

W królestwie Antonomazji. O (meta)ficcji u Cervantesa

Wojciech Ryczek*

doi 10.24425/rl.2022.142990

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 5 (374) PL

PL ISSN 0035-9602

Dzieło Cervantesa o przygodach Don Kichota jest Wielką Księgą Literatury. Tej ukutej *ad hoc* antonomazji nie należy jednak przydawać sztucznego patosu, pamiętając o nieskrywanej niechęci hiszpańskiego autora do górnolotnych i nadętych stylistycznie formuł. Powieść jest zbiorem względnie autonomicznych opowieści, rozbudowaną narracją o spisaniu przygód błędnego rycerza, przeglądem rozmaitych konwencji literackich, zarówno tych o rodowodzie antycznym (epos, sielanka), jak i tych współczesnych autorowi (proza pikarejska, romans pasterski), głosem w dyskusji o mimesis (naśladowanie natury płynnie przechodzi w imitację literatury) i sposobach mediatyzacji doświadczeń, testowaniem różnych form retorycznych i kategorii estetycznych. Wyrasta bezpośrednio z parodii romansów rycerskich w niemal każdym z możliwych znaczeń tego terminu, wśród których na plan pierwszy wysuwają się: prosta imitacja, twórcze przetworzenie, pomysłowa adaptacja, ukryta albo zupełnie otwarta polemika, wreszcie – prześmiewcza krytyka. Wielość i różnorodność strategii parodystycznych u Cervantesa nie pozwala zredukować całej powieści o złożonej problematyce i często niejednoznacznej wymowie do

* Wojciech Ryczek – dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ.
ORCID: 0000-0003-3288-1642

wąsko rozumianej parodii czy podwójnej gry, prowadzonej z konwencją gatunkową i oczekiwaniami czytelników.

Gdy Don Kichot wyrusza po raz pierwszy w drogę, zwraca się nieoczekiwanie do przyszłego autora opowieści o jego niezwykłych i sławnych czynach. Nazywa go „mędrce” (*el sabio*) i „uczonym czarodziejem” (*el sabio encantador*)¹. W drugim tomie powieści – warto o tym pamiętać – czarodziej zwodziciel rzuca na postaci zaklęcia, zmienia trasę ich wędrówki, sprowadza na manowce. Don Kichot podsuwa narratorowi gotowe, prawdziwie epickie otwarcie tej narracji, olśniewające blaskiem „rumianego Apolla” (*rubicundo Apolo*) i „rózanej Jutrzenki” (*rosada Aurora*). Bohater nie tylko stwarza swego autora (Don Kichot wymyśla Cervantesa), ale także projektuje za pomocą imitacji coraz bardziej wyblakłych formuł i obrazów przysłał narrację o swoich przygodach. Istotnie, narrator tej opowieści okazuje się wiele razy „uczonym czarodziejem”, wielkim znawcą alchemii słowa, traktującym język jako żywe srebro, trudno uchwytnie, mieniające się w zależności od kontekstu niezliczonymi odcieniami znaczeń². Albo inaczej: Cervantes przyjmuje taką postać, gdyż pragnie sprostać wizji, którą sam stworzył i przypisał błędnemu rycerzowi. Autor z dużą gracją porusza się między różnymi, często skrajnie odmiennymi, rejestrami stylistycznymi, rozpościerając przed oczami czytelników wielobarwny gobelin fikcji literackiej. Raz odwraca go na drugą stronę, zagląda pod podszewkę i uważnie przypatruje się tej gęstej plątaniu tekstowych włókien, innym razem chwyta niby od niechcienia za wystające nici i jednym pociągnięciem pióra pruje całą tkaninę.

Opowieści zebrane w drugim tomie przygód Don Kichota mają często charakter pretekstualny, to znaczy służą zarysowaniu kontekstu dla wydarzeń, które oczekują dopiero na ciąg dalszy. Ich rozwinięcie fabularne zależy jednak w coraz mniejszym stopniu od pomysłowości i działań bohatera, gdyż wielokrotnie staje się on uczestnikiem sytuacji reżyserowanych przez inne postaci. Z taką pretekstualną, a zarazem jawnie „teatralną” strukturą narracyjną mamy do czynienia w opowieści hrabiny Trifaldi (ochmistrzyni Doloridy) o infantce Antonomazji (*la infanta Antonomasia*), córce Archipiela i Maguncji, dziedzice tronu sławnego królestwa Candaya (rozdział 38). Jak na księżniczkę przystało, słynęła ona z niepospolitej urody. Warto przyrzeć się genealogii retorycznej infantki, stawiając przy okazji pytanie o nazwy znaczące i sposoby nazywania w powieściowym świecie Don Kichota. Nie można tracić całkiem z oczu brodatej damy dworu, zróżnicowania poziomów narracji, opowieści w opowieści, dwor-

1 Korzystam z następującej edycji: M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid 1998.

2 Zob. F.W. Locke, *El sabio encantador: The Author of Don Quixote*, „Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures” vol. 23 (1969), s. 46–61.

skiej maskarady, wreszcie małpy z brązu, w którą księżniczka została zamieniona przez olbrzymia Malambruno.

Serce Antonomazji zdobył młody rycerz o licznych zaletach i talentach. Był bowiem tancerzem, śpiewakiem i poetą tworzącym z dużą łatwością czterowersowe pieśni rozpalające namiętności i budzące uspione pragnienia (*seguidillas*). Znakiem rozpoznawczym jego poetyki stały się oksymorony i mnożone bez opamiętania antytezy, podające niekiedy w wątpliwość reguły logiczne: „żyję, umierając, płonę wśród lodu, drzę z zimna wśród ognia, ufam wbrew nadziei, oddalam się, pozostając”³. Te formy poetyckie dopełniały kunsztowne adynata, obietnice podarowania ukochanej: „feniksa z Arabii, korony Ariadny, koni Słońca, pereł Południa, złota Tybaru i balsamu Panchai”. Lecz jak powiada stara sentencja prawnicza: „nikt nie jest zobowiązany do rzeczy niemożliwych” (*ad impossibilia nemo obligatur*); nikt, a już z pewnością nie poeta. Twórczość tego autora, przefiltrowana przez lirykę Petrarcki i zastępu jego renesansowych naśladowców, nosi wszelkie znamiona poezji barokowej (albo raczej „barokowej”), oczywiście pod warunkiem, że ten epitet zachowuje jeszcze jakieś mniej lub bardziej dookreślone znaczenie. W sztuce poetyckiej rycerza oksymoron i antyteza, wyraźnie podkreślone, a nawet przerysowane, stały się głównymi formami ekspresji przeżyć i uczuć.

Opowieść o poecie, który uwodzi słowem Antonomazję, personifikację schematu wysłowienia, okazuje się na planie metaliterackim jawnie alegoryczna. Pod osłoną prostej narracji otrzymujemy wykład o tworzeniu poezji (literatury w ogóle), oznaczającym w praktyce ciągle poszukiwanie odpowiedniej nazwy, podjęte w nadziei językowego spełnienia. Może ona stanowić również fabularne uzasadnienie przeświadczenia, że idiomatyczność stylu danego autora daje się sprowadzić się kilku, utrwalonych w wyniku powtórzeń sposobów mówienia. Jedni poeci oddają swe pióro na służbę Metafory, inni – Alegorii, inni – Antonomazji, jeszcze inni – pogodnej albo złośliwej Ironii. Dla humanistów nazywanie wiązało się z określeniem istoty danego obiektu, powołaniem do istnienia, opieczętoowaniem wyraźną, niepowtarzalną sygnaturą. Przyjmując milcząco przekonanie o wzajemnej komplementarności słów i rzeczy, autorzy w dobie wczesnej nowożytności przyznawali nazwom, szczególnie nazwom własnym, status autonomiczny. Wynajdywanie dla nich odpowiedników zakładało studium konkretnego przypadku.

Opuszczenie biblioteki i wyruszenie Don Kichota w świat, radykalne przekroczenie granicy tekstowe – pozatekstowe, łączy się z denominacją, otwierającą drogę do krainy fikcji i imitacji literackich pierwowzorów.

³ Wszystkie cytaty podaję na podstawie przekładu: M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, t. II, Warszawa 1986, s. 243.

Zmiana imienia, niezależnie od tego, czy motywowana heroicznym uwzniośleniem czy ironicznym ośmieszeniem, stwarza postać na nowo, obdarza ją zestawem konkretnych cech osobowych. Trzeba pamiętać, że granica między ironią a patosem jest najczęściej w powieściowym świecie Cervantesa płynna i niewyraźna. Gdy Don Kichot powołuje do istnienia bohaterów nowej opowieści, narrator za każdym razem zaznacza, że obmyślane imiona były znaczące i miłe dla ucha, zapraszając czytelnika do ich interpretacji. Wystarczy wspomnieć tylko o Rosynancie, rumaku rycerza z La Manchy, którego imię, niewątpliwie zapadające w pamięć, można przetłumaczyć jako 'Będący wcześniej chabetą'. Wieśniaczka z pobliskiej wioski, Aldonza Lorenzo, staje się Dulcyneą z Toboso, damą serca błędnego rycerza; ukryta w tym imieniu słodycz (*dulce*) miała stanowić połączenie urody (zapewne niezwyklej i niespotykanej), uprzejmości i życzliwości⁴.

W kontekście nazw osobowych szczególnego znaczenia nabiera wprowadzenie tytułowej postaci błędnego rycerza. Narrator nie tylko ujawnia wątpliwości w sprawie nazwiska ubogiego szlachcica (Quijada, Quesada, Quejana), ale także nie przywiązuje do niego większej uwagi, kierując się – jak zapewnia czytelników – troską o prawdziwość narracji opierającej się na licznych źródłach tekstowych. Rozstrzygający wydaje mu się argument z niezgodności autorów piszących o rycerzu z La Manczy, przekazujących różne wersje tego określenia, które skrupulatny narrator nowej opowieści rzetelnie wypisuje. Mnożenie literackich zapośredniczeń nie ogranicza inwencyjnej swobody. Wątpliwości narratora ustępują szybko pewności bohatera. Kiedy po ośmiu dniach intensywnych rozmyślań szlachcic wynajduje dla siebie nowe imię, wskazujące zgodnie z tradycją rycerską jego ojczyznę, wszystkie wcześniejsze warianty nazwiska tracą znaczenie. W pamięci czytelników zapisze się jako Don Kichot z Manczy, Rycerz Smętnego Oblicza.

Zagadnienie wieloznaczności określeń u Cervantesa, tworzonych często za pomocą wyszukanych figur etymologicznych, omówił interesująco Leo Spitzer, podkreślając znaczenie perspektywizmu językowego w świecie Don Kichota⁵. Istotne jest bowiem to, kto zabiera głos, do kogo się zwraca i w jakich okolicznościach przemawia. Słowa podlegają nieustannym metamorfozom, odmieniają nie tylko swe znaczenia, ale także brzmienie.

- 4 W najnowszym tłumaczeniu W. Charchalisa w miejsce Rosynanta pojawia się Chabetton (daleki od melodyjności oryginalnego imienia), Dulcynei zaś – Cudenia, gdyż „w mniemaniu don Kichota jest ona damą cud urody”, por. M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, wstęp, przekład i oprac. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 107.
- 5 L. Spitzer, *Perspektywizm językowy w „Don Kichocie”*, przeł. D. Danek, [w:] K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, oprac. R.M. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, s. 328–376.

Rekonstrukcja tej przemiany wymaga podjęcia trudu interpretacji. Szczególnie interesujący jest w tym kontekście sposób mówienia Sancho Pansy, mającego – jak wiadomo – duży kłopot z zapamiętaniem wielu nowych słów, w które obfitują przemowy jego pana. Giermek wielokrotnie je przeinacza, wprowadzając do opowieści zupełnie nieoczekiwane konteksty semantyczne, jak wtedy, gdy słowu *antropófagos* (ludożerca) nadaje nową, godną barokowego konceptysty formę – *astropajos* (gwiazdki, brudni słojarze). Różne warianty imion i ich etymologii korespondują w dodatku z różnymi sposobami postrzegania postaci; podkreślają konieczność uwzględnienia w ich interpretacji kontekstu wypowiedzi. Użycie języka, który coraz bardziej zwraca na siebie uwagę, określa tu także poetyka konceptu, zachęcająca do zaskakiwania czy zadziwiania odbiorcy możliwościami swobodnego przekształcania słów, uwalniania ich retorycznego potencjału. Punktem wyjścia dla różnych gier językowych mogły być świadomie popełniane omyłki i przeinaczenia. Tworzenie konceptu uzależnione było od umiejętności wynajdywania podobieństw i ustanawiania relacji między rzeczami pozornie od siebie odległymi, a następnie od zamykania tej myśli w postaci zgrabnego, błyskotliwego wyrażenia.

Narrację o Antonomazji odczytywano zazwyczaj jako krytykę przywiązywania zbyt dużej wagi do nazw, pompatycznego rozwijania ich sensów za pomocą alegorii i figury etymologicznej, a także interpretacji wszelkich możliwych znaczeń danego imienia⁶. Te strategie były u progu nowożytności niezwykle często używane (a nawet nadużywane) w wymowie popisowej, zainteresowanej wyłącznie oratorskim popisem. Narrator rozwija tę krytykę już od pierwszych stron powieści, zachęcając niejako czytelnika do uważnego przyglądania się skostniałym, utartym wyrażeniom opisującym świat codziennego doświadczenia, do kruszenia ich za pomocą gry językowej albo ironicznego komentarza. Aby się o tym przekonać, wystarczy przywołać imiona postaci pojawiających się w tej opowieści: hrabina Trifaldi – ‘O trzech Sukniach’, ‘O trzech trenach sukni’⁷, Dolorida – ‘Udręczona’, ‘Cierpiąca’, ‘Zmartwiona’⁸, Antonomazja – ‘Inaczej zwana’, Archipiela (imię męskie zakończone żeńską końcówką) – ‘Archipelag’, ‘Mający swój początek w morzu’, Maguncja – ‘Związana z Moguncją (Mainz)’, rycerz don Clavijo – ‘Kołek’, ‘Czop’, Malambruno – ‘Spragniony zła’⁹. Próbowano wywodzić nazwę Candaya od bieli i jasności (łac. *candor*),

⁶ Zob. H.W. Sullivan, *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quixote, Part II*, University Park, PN 1996, s. 139–141.

⁷ D. Donahue, A. Rodríguez, *Trifaldi: la dueña como bruja*, „Anales Cervantinos” vol. 23 (1985), s. 227–231.

⁸ Zob. S. Velasco, *The Dueña Dolorida: Policing Gender, Desire, and Entertainment*, „Hispanic Review” vol. 77, no. 2 (2009), s. 221–244.

⁹ Inne tłumaczenia imion postaci zaproponował W. Charchalis: M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, cz. II, wstęp,

a nawet ustalać położenie tego królestwa (daleki Wschód, wybrzeża Indii). Wierne, bezkrytyczne podążanie za znaczeniami ukrytymi w imionach, często przypadkowych i obmyślonych głównie ze względu na eufonię, może prowadzić na manowce. Z tego powodu Ernst Robert Curtius widział w opowieści o księżniczce Antonomazji sprzeciw Cervantesa „wobec współczesnego manieryzmu”¹⁰.

W słynnej scenie balkonowej Julia stawia pytanie retoryczne, ujawniające intuicje semiotyczne, o jakich nie śniło się ówczesnym filozofom: „cóż jest w imieniu?” („what’s in a name?”)¹¹. Kwestia arbitralności znaku rysuje się tu jasno i wyraźnie, choć szybko okazuje się, że ani unieważnienie konwencji językowej czy tymczasowe wzięcie jej w nawias, ani nawet odrzucenie zniechęconej nazwy, nie odmieni niesprzyjającej kochankom rzeczywistości, nie usunie przeszkód stojących na drodze do szczęścia. Zapytajmy nieco inaczej: cóż skrywa w sobie Antonomazja? Jakie sensy przywołuje, gdy pojawia się w tekście? Jak w przypadku większości nazw tropów i figur, tylko częściowo przyswojonych językom wernakularnym, odsyła ona do greckiej etymologii, stojącej niejako na straży tajemnicy imienia. Czasownik ἀντονομάζειν oznacza dosłownie ‘nazywać inaczej’, ‘określać za pomocą innej nazwy’. Podążając za tym sensem źródłowym, naznaczonym negatywnym przedrostkiem (ἀντι), można powiedzieć, że antonomazja ma charakter metaretoryczny – podobnie jak większość tropów definiowanych za pomocą przeniesienia czy przesunięcia znaczeń – gdyż w jej imieniu zapisano kwestionowanie dopiero co wynalezionych określeń, służące afirmacji nieustannego poszukiwania nowych nazw, a nawet mnożenia ich ponad konieczność. Prawdziwe imię pięknej księżniczki to, jak się okazuje, Innoimienna.

W teorii retorycznej Kwintyliana antonomazja (*antonomasia*) stanowi jeden z tropów, czyli wyrażen o zmienionym, przeniesionym, odpowiednio przemieszczonym względem sensu dosłownego znaczeniu. Pojawia się wtedy, gdy „zastępuje się czymś nazwę własną” (*Institutio oratoria* VIII 6, 29)¹². Szczególnie często mówcy sięgają po epitety (stają się one wówczas

przekład i oprac. W. Charchalis, Poznań 2016, s. 355–361; hrabina Trifaldi – hrabina Trikiecki, Dolorida – Zbolała, don Clavijo – Bolec, Malambruno – Złodomor.

10 E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, s. 426; jak wyjaśnia autor, epizod z księżniczką Antonomazją stanowi znakomity przykład przenikania terminów gramatycznych i retorycznych, używanych metaforycznie (niedosłownie), do literatury; zob. także P. Fenves, *Arresting Language: From Leibniz to Benjamin*, Stanford 2001, s. 32–36.

11 W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, ed. R. Weis, London 2014, s. 23.

12 Quintilian, *The Orator’s Education: Volume III (Books 6–8)*, ed. and trans. D.A. Russell, Cambridge, MA, 2002, s. 440.

substytutem nazwy własnej) albo peryfrazy, odsyłające na przykład do konkretnych osób: „ojciec bogów i władca ludzi” (Jowisz; *Aeneis* I 65), „zdobywca Kartaginy i Numancji” (Scypion Afrykański), „książę wymowy rzymskiej” (Cyceron). Św. Izydor, biskup Sewilli, łączył w monumentalnym dziele *Etymologie* (I 37, 11) tworzenie antonomazji z odwołaniem się do przymiotów duchowych, cech fizycznych lub okoliczności zewnętrznych¹³. Wchodzi ona zatem w bliskie związki z innymi, podobnymi pod względem mechanizmu działania, tropami takimi, jak metafora, katachreza, metonimia, synekdocha, alegoria, onomatopeja czy peryfrazą. Granice między tymi formami wystowienia są niekiedy płynne i niewyraźne. Metaforyczny epitet może się okazać na przykład antonomazją, a ironiczna peryfrazą – obrazową, wieloznaczną alegorią. Ożywiana nieustannie inwencją językową praktyka literacka, obfitująca w bogate, różnorodne tekstowe realizacje, często podważa systematyczne zapędy teoretyków wymowy. Pragną oni bowiem wytyczyć granice między słowami, ujarzmić żywioł języka za pomocą rozróżnień, podziałów i podpodziałów. Nie bez powodu francuski humanista, Piotr Ramus (Pierre de la Ramée), profesor filozofii i wymowy w Collège Royal, stwierdzał kategorycznie, że definicje tropów u Kwintyliana niczego nie definiują, gdyż stanowią nieznaczoną modyfikację sformułowanej wcześniej definicji tropu (przeniesienie znaczenia)¹⁴.

Erazm z Rotterdamu w jednym z najważniejszych, wielokrotnie przedrukowywanych i komentowanych w XVI i XVII wieku, podręczników sztuki retorycznej, dotyczącym „dwojakiego zasobu: słów i rzeczy” (*De duplici copia verborum ac rerum*), łączył antonomazję ze zmianą nazwy własnej (*nominis permutatio*), jak wtedy, gdy na przykład Achilleusa nazwiemy Pelidą (synem Peleusa) albo Ajakidą (potomkiem Ajakosa), Rzymian – Romulidami, Trojan – Priamidami albo Dardanidami, Wenus – Cytereą albo Kyprydą (od Cypru), Dianę – Cyntią (od miejsca narodzin, góry Cynthus na wyspie Delos), Hannibala – Punijczykiem (jak u Liwiusza), Homera – Poetą, Arystotelesa – Filozofem, złodzieja – Werresem, zniewieściałego męża –

¹³ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 335.

¹⁴ P. Ramus, *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum ad Carolum Lotharingum Cardinalem*, Parisiis: ex officina Ludovici Grandini, 1550, s. 81: „Quartum genus tropi Quintilianus antonomasiam facit et definit, quae aliquid pro nomine ponit, definitione, tropi proximi definitioni simillima. Convenit enim tropis omnibus pro nomine proprio aliquid ponere. Hae Quintiliani definitiones sunt eiusmodi, ut nihil definiant; sed fallitur etiam gravius Quintilianus” – „Czwartym rodzajem tropu Kwintyliana czyni antonomazję i definiuje jako zastąpienie czymś nazwy własnej, a więc za pomocą definicji bardzo podobnej do wcześniejszej definicji tropu. Te definicje Kwintyliana są tego rodzaju, że niczego nie definiują; także i sam Kwintylianus bardzo się myli”.

Sardanapalem, a bogacza – Krezusem¹⁵. Jak widać, zamiast nazwy własnej może się pojawić wyrażenie patronimiczne, określenie miejsca narodzin, epitet znaczący, a także inna nazwa własna o utrwalonym kulturowo znaczeniu. U Erazma antonomazja, obok peryfrazy, metafory, katachrezy, alegorii, metonimii, synekdochy, metalesy, hiperboli i różnych form amplifikacji, należy do sztuki urozmaicania języka, stylistycznego różnicowania wypowiedzi (*variandi sermonis ratio*).

Inaczej wygląda charakterystyka tej formy wysłowienia w podręczniku wymowy (*De ratione dicendi*) Juana Luisa Vivesa, uchodzącego za jednego z najwybitniejszych uczniów Erazma. W przeciwieństwie do swego mistrza nie poświęcił on zbyt wiele uwagi zasadom tworzenia antonomazji. Na marginesie rozważań o metaforze i sposobach przenoszenia znaczeń wspomina o przejściu od pewnej całości do jej części czy od ogółu do szczegółu, istotnym chociażby w przypadku antonomazji, semantycznej kontrakcji (*contractio*)¹⁶. Jeśli mówimy na przykład o Homerze, Wergiliuszu czy Horacym jako po prostu o Poecie, przywołujemy określone wyobrażenie twórcy, najczęściej znawcy sztuki poetyckiej i autora dzieł uznawanych za wybitne pod względem realizacji norm gatunkowych i retorycznych. Podobnie, gdy wspominamy o Cyceronie, mamy na myśli sztukę wymowy, jak w podanym przez humanistę przykładzie: „dużo Cycerona jest w tym liście” („multum Ciceronis est in hac epistola”), co znaczy, że ten list został starannie dopracowany retorycznie. Na mocy figuratywnego skrótu używamy nazwy ogólnej (*nomen universale*), aby oznaczyć konkretne, jednostkowe rzeczy. Antonomazja, o jakiej wspomina Vives, kształtowana przez dwustronną, przechodnią relację między częścią a całością (*pars pro toto, totum pro parte*), ma o wiele więcej wspólnego z synekdochą niż metaforą¹⁷.

Ze związłym wykładem nauki o antonomazji mamy również do czynienia w podręczniku hiszpańskiego jezuita, Cypriana Soareza (Suareza), przybliżającym reguły sztuki wymowy opracowane przez starożytnych autorów: Arystotelesa, Cycerona i Kwintyliana (*De arte rhetorica*)¹⁸. To przystępne kompendium, wielokrotnie przedrukowywane w różnych oficynach wy-

15 D. Erasmus Roterodamus, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo multa accessione novisque formulis locupletati*, Basileae: in officina Frobeniana, 1534, s. 32–33.

16 I.L. Vives, *De ratione dicendi libri tres breviores quidem omni tamen eruditione referti summaque qua potuere diligentia iam iterum excusi*, Coloniae: excudebat Ioannes Gymnicus, 1537, s. 12.

17 Na ten związek wskazuje również H. Lausberg, *Retoryka literacka*, dz. cyt., s. 335: „Antonomazja jest synekdochą funkcjonującą zamiast imienia własnego: *species pro individuo* «gatunek zamiast cechy jednostkowej» w antonomazji koresponduje z *genus pro specie* «rodzaj zamiast gatunku» w synekdosze”.

18 Zob. P. Mack, *A History of Renaissance Rhetoric 1380–1620*, Oxford 2011, s. 182.

dawnicznych, stanowiło podstawę nauczania retoryki w kolegiach jezuickich od Coimbrzy aż do Wilna. Oprócz tego, że przynosiło wiedzę o prawdopodobnych argumentach, formach amplifikacji i ozdobach językowych, zachęcało uczniów do samodzielnej, twórczej (w miarę możliwości) imitacji stylu Cycerona, utrwalając konkretne wzorce stylistyczne. W przypadku antonomazji Soares powtarza niemal słowo w słowo definicję i przykłady zaproponowane przez Kwintyliana. Zwraca uwagę na istotną różnicę między tym tropem a prostym, niewyszukanym epitetem (*appositum*), którego użycie nie wiąże się ze zmianą semantyczną¹⁹. Dopiero wprowadzenie różnicy znaczeniowej, pozostającej znakiem rozpoznawczym tropu, sprawia, że epitet, na przykład metaforyczny, alegoryczny albo ironiczny, może dać początek antonomazji. Przywołując słowa Kwintyliana „mowa bez epitetów jest naga i prosta” (*Institutio oratoria* VIII 6, 43), humanista przypomina o konieczności zachowania umiaru w mnożeniu dodatkowych, bardziej skomplikowanych znaczeniowo określeń.

Antonomazja (*pronomination*), jak słusznie zauważyli Kenneth Holmqvist i Jarosław Płuciennik, nie była nigdy uznawana przez retorów za księżniczkę wśród rozlicznych form językowych²⁰. Nie poświęcano jej większej uwagi, ograniczając się do prostej definicji i kilku przykładów, powtarzanych później w kolejnych podręcznikach wymowy. Mechanizm tego tropu przypomina pod wieloma względami metonimię (zamiennię), opartą na podstawieniu rzeczownika w miejsce nazwy własnej („Gromowładca” zamiast Zeus) albo nazwy własnej w miejsce rzeczownika („Don Kichot” zamiast idealista). Metonimia korzysta bowiem ze skojarzeń, ustanawiających relacje (na przykład czasowe, przestrzenne, kauzalne) między niepodobnymi do siebie rzeczami. W pierwszym przypadku odwołujemy się do cechy danego przedmiotu, traktowanej jako jego charakterystyczna reprezentacja, w drugim zaś odnosimy nazwę reprezentanta konkretnej właściwości do wszystkich jej przedstawicieli. Za każdym razem razem przyjmujemy substytucyjną teorię znaczenia, wprowadzającą różnicę pomiędzy właściwym (dosłownym) i niewłaściwym (niedosłownym) sensem słowa lub wyrażenia.

Badacze wyróżniają dwa rodzaje antonomazji. Pierwszym z nich jest antonomazja metonimiczna, wykazująca – co ciekawe – wiele podobieństw do peryfrazy i przyjmująca najczęściej formę epitetu („Gromowładny” zamiast Zeus, „Szybkonogi” zamiast Achilles). Pełni ona funkcję mnemo-

¹⁹ C. Soares, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Madriti: excudebat Petrus Madrigal, 1597, s. 164–165.

²⁰ K. Holmqvist, J. Płuciennik, *Princess Antonomasia and the Truth: Two Types of Metonymic Relations*, [w:] *Tropicals Truth(s): The Epistemology of Metaphor and Other Tropes*, eds. A. Burkhardt, B. Nerlich, Berlin 2010, s. 373. Autorzy identyfikują antonomazję z figurą słów (*figure of speech*), choć w klasycznej teorii sztuki wymowy (np. u Kwintyliana) uznawana była ona za trop.

niczną, przynajmniej w eposie homeryckim, utrwalając konkretne wyobrażenia bóstw i herosów, łatwo rozpoznawalne dzięki kolejnym powtórzeniom. Można powiedzieć, że konsekwentne określanie postaci w ten sposób (przywołanie jej indywidualnej cechy) służy stabilizacji znaczenia za pomocą wykorzystania gotowego prefabrykatu. Tak rozumiana antonomazja, przekształcająca się z czasem w kliszę językową (kulturową), upowszechnia jednostkową własność, poszukując dla niej właściwego wyrazu w formie hiperboli (nieprawdopodobne wyolbrzymienie) albo peryfrazy (omówienie innymi słowami).

Drugim rodzajem jest antonomazja metaforyczna, uwydatniająca podobieństwo konkretnej rzeczy albo postaci do pewnego wzorca, stałego punktu odniesienia dla późniejszych określeń, wyznaczającego pole dla imitacji i twórczej modyfikacji. Jeśli potraktujemy na przykład imię Don Kichota jako tak rozumianą antonomazję, możemy zauważyć zdaniem badaczy wspólny mechanizm dla wszystkich odmian tego tropu, określane przez nich mianem „kichotyizmu”, związane z określeniem istoty danej rzeczy. Możemy dostrzec w ten sposób, na czym polega na przykład „kichotyizm” Madame Bovary, kobiecej reprezentacji Don Kichota, kolejnej tekstowej reinkarnacji postaci błędnego rycerza. W obu przypadkach chodzi bowiem o postrzeganie świata przez pryzmat literatury i naśladowanie (bezkrytyczne) wzorców literackich. Imitacja i identyfikacja z pierwotnym przemianą antonomazję w strategię pozwalającą na powielanie, przekształcanie i rozsiewanie nowych reprezentacji kulturowych. W charakterystycznym dla metafory postrzeganiu czegoś jako czegoś innego ujawnia się najwyraźniej jej twórczy potencjał.

O tym, że antonomazja stanowi produkt imitacji wpisanej w ludzką naturę, przekonuje z całą mocą retorycznego oddziaływania powieść Cervantesa. Człowiek potrzebuje wzorców nie tylko, aby wiedzieć, jak postępować dobrze w życiu, ale także, aby przydać sobie i swoim pragnieniom oraz działaniom wzniosłości. Jak wiadomo, opowieść o Antonomazji została wynaleziona w celu kompromitacji Don Kichota i ośmieszenia jego fascynacji romansami rycerskimi. Dyskurs miłosny poety, stworzony z myślą o zdobyciu serca księżniczki, paradoksalny i hiperboliczny, wpisuje się w „antymimetyczną teorię wzniosłości” (określenie zaproponowane przez Holmqvista i Płuciennika), której źródeł można poszukiwać już w traktacie Pseudo-Longinosa. „W dziełach sztuki – twierdzą badacze – szukamy podobieństwa, lecz w języku i naturze szukamy czegoś, co przekracza ludzką kondycję. Język jest twórczy jak natura i musi ujawniać to, co przekracza życie człowieka. Poezja wzniosłości stanowi ewokację tego, co nadprzyrodzone”²¹.

21 Tamże, s. 377.

Omawiam tak szczegółowo propozycje teoretyczne Holmqvista i Plucienika, gdyż poruszają one główne problemy związane z tworzeniem i odczytywaniem antonomazji, zawieszanej między metonimiczną deskrypcją a metaforyczną reprezentacją. Autorzy słusznie zwracają uwagę na historyczne i kulturowe usytuowanie tego tropu, uzależnionego od macierzystego kontekstu i otwartego na intertekstualne przekształcenia. Jak większość form tropicznych antonomazja odsłania mechanizmy retoryczne rządzące językiem i procesem tworzenia znaczeń. Wymaga znajomości kodu kulturowego oraz historycznych uwarunkowań. I chociaż wydaje się dotyczyć wyłącznie nazw własnych i samego nazywania, wykracza poza prosty schemat wysłowienia, ujawnia pokrewieństwo z innymi tropami; do wspomnianych metafory i metonimii dopisać można jeszcze hiperbolę i ironię.

Definiowanie antonomazji na gruncie sztuki wymowy odsłania wszelkie problemy związane z wytyczaniem granic między różnymi tropami. Te wszystkie formy wysłowienia zakładają przeniesienie znaczenia (translację semantyczną), regulowane za każdym razem innymi zasadami. Antonomazja wchodzi zatem w rozmaite relacje z metaforą, metonimią, synekdochą, peryfrazą, hiperbolą i ironią, które jeśli nawet osłabiają jej autonomię retoryczną, nigdy jej całkowicie nie przekreślają. Ta sama prawidłowość dotyczy bowiem innych tropów, na przykład synekdochy traktowanej jako odmiana metonimii czy metonimii sprowadzanej do odmiany metafory. Co ciekawe, retorzy z XVII wieku zaczęli doceniać znaczenie antonomazji w tworzeniu mowy zaskakującej odbiorcę błyskotliwością sformułowań, godną podziwu erudycją i umiejętnością harmonijnego łączenia przeciwieństw²².

Wprowadzenie do powieści Antonomazji jako bohaterki narracji nie zakładało konieczności uważnej lektury renesansowych podręczników retoryki, okazujących się nieprzebranymi skarbcami nazw znaczących. Prawdopodobnie Cervantes doskonale orientował się we współczesnych mu koncepcjach retorycznych, wyrastających z dzieł starożytnych autorów, zwłaszcza Arystotelesa, Cycerona i Kwintyliana. Wywodzące się na ogół z greki określenia tropów i figur, na przykład antanaclasis, aposiopesis, metalepsis, pobudzały inwencję wizją wyprawy w zupełnie nieodkryte albo wciąż jeszcze słabo znane rejony języka. Inspirująca mogła być już dla Cervantesa sama nazwa tropu, z jednej strony brzmiąca całkiem znajomo,

22 Dobrym przykładem rewaloryzacji antonomazji mogą być koncepcje retoryczne polskiego jezuitę, Jana Kwiatkiewicza (1630–1703), proponującego sztukę wymowy spod znaku niezwykłości, dążącej do wprawienia odbiorcy w podziw dla talentu mówcy i możliwości samej retoryki, por. W. Ryczek, *Kategoria ozdobności w retoryce jezuickiej: Maciej Kazimierz Sarbiewski, Zygmunt Lauksmin, Jan Kwiatkiewicz, „Pamiętnik Literacki”* 113, z. 2 (2022), s. 126–132.

z drugiej zaś zachowująca aurę tajemnicy i semantycznej ambiwalencji. Co ciekawe, Antonomazja, rozumiana zgodnie z etymologią jako 'Innoimienna' czy 'Inaczej zwana', jest nazwą odsyłającą nie tyle do konkretnych znaczeń, ile raczej do ogólnie pojętego nazywania. Jej imię domaga się kolejnych, bardziej szczegółowych dookreśleń. Nie przynosi ich jednak opowieść hrabiny, a księżniczka bardzo szybko znika z oczu czytelników. Schematyczności przedstawienia bohaterki (młoda, piękna, nieroztropna i niedoświadczona) odpowiada równie schematyczne imię, skazujące na ciągłe poszukiwanie nowej nazwy. Postać ograniczona niemal wyłącznie do funkcji epizodycznej nie wyróżnia się niczym poza metaretorycznym imieniem spośród wielu księżniczek pojawiających się na kartach powieści Cervantesa, zwłaszcza tych, które zaczarowane oczekują na pomoc błędnego rycerza. Jako zerowy stopień nazywania, jako nazwa domagająca się innej nazwy, Antonomazja pozostaje bezimienna.

Narracja osnuta wokół personifikacji tropu, uwiedzionej przez poetę odznaczającego się wyraźnym profilem stylistycznym (oksymorony, antytezy, adynata), zmienia się podobnie jak wiele innych opowieści Cervantesa, również tych zebranych w tomie *Novelas ejemplares* (1613), w prawdziwy teatr wymowy. Formy wysłowienia służą przede wszystkim inscenizacji językowej, ukazującej mechanizmy ich działania i rozmaite funkcje dyskursywne. Piękna infantka Antonomazja pojawia się zatem w galerii innych, również barwnych postaci: królowej Metafory, rządzącej niepodzielnie zdaniem wielu renesansowych retorów (z Erazmem na czele) całym królestwem Wymowy; dwóch starszych sióstr, Metonimii i Synekdochy, zainteresowanych ciągłym powiększaniem obszarów swego panowania; krewnej Alegorii, roztańczającej obrazowe i pełne cudowności wizje; dobrze znanej Hiperboli, przywiązanej do przesady i wyolbrzymienia czy bliskiej kuzynki Paronomazji, znajdującej upodobanie w grach językowych. Nie może w tym gronie zabraknąć również pojawiającej się zazwyczaj na samym końcu, polimorficznej, wieloznacznej i niekiedy trudno uchwytniej Ironii, opatrującej na wszelki wypadek niemal wszystko dużym znakiem zapytania, mnożącej i podsycającej wątpliwości, precyzyjnie odsłaniającej pęknięcia między słowami a rzeczami, wreszcie rozwiewającej czar teatralnej (narracyjnej) iluzji i pozostawiającej widzów (czytelników) z gorzką wiedzą o świecie i człowieku.

Powieść Cervantesa powstawała w czasie, gdy sprawność literacką wiązano z umiejętnością mnożenia słów, często zresztą ponad konieczność. W wypowiedzi zasobnej w wyrażenia językowe, zróżnicowane dodatkowo pod względem ozdobności retorycznej (*ornatus*), widziano ideał wymowy identyfikowany ze sztuką amplifikacji i figuratywności. Dobry mówca, nawet wtedy, gdy rzucił już do walki wszystkie z obmyślonych wcześniej, spiżowych argumentów, wciąż zachowuje władzę nad ruchomą armią epitetów, peryfraz, porównań, gotową do uderzenia z takim samym albo większym impetem. Erazmiański postulat bogactwa słów (*copia verborum*),

dopełnionego zasobem argumentów (*copia rerum*), wywiedziony wprost z nauki Cyserona i Kwintyliana, sprzyjał wynajdywaniu nowych określeń, nawet wówczas, gdy dany przedmiot został już trafnie nazwany. Ta zasada proliferacji językowej dotyczyła również antonomazji. Rzadko pozostawano przy jednym, prostym wyrażeniu. O wiele częściej poszukiwanie ekwiwalentów dla nazwy własnej tworzyło dogodny pretekst dla opisu inwencji, swobodnej gry wyobraźni.

Wynajdywanie słów, mające dowodzić dużej sprawności w kształtowaniu materii językowej, podporządkowano w literaturze wczesnej nowożytności retardacji retorycznej. Mnożenie kolejnych określeń służyło przede wszystkim odwleczeniu nazwania danej rzeczy po imieniu, tworzeniu napięcia i oczekiwania na moment jej ujawnienia. Rozbudzało i podtrzymywało zainteresowanie czytelnika, wciągniętego w grę w obmyślanie nowych nazw. Dramaturgiczny potencjał ten strategii wykorzystał najpełniej Calderon, otwierając znany moralitet eucharystyczny *Wielki teatr świata* (1630) od przeglądu błyskotliwych językowo peryfraz świata (na przykład: „bytów niższych wspaniałe królestwo” mieniące się „kradzionym niebu” blaskiem, „niebo w ułudzie poświęty”, „ludzkie niebo, w którym wędzną kwiaty”, „bitewne pole skłóconych żywiołów”, „bestia z powietrza, ziemi, ognia, wody”²³), zapowiadających pojawienie się tej alegorycznej postaci na scenie: „Niechaj twe imię powiem wreszcie: Świecie!”. Autor, naśladowując doskonale dzieło Stwórcy, stwarza świat słowem, wyrażając przy tym podziw dla piękna i harmonii ziemskiej rzeczywistości. Teatralna oprawa antonomazji przekształca nazywanie w inscenizację językową.

Metaretoryczny charakter opowieści o uwiedzonej przez poetę infantce umożliwia rozciągnięcie jej interpretacji na cały utwór. Za pomocą kolejnych nazw i dookreśleń postaci mogą swobodnie kształtować swą tożsamość. Don Kichote identycznie jak Antonomazja zwraca się w stronę literatury, traktowanej jako niewyczerpane źródło inspiracji, znajdując w niej oparcie dla najskrytszych pragnień i marzeń. Otwiera ona szeroką drogę do świata wyobraźni, wyzwolonego spod ścisłych reguł logiki i prawdopodobieństwa, a także rządzącego się swoimi prawami. I jak nierozważna księżniczka, tak i błędny rycerz zaczynają w pewnym momencie otwarcie kwestionować i przesuwać granicę między fikcyjnym a prawdziwym (rzeczywistym), skazując się na błądzenie po bezdrożach, sprowadzając wreszcie na siebie oskarżenia o szaleństwo. W obu przypadkach o retorycznej atrakcyjności antonomazji decyduje jej silne uwikłanie w konteksty literackie i kulturowe.

Podążając tropem metaretoryczności antonomazji, można powiedzieć, że nie ogranicza się ona wyłącznie do nazw własnych czy szeroko pojętej

²³ P. Calderon de la Barca, *Autos sacramentales*. Wybór, przeł. i oprac. L. Biały, BN II 227, Wrocław 1997, s. 5.

problematyki nazywania, ale wyznacza główne kierunki poszukiwania adekwatnych wyrażeń. Zwraca się ona w stronę tradycji literackiej, podobnie jak cały utwór Cervantesa, z której można czerpać nieustannie inspiracje językowe, gotowe przykłady zapadających w pamięć sformułowań, wyróżniających się lapidarnością i błyskotliwością. Mówiąc nieco inaczej, antonomazja zaprasza do zgłębiania literatury, do śledzenia ewolucji znaczeniowej niektórych szczególnie znaczących w danej kulturze nazw własnych i określeń. W tekstowym świecie pojawiają się bowiem postaci obdarzone tak bardzo znaczącymi imionami (na przykład Don Kichot), że mogą być one używane nawet w oderwaniu od literackich pierwowzorów. Lecz nawet wtedy te nazwy przechowują pierwotne znaczenia, łączone z konkretnymi postawami, sposobami myślenia, działaniami, ideami i wartościami. Jako repozytorium utrwalonych kulturowo antonomazji literatura pozostaje otwarta na ich reinterpretację.

Od pierwszych słów powieści Cervantesa stanowi królestwo antonomazji. Za pomocą kolejnych dookreśleń, wyłaniających się z niezliczonych przygód głównego bohatera i towarzyszących mu narracji (na przykład o infantce Antonomazji), „przemysłny szlachcic” z La Manczy przemienia się w „Don Kichota”, złożoną, wieloznaczną, pełnowymiarową postać literacką, otwartą na nowe znaczenia proponowane przez czytelników. I jeśli widzimy w nim na przykład marzyciela, idealistę czy po prostu czytelnika w całej złożoności doświadczeń lekturowych od bezkrytycznej afirmacji literatury do ironicznego odczarowania tekstowego świata, musimy uznać z czasem nieadekwatność naszych nawet najbardziej pomysłowych określeń. Zaklęcie „uczonego czarodzieja” sprawia, że praca nazywania staje się podróżą do kresu języka, podczas której bohater ujawnia głębokie pokrewieństwo z księżniczką Antonomazją (Innoimien-na), dając się nam poznać jako Wieloimienny.

Wojciech Ryczek

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3288-1642](https://orcid.org/0000-0003-3288-1642)

In the Kingdom of Antonomasia: (Meta)fiction in Cervantes' *Don Quixote*

Summary

The story of Princess Antonomasia is one of the relatively autonomous tales interpolated into the string of adventures centered round the title character of *Don Quixote*. The fact that the Princess is named after the rhetorical device of antonomasia (*pronominatio*), well known from ancient and early modern textbooks (Cicero, Quintilian, Erasmus, Juan Luis Vives, Cypriano de Soarez), is also one of the many signals alerting the reader to the multilevel significance of names and naming in Cervantes' fictional world. So, in this case, Antonomasia functions as a regular proper name and, once its figurative potential is factored in, as an alias, hiding or replacing the Princess's real name.

In *Don Quixote* Cervantes uses antonomasia, i.e. the trope of calling a person by a descriptive tag different from his or her given name, not only to multiply new, straightforwardly appropriate epithets, but also to open to metaphor, metonymy, synecdoche, allegory, irony or paradox.

Key words:

Miguel de Cervantes (1547–1616) – *Don Quixote* – tropes – antonomasia

Słowa kluczowe:

Miguel de Cervantes (1547–1616), Don Kichote, tropy, antonomazja

Bibliografia

- Calderon P. de la Barca, 1997, *Autos sacramentales. Wybór*, przeł. i oprac. L. Biały, BN II 227, Wrocław.
- Cervantes de M., 1998, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid.
- Cervantes Saavedra de M., 1986, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, t. II, Warszawa.
- Cervantes Saavedra de M., 2014, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, wstęp, przekład i oprac. W. Charchalis, Poznań.
- Cervantes Saavedra de M., 2016, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, cz. II, wstęp, przekład i oprac. W. Charchalis, Poznań.
- Curtius E.R., 2005, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków.
- Donahue D., Rodríguez A., 1985, *Trifaldi: la dueña como bruja*, „Anales Cervantinos” vol. 23 (1985), s. 227–231.
- Erasmus Roterodamus, 1534, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo multa accessione novisque formulis locupletati*, Basileae: in officina Frobeniana.
- Fenves P., 2001, *Arresting Language: From Leibniz to Benjamin*, Stanford.
- Holmqvist K., Płuciennik J., 2010, *Princess Antonomasia and the Truth: Two Types of Metonymic Relations*, [w:] *Tropicals Truth(s): The Epistemology of Metaphor and Other Tropes*, eds. A. Burkhardt, B. Nerlich, Berlin, s. 373–381.
- Lausberg H., 2002, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. i oprac. A. Gorzkowski, Bydgoszcz.
- Locke F.W., 1969, *El sabio encantador: The Author of Don Quixote*, „Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures” vol. 23 (1969), s. 46–61.
- Mack P., 2011, *A History of Renaissance Rhetoric 1380–1620*, Oxford.
- Quintilian, 2002, *The Orator’s Education: Volume III (Books 6–8)*, ed. and trans. D.A. Russell, Cambridge, MA.
- Ramus P., 1550, *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum ad Carolum Lotharingum Cardinalem*, Parisiis: ex officina Ludovici Grandini.
- Ryczek W., 2022, *Kategoria ozdobności w retoryce jezuickiej: Maciej Kazimierz Sarbiewski, Zygmunt Lauksmin, Jan Kwiatkiewicz*, „Pamiętnik Literacki” 113, z. 2 (2022), s. 115–132.
- Shakespeare W., 2014, *Romeo and Juliet*, ed. R. Weis, London.
- Soarez C., 1597, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Madriti: excudebat Petrus Madrigal.
- Spitzer L., 1972, *Perspektywizm językowy w „Don Kichocie”*, przeł. D. Danek, [w:] K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, oprac. R.M. Mayenowa, R. Handke, Warszawa, s. 328–376.

- Sullivan H.W., 1996, *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quixote, Part II*, University Park, PN.
- Velasco S., 2009, *The Dueña Dolorida: Policing Gender, Desire, and Entertainment*, „Hispanic Review” vol. 77, no. 2 (2009), s. 221–244.
- Vives I.L., 1537, *De ratione dicendi libri tres breviores quidem omni tamen eruditione referti summaque qua potuere diligentia iam iterum excusi*, Coloniae: excudebat Ioannes Gymnicus.