy próżnej sławy, lecz dla dobra swojego narodu³⁵. Oprócz wielu innych skojarzeń, o których będzie mowa za chwilę, jego przykład przede wszystkim dopełnia wątek narodowy, wyróżniając Anglię z mapy świata. Bo przecież Dawid jest nie tylko wzorem męstwa, ale także przykładem idealnego władcy (Stary Testament wielokrotnie podkre-

³⁴S. Fish, *Self-Consuming Artefacts*, Berkeley 1972.

³⁵Wilson, *op. cit.*, k. 11.

śla trwałość dynastii Dawida), za panowania którego Izrael określił się jako zjednoczony naród.

Tradycyjnie zwycięstwo Dawida nad Goliatem ilustruje działanie Opatrzności i zwycięstwa ducha nad ciałem, ale możliwe jest również nieco inne odczytanie tej katechezy. Dla współczesnych Wilsona spryt Dawida oznacza tryumf rozumu nad materią, a więc jest spełnieniem marzeń Fausta i Prospera. Wreszcie Dawid jest także poetą i chociaż Wilson opuszcza ten wątek, jego czytelnicy nie mogli zignorować tego — niedopowiedzianego, ale nie nieobecnego — kontekstu jego „przypowieści”. Wśród wielu argumentów przytaczanych w obronie poezji i poetów, renesansowi autorzy często powoływali się na autorytet Psalmów Dawidowych, w których odnajdywali wzór poezji doskonałej, będącej odbiciem świata idealnego.

Wilson konsekwentnie broni tej tradycji, łącząc ją — zgodnie z myślą przewodnią swojego tekstu — z postulatem tworzenia fundamentów poetyki *narodowej*. Paradoksalnie, konsekwencją tego zamierzenia jest przyjęcie wzorców antycznych i odrzucenie dziedzictwa narodowego. Autor *Sztuki retoryki* przedstawia się więc jako nieprzejednany przeciwnik poezji rymowanej, którą odrzuca jako żalosną spuściznę zabobonnej (to znaczy katolickiej) tradycji: „Papieże uczyli nas śpiewać rymowane hymny i psalmy, tak by prostaczkowie brali śpiew ludzi, brzmienie organów, głos dzwonów i rymy wierszy za niebiańską harmonię”³⁶.

W ten sposób Wilson kieruje naszą uwagę na jedną z najważniejszych kwestii wczesnorenesansowej poetyki angielskiej, czyli problem *wyboru* tradycji, na podstawie której humanizm angielski starał się budować zręby kultury narodowej. Chodzi tu więc o gruntowną reformę, która zakłada konieczność dostosowania angielskiej metryki do ścisłych prawideł iloczasu, a więc o prawdziwy renesans klasycznych reguł i jednocześnie odrzucenie dziedzictwo „barbarzyńskiej” przeszłości. W konsekwencji nawet uznanie wyrażane dla twórców minionej epoki, jak anonimowy twórca satyry o Piotrze Oraczu (*Piers Plowman*), Chaucer, Skelton, Henry Howard, hrabia Surrey czy przenoszący na angielski grunt sonety Petrarcki Thomas Wyatt, zabarwione było odcieniem sceptycyzmu. Dobra poezja musiała spełniać postulaty *nowej* poetyki, do tworzenia której zachęcał, między innymi, Roger Ascham pisząc, że upór w kultywowaniu rodzimej tradycji jest równoznaczny z jedzeniem żołądźi w towarzystwie dzikich świń, gdy można raczyć się białym chlebem przy stole, przy którym uczują starożytni Grecy i Rzymianie³⁷. Poźniej, spór w sprawie reformy metrycznej toczyli Edmund Spenser, autor wielkiej epopei narodowej *Faerie Queene*, i Gabriel Harvey, wykładowca w słynnym Trinity Hall na Uniwersytecie w Cambridge. Nieprzejednany dogmatyzm Harvey’a, który nie dopuszczał żadnego odstępstwa od przepisanych praw, zniecierpliwiał wreszcie sławnego poetę, który zawyrokował, że nie wolno stosować prokrustowych reguł do wymowy angielskich słów³⁸.

³⁶*Ibidem*, k. 109.

³⁷R. Ascham, *op. cit.*, s. 14.

³⁸Spenser–Harvey Correspondence 1579–1580, w: *Elizabethan Critical Essays, op. cit.*, t. I, s. 119.

Summa summarum, reforma poezji okazała się pomysłem chybionym. Dziś argumenty jej entuzjastów są reliktem przeszłości, literacką skamienieliną. Nie można jednak przecenić wagi ich wysiłków dla kształtowania tożsamości społecznej Anglików i tworzenia podstaw kultury narodowej, które przypadają na okres panowania Henryka VIII i jego następców. Pasjonujący i dramatyczny opis tych przemian wyczytać można z kart podręcznika retoryki Thomasa Wilsona. Czytane z tej perspektywy jego dzieło dostarcza nam bezcennych informacji o „duchu epoki”, który kształtował umysły wielkich elżbietan: Sidney’a, Spensera i Szekspira.

III

Fascynujący traktat Wilsona o sztuce przekonywania jest zarazem wstępem do innego pionierskiego dzieła, wykładu poetyki Georga Puttenhama, po raz pierwszy wydanego drukiem w 1589 roku (a więc sześć lat przed ukazaniem się słynnej obrony poezji Philipa Sidney’a). Puttenham rozpoczyna swój wykład niezwykle metodycznie, zastanawiając się „Kim jest poeta i czym jest jego dzieło?”. Pierwsze pytanie jest więc pytaniem o podmiot. Puttenham pisze „poeta jest twórcą”. Aż (*as much to say as*) twórcą, jak wyraźnie zaznacza autor wykładu, porównując akt twórczy z aktem stworzenia:

[Bóg] bez potrzeby uciekania się do swojej boskiej wyobraźni (*imagination*), uczynił świat z niczego, nie naśladowując żadnego wzoru ani modelu, jak mylnie (*phantastically*) sądzą platonicy, kiedy mówią o ideach. Tak samo prawdziwy poeta tworzy i wynajduje we własnym umyśle zarówno formę, jak i przedmiot swojego poematu; nie naśladuje żadnego obcego wzorca ani przykładu, tak jak tłumacz. Dlatego tłumacza można nazwać wierszopisarzem, ale nie poetą. Biorąc to pod rozwagę, przyznajemy poecie niepoślednią godność i wyższość nad uczonymi i rzemieślnikami³⁹.

Ważną rolę w tym wykładzie odgrywa rozróżnienie pomiędzy chaotycznymi i fałszywymi wyobrażeniami (*phantasy*), a uporządkowaną wyobraźnią Stwórcy i artysty (*imagnatton*). Pierwsze są przejawami szaleństwa, którym rządzi nieład, zamęt i które rodzi potwory. Ta druga podlega ścisłym regułom i jest jasnym zwierciadłem, które wydobywa blask, wzniosłość i majestat rzeczy. W świetle tych argumentów jeszcze wyraźniej rysuje się podobieństwo pomiędzy aktem tworzenia, a Stworzeniem świata, co będą podkreślać następcy Puttenhama. W swojej *Obronie* Samuel Daniel napisze: „nasza wyobraźnia jest jak bezkształtny Chaos zanim nastął dzień, [lecz] boska moc Ducha zakreśla jej horyzonty”⁴⁰.

Sztuka retoryki Wilsona przedstawia historię Ludzkości, wyrwanej z otchłani zamętu przez wysłanniczkę Boga, Elokwencję. *Sztuka poezji* powtarza tę opowieść, lecz zbawienną rolę przypisuje nie samej sztuce przekonywania, ale przekonującej sile Poezji. Poeci byli — twierdzi Puttenham — pierwszymi filozofami, astronomami, historykami, muzykami i oratorami: „ich wymowność była pierwszą retoryką świata”⁴¹.

³⁹Puttenham, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁰S. Daniel, *A Defence of Rhyme* (1603?), w: *Elizabethan Critical Essays, op. cit.*, t. II, s. 366.

Autor *Sztuki poezji* nie bagatelizuje zarzutów stawianych poezji. W jej obronie uwzględnia „społeczną” misję różnych gatunków literackich: oddawanie czci bogom, potępienie występku, pochwała cnoty. Mimo to Puttenham inaczej niż Wilson rozkłada akcenty w swojej apologii, wysuwając na pierwszy plan pochwałę, nie obronę sztuki słowa. Jego dumny manifest odwołuje się do wybitnego przykładu, który dowodzi, że poety nie można mierzyć ludzką miarą — przynajmniej nie miarą „przeciętnego człowieka”:

Jak to możliwe, że będąc ubogim, zwykłym człowiekiem i — jak niektórzy powiadają — na starość ślepcem, Homer tak dokładnie przedstawił i opisał, jak gdyby sam był najwybitniejszym kapitanem lub generałem, porządek i strategię bitew, szyk wojska, obłożenia i szturmny miast; lub jak zarządca, albo wyśmienity marszałek dworu [pisał o] wspaniałości i przepychu królewskich bankietów, uczt, zaślubin; lub jak roztropny mąż stanu, znający wszystkie tajne i publiczne sprawy, [opisał] różne prawa i tak dociekliwie omawiał kwestie państwowe i wszystkie formy rządów? Na koniec, jak mógł tak prawdziwie oddać postawę, wygląd, mowę i gesty wielkich książąt?⁴²

Co ciekawe, tylko w ostatnim pytaniu brakuje dopowiedzenia, które zrównuje poetę z naśladowaną postacią. Tak więc Puttenham zatrzymuje się w momencie, gdy powinien napisać „tak jak gdyby poeta sam był wyśmienitym władcą”. Zamiast tego przechodzi do dedykacji, w której mianuje władcę najznamienitszym poetą:

Gdybym, o Najjaśniejsza Pani, Tobie ofiarował to dzieło dla nauki, nie uciechy, okazałbym się gburą i prostakiem. Ty jesteś najwspanialszą Poetką naszych czasów. Twoja łaska i wola zmienia biedaka w bogacza, głupca w uczonego, tchórzeza w bohatera, nędznika w szlachetnego człowieka. Ty naśladujesz Wenus w wyglądzie, w czynach Dianę, Pallas w radzie i Junonę w majestacie⁴³.

W rzeczywistości autor *Sztuki poezji* pozwala sobie na więcej niż nietaktowne „pouczanie” władcy, kiedy rozmyślnie podsuwa nam możliwość odwrócenia tego porównania: nie sposób oprzeć się wrażeniu, że według Puttenhama *każdy prawdziwy poeta jest władcą*, tak samo jak każdy wybitny władca jest poetą. Idąc tym samym tropem Sir Philip Sidney nadaje renesansowym poetom dumny tytuł: „monarchowie dowcipu”⁴⁴, John Donne przywłaszcza sobie królewski emblemat i motto⁴⁵, a Ben Jonson będzie rywalizował z królem Jakubem o „autorstwo” maski dworskiej⁴⁶.

W świecie intryg dworskich dosłowność często mogła być niebezpieczna. Według Puttenhama byłaby jednak przede wszystkim synonimem prostactwa i grubiaństwa. Tym bardziej, że zachęta do podwójnej gry zawarta była w zachowaniu samej królowej Elżbiety, która często zmieniała rolę, występując wobec swoich poddanych jako niewinna dziewczyna i matka

⁴¹*Ibidem*, s. 8.

⁴²*Ibidem*, s. 3–4.

⁴³*Ibidem*, s. 4–5.

⁴⁴S. Sidney, w: *Elizabethan Critical Essays*, op. cit., t. I, s. 156.

⁴⁵Zob. przypisy do wiersza Donne’a „Valediction, Forbidding Mourning” w: *The Complete English Poems of John Donne*, wyd. C. A. Patrides, London 1992, s. 98.

⁴⁶J. Goldberg, *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne and Their Contemporaries*, Stanford 1989, s. 85–174.

narodu, wąta niewiasta i nieustraszony dowódca. *Sztuka poezji* zawiera zastanawiające odniesienie do tych sprzeczności.

Kiedy w poetyckim epitalamium Puttenham wyróżnia „głośny i przenikliwy ton”, który ma zagłuszyć „hałas” dochodzący z komnaty nowożeńców, tłumaczy, że jest to „pisk i krzyk młodej panienki, która odczuwa pierwszy atak gorącego i żwawego młodzieńca, a jest jak wszystkie dziewczęta delikatna, słaba i niedoświadczona w tych sprawach”⁴⁷. Ale jednocześnie Puttenham podkreśla gotowość kobiety, by oddać się mężowi. Tym samym, przypisuje się jej podwójną rolę niewinnej dziewczycy i pożądlivej niewiasty. Zamiast następujących *po sobie* etapów życia, Puttenham mówi o nakładających się *na siebie* rolach kobiety⁴⁸. W dodatku głośna muzyka i śpiew nie tylko zagłuszają jej głos: ich donośność wydobywa z niego ból i żądzę. Jeden paradoks zawiera się w drugim. W ten sposób epitalamium nabiera podwójnego znaczenia i spełnia podwójną rolę. Ukazuje to, co ma ukryć.

Niekończące się metamorfozy angielskiej Diany, Wenus, Pallas i Junony tłumaczą pochwałę wieloznaczności, domyślnej gry, kamuflażu i maskarady, którą można wyczytać z dzieła jej oddanego sługi. Dlatego, nawet jeśli daleko odходимy w naszej interpretacji od dosłownego znaczenia tekstu Puttenhama, nie działamy wbrew woli autora. O ile w rozprawie Wilsona niejednoznaczność zasługiwała na potępienie jako znamię grzechu, Puttenham nieustannie kusi czytelnika. Namawia nas, byśmy domyślali się tego, co nie może zostać nazwane. Taki stosunek do tekstu literackiego znajduje odzwierciedlenie na przykład w opisie sielanki, w którym autor *Sztuki poezji* zwraca uwagę na ukryte znaczenie pozornej prostoty. „Nie po to, by udawać lub przedstawiać sielską miłość i beztroski żywot: lecz pod postacią zwyczajnych osób, i prostym językiem podpowiadać (*insinuate*) i podpatrywać sprawy większej wagi, o których nie byłoby bezpiecznie rozprawiać w jakikolwiek inny sposób”⁴⁹. Tak samo w części poświęconej tropom poetyckim i figurom mowy Puttenham często przytacza przykłady subtelnej ironii, sarkazmu, znaczącego niedopowiedzenia, niepodobnego podobieństwa, dowcipnej zagadki. Wiele uwagi poświęca też alegorii, która posługuje się niedomówieniem i skrywa znaczenie w tajemniczym obrazie:

Użycie tej figury jest tak powszechne, a jej skuteczność tak wielka, że [...] zwykły dworzanin i najpoważniejszy doradca królewski, a nawet najszlachetniejszy i najmędrszy władca nie mogą się bez niej obejść. Dlatego wymieniamy ją na początku, jakby herszta lub przywódcę wszystkich innych figur w sztuce poetyckiej i oratorskiej⁵⁰.

W tej pochwalie alegorii nie trudno dopatrzeć się wzorów włoskich poetek. Musiały one zostawić swój ślad na dziele Baltasara Castigliona, na którym wzorował się Puttenham pisząc swój traktat o poezji dworskiej⁵¹. Stąd

⁴⁷Puttenham, *op. cit.*, s. 51.

⁴⁸R. Kegl, „*Those Terrible Approaches*”: *Sexuality, Social Mobility, and Resisting the Courtliness of Puttenham's The Arte of English Poetrie*, „English Literary Renaissance”, 20, 1990, s. 185.

⁴⁹*Ibidem*, s. 38.

⁵⁰*Ibidem*, s. 186.

⁵¹D. Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England*, Princeton 1978.

uderzająca zbieżność z cytowanym poniżej fragmentem *Dworzanina* spolszczonego w dobie renesansu przez Łukasza Górnickiego:

albowiem kiedy w piśmie jest jakiś kształt mowy, nie mówię trudny, ale jakiś wyższego rozumu, a nie tak zwyczajny, jako ten, którym pospolicie wszyscy mówią, wnet to pisanie ma większą powagę a czyni, iż ten kto czyta, z lepszym rozmysłem postępuje, obacza lepiej każdą rzecz i dziwiąc się dowcipowi a nauce tego, który pisał, kocha się też sam w sobie, kiedy ono trefne rzeczenie, nad którym się był troszkę zabawić musiał, przez się sam wyrozumie⁵².

Nie znaczy to jednak, że Puttenham powraca do platońskiej koncepcji poezji. W jego przypadku alegoria jest przede wszystkim jedną z dworskich cnót, tak samo jak stateczność, dowcip, a nade wszystko owa niewymuszona niedbałość, która broni przed prostacką przesadą, afektacją, wysiloną układnością, jednym słowem przed „wydwarzaniem”, jak dosadnie rzecz ujmując polski przekład *Dworzanina*⁵³.

Przypomnijmy, że Puttenham mianuje alegorię „dowódcą” i „hersztem” figur retorycznych. Co te militarne metafory mają wspólnego z „pyrusowymi zwycięstwami” Wilsona? Skoro *Sztuka poezji* zawiera pochwałę wieloznaczności, przewrotna logika tego dzieła pozwala jego autorowi obrócić porażkę w sukces. Biografowie Puttenhama sugerują zresztą, że miał on na swoim koncie wiele takich zwycięstw:

Wśród ludzi, którzy często szukali rozwiązania swoich konfliktów w przemocy i rozlewie krwi, Puttenham wyróżniał się upodobaniem do środków prawnych. Przez swoich wrogów zawsze był przedstawiany jako fałszerz rzeczywistości, uzależniony od „niecnych praktyk”, bezwzględnie wykorzystujący sztuczki prawnicze⁵⁴.

W *Sztuce poezji* nie chodzi jednak o zwycięstwo nad czytelnikiem, lecz o przyjemność wynikającą z prowadzenia gry dworskiej. Jej autorowi zależy na innym sukcesie: stawką jest pozyskanie przychylności królowej. Oprócz rozprawy o poezji, takiemu celowi miało też służyć *Usprawiedliwienie Królowej Elżbiety W Sprawie Marji, Królowej Szkockiej (A Justification of Queene Elizabeth in Relation to the Affaire of Mary Queene of Scottes)*, które zdolny adwokat przygotował, najprawdopodobniej, na życzenie samej Elżbiety⁵⁵. Jednak ten dowód zaangażowania autora *Sztuki poezji* w obronę racji stanu jest nie tylko świadectwem jego skuteczności w zabieganiu o względy możnych. Przypomina, po raz kolejny, o niebezpiecznych związkach renesansowego artysty z polityką.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną różnicę pomiędzy tekstem Wilsona a dziełem Puttenhama. *Sztuka poezji* jest nie tylko antykatolicka, ale też antypurytańska. Postulaty radykalizacji reform religijnych miały, co prawda, wielu zwolenników na dworze królowej Elżbiety — należeli do nich, między innymi, jeden z zalotników królewskich, Leicester oraz jego siostrzeniec Sir Philip Sidney, który był świadkiem krwawych wydarzeń Nocy św. Bartłomieja. (Jedną z ofiar tej rzezi był

⁵² Ł. Górnicki, *Dworzanin Polski*, w: Id., *Pisma*, t. I, wyd. R. Pollak, Warszawa 1961, s. 107.

⁵² *Ibidem*, s. 116.

⁵⁴ G. D. Willcock, A. Walker, *Introduction*, w: G. Puttenham, *op. cit.*, s. xxii.

⁵⁵ *Ibidem*, s. xxiii.

serdeczny przyjaciel Sidney'a, twórca nowej logiki i retoryki, hugenot Pierre de la Ramée⁵⁶.) Mimo jednak ciągłej obawy przed prawdziwym — lub domniemanym — spiskiem „papistów”, „wichrzycielskie” hasła purytanów budziły niepokój i wywoływały sprzeciw królowej, której celem była, przede wszystkim, ochrona chwiejnej równowagi i zachowanie niepewnego *status quo*. Dlatego w humanistycznym dziele Puttenhama nie miejsca na radykalizm religijny. Wynika stąd większa tolerancja wobec sztuki swobodnej (nawet swawolnej), chociaż nie rozwiązej.

Puttenham jest też bardziej otwarty na różne formy poezji:

Poezja grecka i łacińska oparta była na liczbie i metrum, czasem żwawo biegnąc na stopach, czasem powoli krocząc, a ich słowa dobrze służyły tym celom, lecz bez rymu ani melodyjnej zgodności na końcu linii, jak jest teraz w zwyczaju u nas i wśród innych narodów. Ale Hebrajczycy i Chaldejczycy, którzy byli przed Grekami, nie tylko pilnowali rytmu, lecz także rymu, jak to niedawno odkryli uczeni⁵⁷.

W obronie rymu, który Wilson potępia jako wynalazek barbarzyńskiego średniowiecza, Puttenham przytacza argumenty historyczne i antropologiczne, powołując się na doświadczenia podróżników, którzy „w ostatnich czasach” przemierzali kulę ziemską, „odkrywając wielkie kraje i nieznanne ludy, pierwotne i dzikie”. Ich obserwacje uczą, że rym jest „naturalnym” elementem poezji, skoro „mieszkańcy Peru i Ameryki [Północnej], a nawet kanibale” przepowiadają w ten sposób największe i najświętsze tajemnice⁵⁸. I tak autor *Sztuki poezji* odwraca argumenty zwolenników reformy wersyfikacyjnej — w tym Thomasa Wilsona — uznając rymy za formę najbardziej starożytną:

To dowodzi, że nasza pospolita poezja jest starsza niż sztuka Greków i Rzymian. Podążamy za instynktem, który poprzedza sztukę i wiedzę. Skoro barbarzyńcy znali [rymy], zanim nastąpiła cywilizacja, mają one pierwszeństwo. Tak samo nagość jest przed ubraniem, a przed wiedzą ignorancja. Tak więc, nasza naturalna poezja, teraz wsparta sztuką, a nie wyrugowana z niej — jak to uczynili Grecy i Rzymianie — jest tak samo godna pochwały, jak ich⁵⁹.

Ten ostatni wniosek jasno pokazuje, że — mimo odmiennych założeń i rozwiązań — Puttenham poszukuje, tak samo jak Wilson, argumentów, które pozwolą mu nadać odpowiednią rangę *angielskiej* poezji. Wiąże się z tym troska o należyte wytyczenie „normy” językowej. I w tym przypadku Puttenham i Wilson nie podążają tą samą drogą, choć zmiierają w tym samym kierunku. O ile autor *Sztuki retoryki* zakłada możliwość budowania wspólnoty narodowej — a co za tym idzie umacniania jedności wyznaniowej — w oparciu o język, którego normy są ustalane *w powszechnym dialogu*, Puttenham sam wyznacza kryteria:

Nasz twórca nie powinien tedy naśladować dziś [stylu] *Piotra Oracza* czy [języka] Gowera ani Lydgate'a ani nawet Chaucera, bo ich język wyszedł z użycia. Nie powinien też używać dialektu północnego, jakiego używają w codziennej mowie nawet szlachetnie urodzeni [...] [Nie należy] używać języka spoza rzeki Trent, choć nikt nie zaprzeczy, że jest on najbliższy czystej mowie saksońskiej, lecz nie tak

⁵⁶K. Duncan-Jones, *Str Philtip Sidney: Courtier Poet*, London 1991, s. 54.

⁵⁷Puttenham, *op. cit.*, s. 10.

⁵⁸*Ibidem*.

⁵⁹*Ibidem*.

dworny ani tak powszechny jak mowa południa: używaj przeto języka dworzan; [mów] tak, jak mówią w Londynie i hrabstwach, które leżą w promieniu czterdziestu mil od Londynu⁶⁰.

Imperatywna forma tej „reguły cyrkla” w niczym nie przypomina umiarkowanego tonu *Sztuki retoryki*, ale wnioski wyciągane przez Puttenhama i Wilsona są zbieżne. Wilson przekonuje, że powszechny obyczaj nakazuje odrzucenie archaizmów i zaleca ostrożność w przyjmowaniu obcych wyrazów⁶¹. Brak umiaru w tym względzie upowszechnił w angielskiej prozie pokraczne „kałamarnice”, bo trudno dosłownie przetłumaczyć pogardliwy termin *ink-hornism*⁶², wywiedziony z nazwy rogowego kałamarza. „Reguła Puttenhama” wyklucza zaś użycie form dialektalnych. W obu przypadkach chodzi więc o ujednoczenie obyczaju językowego. To pozwala na określenie tożsamości narodowej, co — według Wilsona i Puttenhama — jest pierwszorzędym zadaniem angielskiej retoryki i poezji.

Tak, w największym skrócie, przedstawia się „linia obrony” poezji wytyczona przez jej pierwszych „advokatów” (biorąc pod uwagę zainteresowania Wilsona i karierę zawodową Puttenhama, należy to rozumieć dosłownie). Obie omówione tu rozprawy noszą znamię historii i polityki. Zarówno protestancka *Sztuka retoryki*, jak i humanistyczna *Sztuka poezji* są dumnymi manifestami indywidualizmu, który potrzebuje nowych środków wyrazu, zdolnych oddać aspiracje renesansowego podmiotu. Właśnie poprzez te samodzielne poszukiwania dzieła Puttenham i Wilsona współtworzą świadomość narodową, choć zarazem dają pełen obraz podziałów i sprzeczności, w które uwikłany jest proces samookreślenia. W ten sposób obaj autorzy nadali ton angielskiej myśli krytycznej, mimo że żaden z nich nie był poetą.

⁶⁰*Ibidem*, s. 145.

⁶¹Wilson, *op. cit.*, k. 2.

⁶²Zob. T. Nashe, *A Reply to Harvey*, w: *Elizabethan Critical Essays*, *op. cit.*, t. II, s. 241-242.

In Self Defense. The strategies of persuasion in Renaissance books of Rhetoric and Politics

The essay discusses the role of two texts: Thomas Wilson's *The Arte Of Rhetortque* and George Puttenham's *The Arte of Poestie* in the plan for Protestant renewal and the establishment of new, 'reformed' society. Both these works were inscribed in the religious debates of the time, and they both defended the language of art against the charges of immorality brought up in Calvinist doctrine. Wilson's treatise seeks to enlist the readers in the programme of appropriating the rules of classical rhetoric to Protestant and nationalist purposes. The rationale of his text is aimed at suppressing the dissenting voices and ambiguities inherent in the art of persuasion, and encourages fellow citizens to practice public virtues. The pedagogic intention of the work is visible both in the overall pattern of Wilson's lecture, and in the careful choice of the numerous examples and anecdotes which support his main argument. The analysis focuses on the contradictions which inform Wilson's text, despite the author's explicit pursuit of univocal meaning. Puttenham's treatise, on the other hand, exploits the strategies of dissimulation and deceit. The difference, I argue, stems from Puttenham's acceptance of the principles of courtliness. In the end, however, Puttenham's aim coincides with Wilson's ambition to set up the standards of national culture. The focus on language as a token of national identity is an important element of both works.