



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Topika mitologiczna w poezji dawnej

Author: Marzena Walińska

Citation style: Walińska Marzena. (2012). Topika mitologiczna w poezji dawnej. W: M. Jarczykova, A. Sitkova (red.), "Sarmackie theatrum. T. 6, Między tekstami" (S. 7-28). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marzena Walińska

Uniwersytet Śląski

Topika mitologiczna w poezji dawnej

Mitologia antyczna pełniła wobec poezji staropolskiej funkcje służebne. Stanowiła źródło inspiracji, ale przede wszystkim była zbiorem fabuł, postaci i przykładów wykorzystywanych na różnych poziomach tekstu, począwszy od sfery inwencji, a skończywszy na warstwie stylistycznej. Nawiązania do mitologii w literaturze dawnej przybierają różną postać, stając się składnikiem świata przedstawionego bądź budulcem figur poetyckich, mogą pojawić się w utworze w ilościach śladowych bądź organizować cały tekst. Podstawowa typologia mitologizmów opiera się na wyróżnieniu nawiązań o charakterze fabularnym, czyli opartych na opowieściach lub na wybranych zdarzeniach (mitach), oraz niefabularnym — odwołujących się do postaci mitycznych. W obrębie pierwszego typu mieszczą się różne sposoby wykorzystania fabuły mitologicznej: renarracje, rewokacje, prefiguracje, reinterpretacje i transpozycje, natomiast druga grupa obejmuje nawiązania do postaci bogów, bożków, herosów etc. z uwzględnieniem ich niejednorodnego statusu, np. bóstwa-planety, bóstwa naturalizowanego, alegorii, postaci działającej, elementu sztafazu mitologicznego i innych¹. Wszystkie użyte w tekście literackim mitologizmy, wśród nich i takie, które niemalże sprowadzić można do funkcji inkrustacji², współtworzą warstwę stylistyczną utworu i przez to stanowią składnik języka poetyckiego. Zaproponowana klasyfikacja ma charakter elementarny, tzn.

¹ Zob. M. Walińska: *Mitologia w staropolskich cyklach sielankowych*. Katowice 2003, passim. Klasyfikacja nawiązań fabularnych jest rozwinięciem propozycji S. Stabryły zawartych w dwóch jego książkach: S. Stabryła: *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975*. Kraków 1983, s. 23—24; Idem: *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976—1990*. Kraków 1996, s. 8—9. Nieco inną typologię zawiera artykuł H. Markiewicza: *Literatura a mity*. W: Idem: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 64—72.

² Jestem przeciwna, co wyjaśniałam szczegółowo w innym miejscu, wyróżnianiu osobnej grupy inkrustacji bądź ornamentów, choć jest to przyjęte w literaturze przedmiotu (zob. M. Walińska: *Mitologia w staropolskich cyklach...*, s. 125—136).

można ją stosować w opisie jednostek wyższego rzędu, czyli np. toposów. Z tego względu topika nie została umieszczona w tym podziale: toposy funkcjonują na różnych płaszczyznach (inwencji, dyspozycji, elokucji) i mogą odwoływać się zarówno do postaci mitologicznej, jak i do zdarzenia mitycznego. Topika jest jednym z obszarów wykorzystania tradycji mitologicznej, choć niejedynym, a nawet nie najbardziej powszechnym — i choćby z tego powodu warto się zastanowić, jaki jest mechanizm przekształcenia motywu mitologicznego w topos i jakie konsekwencje niesie taka zmiana „kwalifikacji”.

Terminy „topos” i „topika” pojawiają się w pracach literaturoznawczych bardzo często, jednak towarzyszą im różne konotacje i postawy metodologiczne. Pobieżne nawet zapoznanie się z rozprawami mającymi w tytule „topos” nie daje raczej nadziei na wypracowanie w najbliższym czasie precyzyjnej, akceptowanej przez wszystkich badaczy przedmiotu definicji tego pojęcia³. Piszącemu o toposie pozostają trzy wyjścia: pominąć milczeniem zawilości definicyjne (wbrew pozorom postawę „topos, jaki jest, każdy widzi” odczytać można z wielu prac historycznoliterackich), poprzedzić rozważania obszernym stanem badań i próbą ustosunkowania się do istniejących definicji pojęcia, a zatem zrealizować swoisty „topos rozpoczynania o toposie” (cytat — i metoda — pochodzi z książki Jacka Brzozowskiego, do której przyjdzie jeszcze powrócić⁴), czy wreszcie opowiedzieć się za jedną z istniejących propozycji metodologicznych. Taką propozycję, która — w moim przekonaniu — najlepiej odpowiada rozumieniu pojęcia oraz staropolskiej praktyce pisarskiej, zawiera rozprawa Janiny Abramowskiej *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*⁵. Autorka wnikliwie analizuje status i strukturę pojęcia, choć *de facto* unika sformułowania jego definicji; wskazuje jednak na te cechy toposu, które pozwalają precyzyjnie odróżnić go od zjawisk pokrewnych, takich jak motyw, temat, archetyp czy — wreszcie — mit. Określa także moment „narodzin” toposu (a zatem ów mechanizm zmiany „kwalifikacji”), pisząc, iż jest on „rezultatem petryfikacji tradycyjnego motywu, który pozostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz z rozpoznawalną, »półgotową formą językową«⁶. W przypadku nas interesującym petryfikacji ulega mitologizm: może to być zarówno motyw fabularny, który „topizuje się [...] jako sytuacja, a więc w postaci izolowanej i ustatecznionej”⁷, jak i pojedyncze zdarzenie mityczne bądź model postępowania lub postawa bohatera mitycznego.

³ Różnice w rozumieniu terminu ujawniają się nie tylko w pracach naukowych, lecz także w trakcie „żywych” kontaktów, czego dowodem były inspirujące dyskusje nt. istoty toposu podczas konferencji *Miejsca wspólne literatury staropolskiej i oświeceniowej*, zorganizowanej przez Uniwersytet Szczeciński w Pobierowie w 2006 roku.

⁴ J. Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 5.

⁵ „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1—2.

⁶ Ibidem, s. 11—12.

⁷ Ibidem, s. 13, przyp. 35.

Wyodrębnienie z opowieści składnika mitu powoduje jego defabularyzację⁸, a zarazem odcięcie od pierwotnego kontekstu, dlatego mitologizmy w funkcji toposu traktowane są w sposób ahistoryczny: wykorzystane zostają do opisu współczesnej sytuacji bądź stanu psychicznego bohatera lirycznego poprzez gotowy schemat zdarzeniowy lub osobowościowy, inaczej niż np. w przypadku większości renowacji, kiedy opowieść mitologiczna jest traktowana jako ciąg zdarzeń, które kiedyś miały miejsce i pozostają „na zewnątrz” przedstawionej w tekście sytuacji lub akcji. Aby motyw stał się podstawą toposu, musi być wystarczająco nośny ideowo, a więc zawierać przykłady zdarzeń lub wzorce postępowania wykraczające poza doświadczenie jednostkowe, a takich w mitach niewątpliwie nie brakuje. Dzięki temu zyskuje on status prawdy obiegowej (w sensie kulturowym) i jest przydatny do wykorzystania w różnych kontekstach, umożliwiając mówienie „poprzez” niego o sprawach współczesnych językiem zrozumiałym, a jednocześnie zawierającym sensory dodatkowe, których rozpoznanie w procesie odbioru zależy od kompetencji czytelnika. Użycie stopizowanego motywu pozwala autorowi dołączyć do wspólnoty twórców czerpiących z tej samej tradycji literackiej i kulturowej, a umieszczenie go w danym kontekście nadaje mu cechy oryginalne (stopień tej oryginalności zależy od konkretnej realizacji poetyckiej); mierniejszym poetom pozwala przynajmniej mieć poczucie, iż korzystają z tego samego źródła i posługują się tymi samymi narzędziami, co ich wybitni poprzednicy. Tak jak w przypadku innych miejsc wspólnych, rozróżnienie, co jest toposem mitologicznym, a co jednostkowym odwołaniem, jest możliwe jedynie w wyniku obserwacji zjawiska w możliwie dużej grupie tekstów. Rzecz jasna, będzie to działanie do pewnego stopnia intuicyjne, arbitralne i obciążone ryzykiem błędu, nie istnieje bowiem wymierny wskaźnik ilości zastosowań danego motywu, który pozwoliłby na bezdyskusyjne nazwanie go toposem. Problem wynika z samej natury toposu poetyckiego, który — choć wywodzi się z toposu retorycznego i zachowuje jego podstawowe cechy — nie jest dany raz na zawsze i podlega zmianom. W klasycznej retoryce toposy uznawane są za zasadniczo zamknięty i niezmienny zbiór prawd ogólnych, które stanowią dla mówcy źródło argumentacji. O ile argumenty tworzy się na podstawie toposów (czy inaczej: wydobywa z nich), o tyle toposy się odnajdują, a ich trwałość i niezmiennność, owa „wielowiekowa obecność sensu”⁹, jest cechą, która czyni topos (czy, ściślej mówiąc: argument na nim oparty) zrozumiałym w obrębie danej wspólnoty kulturowej. Tymczasem, wraz z przeniesieniem pojęcia na grunt poetyki za sprawą głośnej książki Ernsta Roberta Curtiusa, stało się oczywiste, że cechą toposów poetyckich jest m.in. to, że jedne odchodzą do przeszłości, pojawiają się natomiast nowe (i zyskują na dłużej lub krócej popularność)¹⁰.

⁸ Zob. J. Kułtuniakowa [Abramowska]: *Od mitu do moralitetu*. W: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Red. W. Roszkowska. Wrocław 1967, s. 10.

⁹ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 293.

¹⁰ E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków 1997, s. 89; o konsekwencjach wprowadzenia przez Curtiusa terminu „topos” do badań litera-

Ustalenie „repertuaru topicznego” funkcjonującego na gruncie literatury jest, jak pisze Abramowska, trudne, choć nie niemożliwe¹¹. Przedstawiony w niniejszym artykule wgląd w ten repertuar ma, siłą rzeczy, charakter ograniczony, i to podwójnie: tematycznie — do toposów o proveniencji mitologicznej, oraz czasowo — do okresu staropolskiego, głównie do baroku, kiedy doszło już do względnego ustalenia topiki, choć nie sposób pominąć także twórczości Jana Kochanowskiego, w której omawiane toposy pojawiły się po raz pierwszy. Przytoczone przykłady toposów mitologicznych nie aspirują do miana reprezentatywnego czy tym bardziej pełnego przeglądu problematyki, mają raczej — by przywołać zgrabne i jakże adekwatne określenie Jacka Brzozowskiego — charakter „przypadkowo reprezentacyjny”¹², a zatem dokumentują tradycję, uzasadniają wnioski, pokazują, jak funkcjonuje mit w obrębie toposu, lecz nie są na ogół z sobą powiązane (w rozumieniu świadomego nawiązywania).

W dyskursie historyczno- i teoretycznoliterackim funkcjonuje właściwie tylko jeden topos/grupa toposów (zależnie od ujęcia metodologicznego, o czym za chwilę) pochodzenia mitologicznego, choć używa się odnośnie do niego/niej różnych nazw. Mowa o toposie apollińskim (bądź: topice apollińskiej), nazywanym również toposem Muz. Częstotliwość występowania w poezji antycznej i staropolskiej oraz ranga znaczeń, jakie ewokuje, czynią ten topos (toposy) jednym z najpopularniejszych w dziejach poezji oraz najczęściej analizowanych w literaturze przedmiotu. Przywołanie Muz jako opiekunek twórczości artystycznej jest stałym, usankcjonowanym przez Homera i Hezjoda, składnikiem inwokacji, w literaturze późniejszej przenika do innych gatunków literackich, stając się formą wypowiedzi metapoetyckiej, bez której właściwie niemożliwe jest mówienie o poezji. Użycie toposu daje twórcy poczucie przynależności do wspólnoty kulturowej zbudowanej na dziedzictwie antyku, natomiast jego odrzucenie (które, paradoksalnie, także wymaga jego przywołania) stanowi czytelną deklarację zerwania z tradycją „pogańską” i symbol wyboru nowych wartości (przykłady znajdziemy w poezji sarmackiej, poczynając od słynnej formuły wprowadzonej do literatury polskiej przez Piotra Kochanowskiego¹³). Jednocześnie podlega takim samym prawom, jak inne mitologizmy, które z czasem stają się tak popularne i wyświechtane, że odczuwalna jest potrzeba ich odświeżenia¹⁴, w rezul-

turoznawczych piszą m.in.: J. Abramowska: *Od mitu do moralitetu...*, s. 3—6; J. Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej...*, s. 5—27.

¹¹ J. Abramowska: *Od mitu do moralitetu...*, s. 12.

¹² J. Brzozowski: *Poeta od Muz widziany (I)*. „Teksty” 1980, z. 5, s. 72—73.

¹³ Zob. m.in.: J. Malicki: *Panno, ale nie Ty. Rozważania różne o Apollinie i Muzach*. Pszczyna 1998.

¹⁴ O oryginalnych, choć nie zawsze udanych pod względem artystycznym, niezwykle pomyślnych mitologicznych pisał już Backvis — zob. C. Backvis: *Niespodzianki barokowej mitologii: obdarzone skrzelami Napeje Samuela Twardowskiego*. Przeł. E.J. Głębička. W: C. Backvis: *Renesans i barok w Polsce. Studia o kulturze*. Wybór i oprac. H. Dziechcińska i E.J. Głębička. Warszawa 1993.

tacie, na równi z „poważnym” użyciem pojawia się on w kontekście rubasznym czy obscenicznym, świadczącym o krańcowej trywializacji (u Wacława Potockiego Apollo „Jednym poetom chucha, drugim pierdzi w rożek”¹⁵, Hieronim Morsztyn każe Muzie Erato oplakiwać waginę¹⁶). Konsekwencją tej banalizacji toposu jest także sprowadzenie imienia Muzy do funkcji metonimii odnoszącej się do twórczości poetyckiej czy nawet konkretnego tekstu (taką Muzę można np. podarować¹⁷); dalej idącym przekształceniem semantycznym tej nazwy mitologicznej, sprowadzającym jej desygnat do jednego wymiaru, są już chyba tylko dalsze dziewiętnastowieczne dzieje „Muzy”, czyli utożsamienie jej z kobietą¹⁸. Scharakteryzowane tu pokrótce zagadnienie toposu/topiki apollińskiej ma bogatą literaturę przedmiotu (w tym monografię) i nie ma miejsca ani potrzeby dalszego referowania badań i wniosków przedstawionych w innych miejscach, należy jednak zatrzymać się jeszcze nad kwestią wspomnianych rozbieżności terminologicznych. Na rolę topicznych odwołań do Muz i Apollina oraz ich znaczenie ze względu na funkcję metapoetycką jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę Jan Malicki, omawiając znaczenie tego zjawiska w twórczości Wacława Potockiego¹⁹. Badacz używa określenia „topos Apolliński” i zwraca uwagę na jego charakterystyczne cechy: genetyczny związek z retoryką, powtarzalność i konwencjonalizację, pozwalające uznać „przemianę” mitu w topos, określony kontekst, w którym się pojawia („ilekroć pojawiały się rozważania o poezji i sprawach jej bliskich, tyle razy przywoływano postać Apollina i Muz”²⁰), historyczną zmienność i wymiennność elementów składowych (zamiast Muz i Apollina wykorzystuje się atrybuty lub miejsca z nimi związane: cytra, lutnia, Helikon, Parnas, Hippokrene, wody Kastalii etc.). W tym samym roku (1980) ukazuje się obszerny dwuczęściowy artykuł Jacka Brzozowskiego *Poeta od Muz widziany*²¹, reprezentujący bardzo zbliżone rozumienie tego zagadnienia, tym razem stanowiącego centralny problem badawczy. Brzozowski określa go mianem „toposu Muz”, co oznacza przesunięcie uwagi z osoby bóstwa na boginię mu

Przykład oryginalnej realizacji toposu wód kastalijskich znajdziemy u Hieronima Morsztyna, który pragnie dającym natchnienie źródłem „parnaskich panien” „Omoczyć zwiędłą pamięć” i „mozg [...] zakropić”. H. Morsztyn: *Summarius wierszów* 214[190]. Do [...] *Pana Gostomskiego*, w. 5—6. Wszystkie cytaty z utworów H. Morsztyna podaję według wydania: M. Malicki: „*Summarius wierszów*” przypisywany Hieronimowi Morsztynowi. W: „*Miscellanea Staropolskie*”. T. 6. („*Archiwum Literackie*”. T. 27). Red. T. Ulewicz. Wrocław 1990.

¹⁵ W. Potocki: *Fraszki* 360. *Do poetów terażniejszych nieuków*, w. 10. Cytaty z utworów Potockiego podaję według edycji: W. Potocki: *Dzieła*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1987.

¹⁶ Zob. H. Morsztyn: *Summariusz wierszy* 243[219]. *Lament cuiusdam*.

¹⁷ Zob. M. Walińska: *Mitologia w staropolskich cyklach...*, s. 119—120.

¹⁸ Zob. J. Brzozowski: *Poeta od Muz widziany (II)*. „*Teksty*” 1980, z. 6, s. 103.

¹⁹ J. Malicki: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980 (rozdział: *Topika staropolska*).

²⁰ *Ibidem*, s. 117.

²¹ Zob. przyp. 12 i 18.

towarzyszące, historycznie jak najbardziej uzasadnione, bo Muzy (a nie Apollo) pojawiają się w pierwszych epickich inwokacjach. Artykuł jest swego rodzaju szkicem koncepcji, która została rozwinięta w wydanej sześć lat później książce *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, w której autor podtrzymuje swą propozycję metodologiczną, poprzedzając ją gruntownym przeglądem stanu badań.

Takie zastosowanie terminu „topos”, za jakim opowiedzieli się Jan Malicki i Jacek Brzozowski, niewątpliwie stoi w sprzeczności z zawartym w rozprawie Abramowskiej postulatem zarezerwowania tego pojęcia dla przypadków konkretnych (skonwencjonalizowanych, powtarzalnych, właśnie — stopizowanych) ujęć danego motywu, obrazu lub postaci²²; w przeciwnym wypadku topos *de facto* staje się synonimem wymienionych pojęć²³. Wydaje się, że dla zagadnienia opisywanego przez Brzozowskiego bardziej adekwatne byłoby pojęcie „temat”²⁴, gdyż usprawiedliwiałoby ono uwzględnienie tak różnych formalnie i znaczeniowo zastosowań motywu, jak inwokacyjne prośby poety o zesłanie natchnienia oraz udział bogiń jako uczestniczek świata przedstawionego np. w twórczości bukolicznej²⁵. Można by wtedy bez zastrzeżeń uznać wszelkie pojawienie się Muz w tekście poetyckim za realizację tematu, tak jak trudno zgodzić się z tym, że za każdym razem jest to realizacja (jednego!) toposu. Większość tych przejawów (ale nie wszystkie) literackiego istnienia bogiń reprezentowałoby bogatą „topikę Muz”, w której obręb wchodziłyby takie toposy, jak np. *invocatio cum Musis*, Muza dająca natchnienie, Muzy obdarzające nieśmiertelnością²⁶.

Najbliżej ujęcia topiki apollińskiej zgodnie z metodologicznymi postulatami Janiny Abramowskiej jest Jadwiga Kotarska, która analizuje wybrane *loci communes* wywodzące się od mitycznych wód i źródeł dających natchnienie, obdarzających wybrańców szczególnymi zdolnościami artystycznymi — i włącza je

²² Z oczywistych przyczyn stanowiska Abramowskiej nie mógł uwzględnić Jan Malicki; artykuł Brzozowskiego ukazał się w „Tekstach” również dwa lata przed publikacją poznańskiej badaczki. Jednak w wydanej w 1986 roku książce autor podtrzymuje swoją koncepcję terminologiczną i metodologiczną, o czym świadczy stan badań uwzględniający rzeczoną rozprawę. Co ciekawe, Brzozowski przytacza *quasi*-definicję Abramowskiej w tonie aprobatywnym (w przyp. 30, s. 15).

²³ J. Abramowska: *Od mitu do moralitetu...*, s. 11.

²⁴ Zob. J. Abramowska: „Jedną z głównych zasad porządkujących toposy w ramach repertuaru jest temat [...]. Tak więc nie godząc się na określenie „topos ogrodu”, uważam za całkowicie zasadne wyróżnienie „topiki ogrodu”, czyli grupy toposów wyrastających z tego samego obrazu [...]” (ibidem, s. 13, podkreślenia autorki). O temacie zob. też: Eadem: *Serie tematyczne. W: Między tekstami: intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 43—65.

²⁵ Niektóre działania autora, mające na celu „wyłowienie” jak największej liczby przypadków wystąpienia Muz w poezji, mają charakter cokolwiek uzurpatorski, jak np. uznanie nimf z sielanek Szymonowica za Muzy (zob. J. Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej...*, s. 187—190). Zob. też M. Walińska: *Mitologia w staropolskich cyklach...*, s. 122—123.

²⁶ O roli wezwania do Muz w strukturze inwokacji pisze A. Stoff: *Poetyka inwokacji*. W: Idem: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. Lublin 1997, s. 25—34.

do zbioru topiki apollińskiej²⁷. Propozycja ta jest najbliższa mojemu rozumieniu toposu, w wyraźny bowiem sposób — choć na bardzo ograniczonym materiale — pokazuje miejsce toposów mitologicznych w szerszym kontekście (przecież topos wód kastalijskich czy topos Hippokrene to nie tylko część topiki związanej z Apollinem i Muzami, lecz także staropolskiej topiki akwatywnej). Opowiadałabym się także za określeniem „topika apollińska” (w takim rozumieniu, jak u Kotarskiej²⁸, a także u Malickiego — z tą małą, ale istotną modyfikacją nazwy), która obejmowałaby wszystkie toposy o proveniencji mitologicznej mające charakter metapoetycki. W większości przypadków zakres tego zbioru pokrywałby się z tym, co wcześniej określiłam jako topikę Muz; część toposów pozostawałaby jednak poza częścią wspólną. Innym zbiorem o zbliżonej tematyce i podobnych źródłach inwencyjnych jest topika afektowanej skromności²⁹.

Inne toposy, które określić można mianem mitologicznych, nie tworzą już tak dużych zespołów topik, a ściślej mówiąc — wchodzą w skład zbiorów, ale nieograniczonych do mitologii, jak topika temporalna, funeralna czy miłosna. Wśród nich są także toposy popularne, często wykorzystywane, np. przejęte z poezji antycznej obrazy Jutrzenki, Febusa (Tytana), Faetonta, Hesperusa, a więc bóstw, które w klasycznej mitologii decydowały o rytmie dobowym, a także zmianie pór roku. Ich podstawową funkcją jest oznaczanie czasu, pojawić się zatem mogą w utworach różnego typu i niezależnie od kontekstu. Klasycznym, występującym już u Homera, przykładem topiki temporalnej jest umiejscawiany zazwyczaj w *exordium* topos budzącej dzień Jutrzenki:

I jako Zorza, kazawszy precz nocy,
Dzień na świat wozem przywiezie różanym,
J.A. Morsztyn, *Kanikula*. 3. *Dwoja bieda*, w. 2—3³⁰

Jutrzenka weszła, słońce za nią wstaje,
W karocę ręce zaprząwszy swe konie,

W. Kochowski, *Liryk III*, 7.
*Suplika do Jej M[oi]ści Panny N.N.N.*³¹

²⁷ J. Kotarska: „Kastalskie źródle Muz”. *Z dziejów topiki apollińskiej*. W: Eadem: *Theatrum mundi: ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998.

²⁸ Trzeba jednak zauważyć, że autorka używa niekiedy terminologii niekonsekwentnie, i tak obok „topiki apollińskiej” pojawia się (jeden raz) „topos Muzy” (s. 186) i „topika Muz” (s. 191), a także „topika Helikonu” (s. 191); autorka wymiennie stosuje takie określenia jak: „topos natchnienia”, „topika weny twórczej”, „topika weny pisarskiej”, czy po prostu „antyczny topos”. Tymczasem wydaje się, że — zwłaszcza w dyskursie poświęconym toposowi — należy dążyć do jak największej precyzji terminologicznej.

²⁹ Zob. B. Pfeiffer: „Muza prostych rymów”: *topika skromności w utworach staropolskich*. „Napis” 2002 (ser. 8).

³⁰ Utwory Morsztyna podaje według edycji: J.A. Morsztyn: *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1971.

³¹ Teksty Kochowskiego podaje według wydania: W. Kochowski: *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. Eustachiewicz. Wrocław 1991.

W utworze Kochowskiego został także wykorzystany drugi homerycki topos, którego óśrodkiem jest bóg słońca — Tytan (właśc. Helios), powożący słonecznym rydwanem. Najprostsza realizacja toposu niemalże sprowadzała imię antycznego boga do funkcji metonimii planety: „Przybył Tytan zza morza” (S. Twardowski, *Przeważna legacja, Punkt V*, w. 3³²). Powóz jako atrybut przypisywany był także innemu bogu związanemu ze słońcem, czyli Apollinowi, występującemu w topice temporalnej pod przydomkiem Febusa:

bawi pod ziemią Febus konie dłuż<ej>
i nie tak już dzień ornym pracom służy.

K. Miaskowski,

Na siew późny do Szwagra, w. 7—8³³

Substytucja postaci (Apollo, czasem także Faeton, zamiast Tytana-Heliosa) jest jedną z charakterystycznych cech funkcjonowania mitologii w poezji dawnej. Wynika ona po części z niedbałości poetów, którzy bazowali na własnej pamięci i wiedzy opartej na popularnych słownikach mitologicznych, a po części z wpisania do model imitacji specyficznego stosunku do tego obszaru tradycji antycznej, pozwalającego wymiennie stosować nazwy Parnas i Helikon, postaci Orfeusza i Amfiona czy dopisywać do Iliady sceny z sądu Parysa³⁴.

Związek temporalnych *loci communes* z topiką wstępu potwierdza przykład włączenia toposu boga słońca w formułę inicjalną hejnału:

Hejnał świta, Febus wstaje,
Wcześniej promień swój wydaje
Na przestronie świata kraje.

W. Kochowski, *Liryk IV*, 11.

*Hejnał utrapionej Koronie
Polskiej [...]*, w. 1—3³⁵

Z kolei z topiką finalną wiąże się topos gwiazdy wieczornej — Hesperusa, który daje sygnał końca dnia i nadejścia pory spoczynku:

³² Utwory Samuela Twardowskiego podaję według antologii: *Poeci polskiego baroku*. T. 1. Oprac. J. Sokołowska i K. Żukowska. Warszawa 1965.

³³ Teksty Miaskowskiego podaję według wydania: K. Miaskowski: *Zbiór rytmów*. Wyd. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa 1995.

³⁴ Zob. M. Walińska: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Rekonesans*. W: *Sarmackie theatrum*. T. 3: *Studia historycznoliterackie*. Red. R. Ociecek i M. Walińska. Katowice 2006.

³⁵ Tekst Kochowskiego wykorzystuje poetykę hejnału, ale w istotny sposób od niej odchodzi. Zob. C. Hernas: *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*. Wrocław 1961, s. 111 i nast. W innym hejnale literackim topos budzącego się Febusa pojawia się nie w formule inicjalnej, lecz w dalszym ciągu tekstu, jako składnik rozbudowanego opisu poranka: „Już z ziółek krople perłowe / Zbiórą promienie Febowe” — Z. Morsztyn: *Hejnał na dobry dzień [...]*.

Ale Hesperus — nieomylny goniec,
temu festowi położywszy koniec,
panom na pałac z tobą, a czeladzi
do gospód radzi.

K. Miaskowski, *Rytmy II*, 25.
Łódź opaleńska Kaspra Miaskowskiego,
w. 221—224

Mitologiczna topika temporalna należy do najbardziej skonwencjonalizowanej — są to owe „obiegowe skamieliny”³⁶, których zrozumienie nie wymaga specjalnych wysiłków interpretacyjnych i gruntownej wiedzy mitologicznej (wystarczy znajomość tradycji literackiej). Podobny charakter i genezę mają toposy oznaczające warunki pogodowe, angażujące zresztą te same bóstwa oraz bóstwa-wiatry, często opatrzone epitetami stałymi, jak „ostry Akwilo”, „mokry Auster” czy „łagodny Zefir”. Mitologizmy temporalne i „atmosferyczne” pojawiają się w tekstach niejako programowo pozbawionych innych mitologizmów (np. *Burda ruska* Józefa Bartłomieja Zimorowica, utwory religijne Miaskowskiego), co świadczy o ich silnym zakorzenieniu w języku poetyckim i słabo odczuwalnym związku z antycznym (czyli obcym, pogańskim) pochodzeniem. Mitologizmy te funkcjonują niemalże jak „przezroczyste znaki” (podobnie jak niektóre zastosowania topiki apollińskiej³⁷), do tego stopnia, że znaczące jest nie ich zastosowanie, lecz celowa eliminacja, jak np. w *Pieśni I*, 3 Jana Kochanowskiego, w której konsekwentna rezygnacja z użycia nazw mitologicznych podkreśla emulacyjny charakter parafrazy i służy uniwersalizacji poetyckiego tematu pochwały wina³⁸. Zróżnicowanie mitologicznej topiki temporalnej w konkretnych realizacjach odbywa się najczęściej na płaszczyźnie stylistycznej, choć zdarzają się wyjątki, kiedy dochodzi do przełamania konwencji i aktualizacji znaczeń, jakie niosą z sobą postacie bądź wydarzenia mitologiczne będące podstawą toposu. Najczęściej dzieje się tak poprzez ponowne „uczłowiczenie” postaci, która stała się już tylko „znakiem” (wieczoru, poranka), jak np. w sielance Bartłomieja Zimorowica, w której rozpoczynający dzień Tytan dołącza się do żaloby po bracie poety³⁹, czy w trenie Samuela Twardowskiego:

³⁶ Określenie Michała Głowińskiego. Cyt. za: J. Abramowska: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 112, s. 5.

³⁷ Zob. J. Kotarska: „*Kastalskie źródle Muz*”..., s. 185.

³⁸ Horacjańskie „fugat astra Phoebus” Kochanowski zastępuje: „aż dzień [...] gwiazdy rozpędzi”. Zob. P. Wilczek: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*. Katowice 2001, s. 62—75.

³⁹ Tytan, dziennego nie obmywszy znoju,
Błądą twarz z swego pokazał pokoju,
Smutnymi rzucił promieniami, zgoła
Niższą słoneczne puścił drogą koła.

(*Sielanka XI. Żaloba*, w. 21—24).

Wszystkie sielanki podaję według wydania: J.B. Zimorowic: *Sielanki nowe ruskie*. Oprac. L. Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 1999.

Ledwieś mi się, jutrzenko moja, pokazała,
 Ledwie na świat promyszczki złote swe wydała,
 A już gaśniesz, ani cię we mglistym obłoku
 Dojrzyć mogę nieszczęsny, i dotrzeć się wzroku.

Tren II, w. 1—4

Jutrzenska jest zapowiedzią nowego dnia, życia, tymczasem nieoczekiwanie światło, jakie daje, zostaje przyćmione mglistym obłokiem, „mgłą ciemną”, co zakłóca naturalny porządek rzeczy. Jednocześnie nazwa mitologiczna jest w tym wierszu poetyckim imieniem Marianny, będącej, podobnie jak bohaterka najśłynniejszych trenów, do których Twardowski zresztą nawiązuje, także ofiarą „okrutnej Persefony”⁴⁰.

Ciekawą realizację toposu budzącej się Jutrzunki, tym razem poprzez aktualizację opowieści mitologicznej, zawiera sonet J.A. Morsztyna *Do Zorze. Sonet (Lutnia 173)*. Imię boginki pojawia się w spodziewanym miejscu, a więc po opisie nocy, można zatem oczekiwać, że oznaczać będzie początek dnia. Jednak dla nieszczęśliwie zakochanego dzień i noc, nie niosąc żadnego pocieszenia, niewiele różnią się od siebie. Wyrazem zakłócenia rytmu dobowego jest właśnie rozwinięcie motywu Zorzy: zamiast spodziewanego toposu budzącej się bogini otrzymujemy rewokację mitologiczną (przypomnienie nieodwzajemnionej miłości Jutrzunki do Cefalusa) pozostającą w ścisłym związku z sytuacją podmiotu lirycznego. Przywołanie mitu ma na celu, jak często bywa w przypadku rewokacji, zilustrowanie stanu psychicznego, a jednocześnie odnalezienie w przykładzie mitologicznym analogicznej sytuacji lub postawy. Realizacji toposu w sonecie *de facto* nie ma, istnieje on jednak *in potentiam*, w intencji autora bowiem jest, aby odbiorca zwiedziony imieniem Zorzy zaktualizował *locus communis*, a następnie dał się zaskoczyć mistrzowi konceptu. Przykłady te dowodzą, że setki stereotypowych użyć nie wykluczają możliwości oryginalnego potraktowania motywu — i w tym chyba leży istota i przyczyna atrakcyjności toposów⁴¹.

Jednym z obszarów bogato „obsługiwanych” przez mitologię jest topika funeralna⁴². Spopularyzowany przez Kochanowskiego topos „płakać / zamienić się w kamień jak Niobe” najczęściej powtarzany jest w utworach żałobnych i służy wyrażeniu czy nawet zhiberbolizowaniu smutku poprzez postawienie podmiotu lirycznego na miejscu mitologicznej postaci, dzięki czemu jej historia ma charakter prefiguracyjny. W takim znaczeniu pojawia się np. w *Nenii [...] na śmierć [...]* Jana Zamoyskiego Kaspra Miaskowskiego: „[...] jeśli i matka podobna Nijobie /

⁴⁰ Zob. też J. Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 185—186.

⁴¹ Ciekawą realizację toposu Jutrzunki zawiera także inny utwór J.A. Morsztyna *Na długą noc*, zaczynający się apostrofą do „gnuśnej” Jutrzunki.

⁴² Określenie „topika funeralna” rozumiem jako zbiór toposów skupionych wokół tematu umiierania i śmierci (zob. J. Abramowska: *Topos i niektóre miejsca wspólne...*, s. 12), niekoniecznie wykorzystanych w utworach żałobnych.

krzemieniem zimnym czuła serce w sobie” (*Rytmy II*, 1, w. 5—6). Pewną modyfikacją toposu jest umieszczenie go w utworze nienależącym *sensu stricto* do nurtu funeralnego, w kontekście opłakiwania zmarłych i zaginionych — nie dzieci, lecz towarzyszy wojennej niedoli:

Śpiewam ci jak Nijobe,
Gdy na dzieci ciała
I na swoją żalobę
Patrząc skamieniała,
I me, choć śpiewa,
Serce omdlewa.

Z. Morsztyn,
Duma niewolnicza,
w. 43—48⁴³

Jeśliby utworzyć poczet mitologicznych matek, to Niobe z pewnością by go otwierała. Dlatego też z jej postawą w naturalny sposób łączona jest rozpacz matki po utracie potomka, ale także Ojczyzny-matki płaczącej po stracie swych dzieci. Przykłady znajdziemy w utworach mających formę skargi Rzeczpospolitej:

Na tom was, dzieci moje, uchowała,
bym po was jako Nijobe skamiała,
lejąc zdrój gorzki i noc, i dzień cały,
z przytomnej członkom marmórowym skały?

K. Miaskowski, *Rytmy II*, 5.
*Tren Rzeczypospolitej w nieszczęsne
wojny domowe*, w. 9—12

Upersonifikowana ojczyzna boleje nad ofiarami bratobójczej walki lub nieudanych wypraw wojennych (w innym utworze tego poety — *Rytmy II*, 20. *Na nieszczęsną klęskę wołoską*). Jej lament może wszelako dotyczyć nie tylko faktycznej śmierci „dzieci” — obywateli, lecz także upadku ich obyczajów, podobnie jak w pieśni Wespazjana Kochowskiego:

Zazdroścę i Nijobie,
Która przy dziątek grobie
Stawa się kamieniem.
Lepiej, żebym nie żyła,
Niżli na to patrzyła,
Co ta gawieź broi,

Liryk V, 12. *Skarga Korony
Polskiej na zdradę narodów
ukraińskich*, w. 34—40

⁴³ Z. Morsztyn: *Muza domowa*. Oprac. J. Dürr-Durski. T. 1. Warszawa 1954.

Nietrudno zauważyć, że w procesie przekształcania motywu mitologicznego w topos doszło do eliminacji ważnego aspektu mitu: Niobe przecież sama sprowadziła na siebie nieszczęście, prowokując swoją pychą bogów olimpijskich. W poetyckich realizacjach tej rewokacji mitologicznej przyczyna rozpacz zostaje pominięta, a wyeksponowanie ogromu żalu sugeruje, że śmierć synów i córek Niobe była przedwczesna i niezawiniona, czyli taka, jaka zawsze w naszym rozumieniu jest śmierć dzieci⁴⁴. Selekcja niektórych tylko składników mitu połączona z eliminacją innych cechuje wykorzystanie mitologii w literaturze staropolskiej nie tylko w zakresie topiki.

W poezji barokowej odnotować można także przypadek odrzucenia toposu Niobe — choć, paradoksalnie, wymagał on również przywołania postaci mitycznej matki (podobnie jak w utworach programowo rezygnujących z pośrednictwa Muz i Apollina, w exordialnych prośbach o natchnienie trudno się obyć bez wspomnienia owych bóstw⁴⁵). Andrzej Leszczyński, poeta *minorum gentium*, oplakuje zmarłą przy porodzie żonę. Rozpacz po jej śmierci silnie kontrastuje z obojętnością wobec jednoczesnej śmierci dziecka:

Syn za tobą, coś mi go świeżo porodziła,
Lecz to mniejsza, gdybyś ty sama żywa była!
Niech Nijobe nad dziećmi, jak chce, kamienieje —
Mnie ciebie żal, o dziecię nic mi się nie dzieje;

Lament Imści Pana Andrzeja z Lesna [...]
gdy mu małżonka [...] umarła, w. 41—44⁴⁶

W siedemnastowiecznej Polsce śmierć niemowlęcia nie była oczywiście niczym nadzwyczajnym, jednak i utwory żałobne na śmierć małych dzieci nie należały już do wyjątków (by wspomnieć przywoływanego wcześniej Miaskowskiego i m.in. jego bezpretensjonalny, króciutki wiersz na śmierć rocznego synka); tym bardziej dziwi jawna demonstracja braku uczuć podmiotu lirycznego. Topos Niobe, przywoływany zazwyczaj w kontekście śmierci dzieci, zostaje przez poetę zde-

⁴⁴ Eliminacja „zbędnych” z punktu widzenia twórcy cech Niobe (pycha, zarozumiałstwo, bezmyślność) cechuje już *Treny*, w których postać Niobe jest jednym z najważniejszych symboli (a może nawet, jak proponuje P. Wilczek, jedną z masek podmiotu lirycznego — por. Idem: *Dyskurs. Przekład. Interpretacja...*, s. 23—24). Jest to zarazem jeden z przykładów dowodzących znaczenia liryki czarnoleskiej w przyswajaniu poezji polskiej mitologizmów: taki wizerunek Niobe zostaje utrwalony przez następców Kochanowskiego (podobnie w przypadku Persefony, którą autor *Trenów* „mianował” na boginię śmierci). Utworem mającym fundamentalne znaczenie dla recepcji i dalszego funkcjonowania w tradycji literackiej wątków mitologicznych były oczywiście *Metamorfozy* Owidiusza i dwa staropolskie tłumaczenia tego dzieła, różniące się zarówno pod względem wierności oryginałowi, jak i techniki przekładowej. Zob. M. Wichowa: „Przeobrażenia” Jakuba Żebrowskiego i „Przemiany” Waleriana Otwinowskiego. *Dwa staropolskie przekłady „Metamorfoz” Owidiusza*. Łódź 1990.

⁴⁵ Zob. B. Pfeiffer: „Muza prostych rymów”...

⁴⁶ Cytaty podaję według edycji: *Poeci polskiego baroku*. T. 1...

cydowanie, chciałoby się nawet rzec: ze złością, odrzucony jako nieadekwatny do sytuacji, w której się znalazł. Efektem jest hiperbolizacja żalu po stracie żony.

Stopizowany wątek płaczącej Niobe, choć zasadniczo przypisany twórczości funeralnej, wykorzystywany bywa również w innych kontekstach: lament antycznej matki symbolizuje wówczas ogromny smutek, niekoniecznie spowodowany przez śmierć. Znacznie węższe użycie wiąże się natomiast z następnym toposem funeralnym, który określić można jako „Charon przewożący dusze”. Choć Charon i Acheront nie są w żadnym stopniu elementem wierzeń chrześcijańskich, przewożenie duszy do Hadesu stało się sugestywnym symbolicznym wyobrażeniem przejścia duszy do innego świata. Możliwość oryginalnej realizacji toposu leży w tym przypadku przede wszystkim w jego ukształtowaniu stylistycznym, które może przyjąć postać metonimii — Charona zastępuje „łódź [...] Pławu ostatniego” (Z. Morsztyn, *Duma niewolnicza*, w. 141—142) — a także rozbudowany obraz poetycki, jak w *Biczu Bożym* Kaspra Twardowskiego:

Oto na straszne swoje miecza wyciągnięcie
Lecą jako grad dusze w Plutonowe cienie,
Gdzie Charon oszczędzały w pobutwiałej łodzi
Wszystkich na on świat rzeką Stygową uwodzi
I prowadzi je na sąd Radamantów srogi —

*Bicz Boży abo Krwawe łzy utrapionej matki,
ojczyzny polskiej, po zmarłych syniech swoich,*
w. 127—131⁴⁷

Charon, w mitologii i sztuce antycznej (etruskiej) mroczne bóstwo, a nawet demon śmierci, przewoził zmarłych przez zamulony, bagnisty Acheront. Użycie w cytowanym fragmencie (a także w wielu innych tekstach) nazwy Styksu — podziemnej rzeki odznaczającej się magicznymi właściwościami — wynikało zapewne z faktu, iż był to jeden z najbardziej znanych elementów topograficznych Hadesu. Wymienialność niektórych nazw własnych (substytucja) miała jednak swoje granice, dlatego trudno orzec, czy np. w utworze Marcina Nieborowskiego jest *licentia poetica* czy zwyczajny błąd:

Daj Boże, aby nie tam, gdzie trójgłowy
Cerber przewozi nieszczęśliwe dusze
Przez on Acheront straszliwego morza,

Na Satyry pisane w roku 1650 Respons [...],
w. 200—202⁴⁸

W stronę reinterpretacji idzie natomiast Adrian Wieszczycki, aktualizując wątek mitologiczny i nadając mu nowe znaczenie: nosząca cechy średniowieczne

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

śmierć łapie dusze zmarłych w sieć, a następnie je „do galery Charonowej przykuje, / gdzie siedzą dusze Stygiem opite”⁴⁹. Wizerunek ukaranych dusz jest częścią rozbudowanego obrazu zaświatów zawartego w *Archetypie albo Pespektywie*. Ale topos Charona-przewoźnika może pojawić się także w utworach lżejszego kalibru, np. w dziele pt. *Nagrobek Garsonkowi* Samuela Twardowskiego, którego bohaterem jest piesek:

[...] ale Charon srogi,
Widząc bestyjkę być cię bez rozumu,
Już na przewozie wyrzucił cię z prumu.
w. 6—8

W zakres topiki funeralnej wchodzi także topos „odcinania nici żywota”. Podobnie jak w przypadku Charona, także i ten topos ma stosunkowo wąskie zastosowanie: używany jest do opisu momentu umierania, choć nieograniczony do utworów ściśle żałobnych. Jego wariantowość przejawia się głównie w doborze postaci: nie zważając na to, że w klasycznej mitologii nic odcinała Atropos, poeci powierzali to zadanie bądź Parkom jako grupie lub jednej z nich. Drobnym zmianom podlegał także pewien szczegół techniczny: Parki nie tylko odcinały nic za pomocą różnych narzędzi, lecz także ją zwijały lub zrywały:

Gdy Parki łakome,
Nici zwijają,
Wiek mój skracają.
Z. Morsztyn,
Duma niewolnicza,
w. 64—66

[...] Ach, zajadłe jędze,
Jak prędko rwiecie wątek dni człowieczych przędze.
W. Kochowski, *Liryk II*, 31.
Pamiętka trenami wyrażona [...] *Seweryna Kochowskiego* [...], *Tren I*, w. 43—44

Aż kiedy żyć człek prawie poczyna,
Wnet wartka Kloto wątek urzyna;
Kończymy, gdyśmy poczynać mieli,
Wtenczas nie staje prządkom kądzieli.
Kądzieli, z której gdy nie stać przędze,
Zaraz i życie stargają jędze.
W. Kochowski, *Liryk II*, 35. *Pamiętka*...,
Tren V, w. 13—18

⁴⁹ A. Wieszczycki: *Archetyp albo Perspektywa*. W: Idem: *Utwory poetyckie*. Wyd. A. Gurowska. Warszawa 2001, w. 15—16.

Są Parki, których brzytwą każdy ginie,
 J.A. Morsztyn, *Lutnia*. 36. *Oczy wojenne*,
 w. 6

Utnij robotę, porwawszy nożyce
 J.A. Morsztyn, *Erotyki* 9. *Prządka*,
 w. 52

Czyli aż Kloto wrzeczona doprzedzie,
 K. Miaskowski, *Rytmy II*, 4. *Hor<atii>*
ode XI<V>, w. 10

Choć greckie Mojry były w wierzeniach starożytnych boginiami towarzyszącymi człowiekowi od narodzin do śmierci, a utożsamione z nimi później rzymskie Parki — nawet bóstwami narodzin, to w poezji ich pojawienie się wiązano wyłącznie ze śmiercią. Znajdowało to odzwierciedlenie w nacechowanym emocjonalnie nazewnictwie; najpowszechniejsze były epitety i peryfrazy typu: „niezbłagane jędze”⁵⁰, „jędze, boginie okrutne”⁵¹. Dlatego funkcja Parek w poezji dawnej nie ogranicza się do symbolicznego dokonania aktu zakończenia życia, ale współtworzą one inny topos, który — w odróżnieniu od dotychczas omawianych — nie ma charakteru sytuacji, lecz obrazu⁵²: topos „okrutnej bogini śmierci”. W tej roli najczęściej występowała Kloto lub Lachesis, imię opatrywano epitetem ilustrującym naturę śmierci — nieobliczalną, nagłą, niespodziewaną i w odczuciu podmiotu lirycznego — niesprawiedliwą i przedwczesną. Dotyczyło to zarówno mówienia o śmierci własnej, jak i bliskich:

[...] już mi z karków niezbłagana Kloto
 Głowę zdjąć miała ostrą kosą,
 J.B. Zimorowic, *Sielanka III. Placzennica*,
 w. 63—64

Za pierwszym razem Symicha dosięgnie
 Strzałą, która mu na złe podrzuciła
 Lachezis wściekła, gdy go polubiła.
 J.B. Zimorowic, *Sielanka V. Roczyzna*,
 w. 181—184

Drugi cytat to czytelna aluzja do otwierającej *Roksolanki* dedykacji *Ukochanym Oblubieńcom B.Z. i K.D.*, w której poeta przedstawia siebie odchodzącego przedwcześnie ze świata:

⁵⁰ S. Zimorowic: *Roksolanki II*, 12, w. 14. *Anzelm*. Cytaty podaję według edycji: Idem: *Roksolanki*. Wyd. 2 zmien. Oprac. L. Ślękowska. Wrocław 1983.

⁵¹ J.B. Zimorowic: *Sielanka III. Placzennica*, w. 55.

⁵² Zob. J. Abramowska: *Topos i niektóre miejsca wspólne...*, s. 13.

[...] abowiem w pół zaczętej drogi
 Wściekła Lachezis kosą podcina mi nogi
 w. 7—8

„Wściekła” bogini (w żałobnej sielance XVII *Filoreta*, dedykowanej zmarłej żonie, Bartłomiej Zimorowic nazywa ją: „Lachezis drapieżna” — w. 160) przedstawiona zostaje z atrybutem, który towarzyszył śmierci w wyobrażeniach średniowiecznych; także cechy tej bogini: surowość, równe traktowanie wszystkich stworzeń czynią ją raczej istotą pokroju „człowieka nagiego, przyrodzenia niewieściego” z *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Topos „okrutnej bogini śmierci” ma kilka wariantów, ponieważ różnym boginiom przypisuje się możliwość odbierania życia. Najpopularniejsza w tej funkcji — znów za sprawą *Trenów* — jest „ciężka Persefona”. Ciekawe, że jej droga do uzyskania w poezji statusu bogini śmierci była inna niż Parek: Persefona (Prozerpina, Kora) znalazła się w Hadesie wbrew swojej woli⁵³ i nie miała możliwości decydowania o ludzkim losie; skoro jednak została żoną władcy podziemnego państwa i przez to jedną z osób, przed którą stają zmarły, nadano jej takie same cechy, jak Parkom czy Libitynie. W barokowych realizacjach toposu dochodzi do dalszego rozszerzenia kompetencji Persefony, którą utożsamia się ze śmiercią zabierającą człowieka spośród żywych, jak we wspomnianym utworze żałobnym Miaskowskiego:

Jasiu, obym nie widział cię lepi<é>j [...]
 miałbym mniejszy żal; ani Persefone
 wzięłaby była twe uśmiechy one,
 którymiś wargi ojcowskie całował.

*Rytm II, 56. Synowi jego [nagrobek],
 w. 1, 5—7*

W bardziej dynamiczny sposób przedstawia ten sam wątek Bartłomiej Zimorowic w sielance poświęconej Szymonowi:

Którego nad potokiem kastalijskiej wody
 Kwiatki zbierającego sroga Persefona
 Od piersi oderwała muzom prawie z łona;

Sielanka V. Roczyna, w. 6—8

⁵³ Oryginalną interpretację przyczyny znalezienia się Persefony w Hadesie zawiera wypowiedź Diany w *Nadobnej Paskwalinie* Samuela Twardowskiego: w rozmowie z główną bohaterką bogini czystości przekonuje, że los córki Demeter nie był wynikiem przypadkowej czy okrutnej decyzji bogów, lecz efektem ukrytych pragnień i skłonności dziewczyny, która chciała wyjść za mąż, lecz nie przypuszczała, kto jest jej przeznaczony. Reinterpretacja mitu ma tu cel wyraźnie moralistyczny, jest to bowiem jedna z historii, które mają uświadomić Paskwalinie, iż każdy odpowiada za swój los. Zob. M. Walińska: *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego...*, s. 87.

Toposy związane z Niobe, Charonem, Parkami i Persefoną konstytuują oczywiście tylko część bogatej staropolskiej topiki funeralnej. Występują nie tylko w poezji żałobnej, stanowiąc wygodną i zrozumiałą formę mówienia o sprawach ostatecznych.

W literaturze dawnej istnieje grupa toposów mitologicznych zbudowanych wokół bóstwa lub postaci, zazwyczaj z epitetem wskazującym na jej cechę lub zakres działalności; poza boginiami śmierci są to np.: Ceres zapewniająca plony, Neptun groźny dla żeglarzy, Bachus wpływający na zachowanie ludzkie. Spośród nich najważniejsze wydają się miejsca wspólne związane z osobą Orfeusza. Mityczny śpiewak, w poezji często występujący w szeregu (lub wymiennie) z Amfionem lub z Arionem, stał się dla poetów symbolem doskonałości i ideałem, do którego należy dążyć, czego wyrazem jest topos „dorównać Orfeuszowi”⁵⁴ („przewyższyć Orfeusza”). Użycie go w funkcji metapoetyckiej umożliwia umieszczenie siebie lub innych w hierarchii poetyckiej oraz, co za tym idzie, pochwałę cudzej twórczości bądź wyrażenie przekonania o wielkości własnego talentu. W takim znaczeniu wykorzystuje topos Kochanowski:

Przeszedłem już Amfijona
I lutnistę Aryjona.

*Pieśń II, 2, w. 7—8*⁵⁵

Motyw ten został podjęty przez potomnych, którzy bez wahania przyznawali autorowi *Trenów* wyższość nad mitycznymi śpiewakami. Porównanie z nimi było elementem pochwały:

Śpiewał li — Syren, płakał li — Nijobe
podobny tak głos uprządł on więc sobie,
że i Amfijon nie tak zabrzmiał ani
Orfeus tak w smętnym szukał dźwięku pani.

K. Miaskowski, *Rytmy II*, 30.

*Lutnia Jana Kochanowskiego
wielkiego poety polskiego*, w. 45—48

W oryginalny sposób nobilituje Kochanowskiego Adrian Wieszczycki w żałobnym utworze *Archetyp albo Perspektywa*, zawierającym wyobrażenie zaświatów, które rozbrzmiewają niebiańską muzyką. Towarzyszy jej śpiew poetów, wśród których można:

⁵⁴ Nazwę toposu („dorównać Orfeuszowi”) zapożyczyłam z tytułu rozdziału w książce J. Pelca: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984. Autor analizuje funkcjonowanie tematu Orfeusza w poezji Kochanowskiego i innych, nie poruszając kwestii topiki.

⁵⁵ Cytaty z Kochanowskiego podaję na podstawie wydania: J. Kochanowski: *Pieśni*. Oprac. L. Ślękowa. Wrocław 1997.

Słyszeć głos Kochanowskiego,
głośniejszy niż Orfeów — przechodzi każdego.

w. 67—68

Porównanie do Orfeusza, zwłaszcza w kontekście zrównania z nim Kochanowskiego, funkcjonowało w obrębie topiki skromnościowej, jak w autotematycznym wierszu Kochowskiego adresowanym do brata:

Lecz pod krzewistej siadzy cieniem lipki,
W treickie i ja brdąkam, nieuk, skrzyпки.

*Liryk IV, 10. Pisanie wierszów
zabawkę przynosi [...], w. 29—30*

I, podobnie jak w przypadku innych toposów mitologicznych używanych w obrębie tejsze topiki, służyło określeniu swojej twórczości jako „nieuczoney”, prostej, sarmackiej i zdystansowaniu się wobec poezji klasycznej. Wybór tradycji rodzimej wyrażał się poprzez odrzucenie motywu Apollina i Muz, ale także przez rezygnację z aspiracji do bycia drugim Orfeuszem:

Jam nie muzyk on wsławiony
Z treickiej osady,
Którego dźwięk ulubiony
Chwałyły Bacchady.
[...] Sarmackim-em ja muzykiem,
W proste dmę multanki.

W. Kochowski, *Liryk V. Konkluzja
liryków*, w. 53—56, 67—68

Topos „dorównać Orfeuszowi” jest więc najczęściej używany w kontekście mówienia o poezji i poetach, choć spotykamy też użycia ironiczne (w sielance XVI Szymonowica Orfeusz jest swego rodzaju przewiskiem, jakie nadali pasterze Menalce, bardziej zainteresowanemu poezją niż bydłem). Zróżnicowanie stylistyczne toposu idzie w kierunku rozbudowywania go poprzez rewokacyjne przywoływanie zdarzeń potwierdzających wyjątkowe właściwości lutni Orfeusza, której słuchały zwierzęta i natura, skały i kamienie (choć to zasadniczo było cechą muzyki Amfiona), a przede wszystkim podziemne bóstwa i bestie. Zejście do podziemi w poszukiwaniu Eurydyki jest drugim najbardziej produktywnym wątkiem orfejskim, którego wariantem jest topos „powtórzyć gest Orfeusza”. Jego popularność wynika z istoty mitologicznej historii symbolizującej wielką miłość, determinację i odwagę. W staropolskiej poezji podkreślano tragizm sytuacji Orfeusza, dodając, iż gotowości podjęcia każdego działania, które mogłoby przywrócić życie bliskiej osobie, nieodłącznie towarzyszy świadomość nieskuteczności takiego przedsięwzięcia:

Ale byś dobrze, wziąwszy lutnią Orfeowę,
 Wstąpił w łódź Charonową
 I nawiedził podziemne niewesołe kraje,
 Gdzie słońce swych promieni nigdy nie podaje,
 Nie zyszczesz dusze, która dotkła raz napoju
 Niepamiętnego zdroju.

J. Kochanowski, *Pieśń II*, 6, w. 13—18

Poruszający przykład realizacji toposu, stanowiący zarazem nieczęsty przypadek podporządkowania mu całego utworu, zawierają poświęcone synowi Stefanowi *Periody* Wacława Potockiego. Poeta-ojciec odtwarza etapy wędrówki Orfeusza (uciszenie Cerbera, przeprawa z Charonem) oraz szczegóły topograficzne, jednak nie w celu renarracji, lecz projekcji nowej wyprawy („Powiedz, którądy, Orfeuszu, droga” — *Period pierwszy*, w. 9). Jego determinacja jest większa niż u mitycznego poprzednika, poeta woli bowiem pozostać w Hadesie niż wrócić samemu na ziemię. Pozostanie w zaświatach (eufemistyczne określenie pragnienia śmierci) wydawało się zapewne Potockiemu obrazem sugestywnym, skoro powtórzył go w innym funeralnym wierszu, poświęconym córce, ze wspomnieniem zmarłego jej wcześniej brata:

Czyliś jako Orfeus żony Eurydyki,
 W żalodne brzęcząc struny, do innego świata
 Poszła, ach, poszła szukać rodzonego brata,
 I znalazzsy, coś się z nim nazad wrócić miała,

I samaś tam, niestetyż, i sama została!

Smutne zabawy. 3. *Tren do tejże [Zofijej]*,

w. 22—26

Notabene to jedyny znany mi przykład, kiedy gest Orfeusza powtarza kobieta; natomiast deklaracja pozostania ze zmarłym bądź zastąpienia go pojawia się także w innych staropolskich tekstach, np. w dedykowanej młodszemu bratu Sewerynowi *Pamiętce*... Wespazjana Kochowskiego.

Motyw zejścia do podziemi jest jednak atrakcyjny nie tylko ze względu na wagę spraw, które symbolizuje, lecz także dlatego, iż zawiera akcenty awanturniczo—przygodowe: wizytę w Hadesie (i powrót z niego) można wszak potraktować jako nie lada wyczyn: w kontekście żartobliwym gest Orfeusza powtarza, okradając w nocy spiżarnię parobek — „Orfeus drugi, uśpił bo Cerbera” (K. Miaskowski, *Sołek*) oraz podżupek, który dla zysku zjeżdża w podziemie, tak jak kiedyś „Eneas dla rodzica, Orfeus dla żony” (W. Kochowski, *Podżupkowi*). W tym wypadku wykorzystanie mitu ma charakter wybiórczy: eliminacji ulegają składniki mitu w danym kontekście nieprzydatne, czyli wątek miłości i poświęcenia.

Toposy orfejskie funkcjonują w obrębie *loci communes* o podobnej strukturze. Topos „dorównać Orfeuszowi” jest najpopularniejszym spośród grupy toposów

o strukturze: „dorównać bogu/herosowi” (Hektorowi, Achillesowi i in.), wykorzystywanych najczęściej w celach laudacyjnych. „Powtórzyć gest Orfeusza” ma swoje analogiczne odpowiedniki w toposach typu: „powtórzyć działanie boga/herosa” (czynem tym może być np. stawianie słupów Herkulesa). Obydwa schematy topiczne włączyć można z kolei do typu miejsc wspólnych, które opierają się na zestawieniu człowieka z bogiem: „być jak bóg”, „postępować jak bóg”, „wyglądać jak bóg”. Ostatni z wymienionych przykładów, w wariacie „być piękniejszą od bogini”, jest częścią *laudatio pulchritudinis*, a co się z tym wiąże — często występuje w ramach topiki miłosnej. Topiki, która również obfituje w mitologiczne *loci communes*, budowane najczęściej wokół postaci Wenus i Kupidyna⁵⁶. Analogie pomiędzy toposami, ich wzajemne uzupełnianie się, wariantowość, zgrupowanie wokół tematu są cechami zjawiska jako takiego, bo też toposy mitologiczne nie istnieją w izolacji od całościowo pojętej topiki staropolskiej.

Na koniec wypada powrócić jeszcze do użytego w tytule rozprawy określenia „topika mitologiczna”, które może przecież wzbudzać zastrzeżenia jako przykład kolejnego niepotrzebnego mnożenia terminologicznych bytów. Uzasadnienia można oczywiście szukać w praktyce językowej, w literaturze przedmiotu funkcjonują bowiem przymiotniki kwalifikujące toposy według tematu: topika akwaticzna, oniryczna, aretologiczna, ale także według pochodzenia: antyczna czy nawet przynależności czasowej: staropolska. Nie chodzi jednak po prostu o zaszeregowanie *loci communes* ze względu na ich proveniencję, lecz odpowiedź na pytanie o sens wyróżnienia takiej grupy. Dlaczego zatem nie pozostać przy tradycyjnie używanych terminach: wątek i motyw mitologiczny? Po pierwsze, mitologizm w wybranych przykładach spełnia wszystkie funkcje toposu, a więc rezygnacja z przyznania mu tego statusu zawęziłaby jego znaczenie w danym kontekście oraz (w perspektywie porównawczej) w zespole tekstów. Po drugie, odrzucenie toposów mitologicznych zubożyłoby także całościowy obraz miejsc wspólnych w literaturze staropolskiej. Analizowane przykłady dowodzą, że topos mitologiczny ma bardziej złożony charakter niż „zwykły”, u jego podstaw nie leży bowiem tylko prawda ogólna lub tekst literacki, lecz opowieść mityczna. Mity, będące dla staropolskich poetów przede wszystkim częścią antycznej tradycji literackiej, były jednak pierwotnie wyrazem starożytnej religii. Każdy mitologizm jest zatem obarczony dodatkowym sensem, wynikającym z symbolicznego charakteru zdarzenia lub postaci albo z późniejszej tradycji interpretacyjnej. Sens ten może być głęboko ukryty — tym głębiej, im bardziej skonwencjonalizowana jest forma nawiązania mitologicznego — i w różnym stopniu bywa przez odbiorcę aktualizowany, ale nigdy całkowicie nie zanika. Pojęcie „toposu mitologicznego” nie stoi również w zasadniczej sprzeczności z klasyczną retoryką, która traktuje topikę jako „skład

⁵⁶ Dla przykładu można wymienić takie toposy jak: strzały Kupidyna, rany miłosne, Kupidyn mieszkający w oczach dziewczyny. Por. M. Hanusiewicz: *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa 2004; M. Walińska: *Słodki i okrutny. Wizerunek Kupidyna w literaturze staropolskiej*. Katowice 2008.

argumentów”, zbiór pozostający do dyspozycji mówcy. W przywoływanych utworach miejsca wspólne zostają wypełnione przy użyciu materiału mitologicznego, schemat zatem (charakterystyczna dla toposu półgotowa forma) pozostaje ten sam, zmienia się natomiast temat jednostkowej realizacji. W zakończeniu *Retoryki opisowej* Jerzy Ziomek podaje znamieny przykład mitu o Pandorze, który „Toposem się staje, czy raczej służy za materiał dla toposu, gdy pewna jego część zostanie użyta jako argument [...]”⁵⁷. Stwierdzenie to odnieść można oczywiście również do innych mitów, pamiętając, że w poezji pojęcie toposu jest szersze niż w retoryce, a związek z dowodzeniem ulega osłabieniu.

Włączenie toposów mitologicznych w krąg zainteresowań badawczych daje więc z jednej strony możliwość wglądu w praktykę warsztatową staropolskich twórców, z drugiej zaś — przynosi częściową odpowiedź na pytanie o specyfikę mitologii antycznej jako tworzywa literackiego⁵⁸.

⁵⁷ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 303.

⁵⁸ O definiowaniu mitologii jako tworzywa literackiego zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *W kręgu badań tematologicznych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976, s. 170.

Marzena Walińska

Le topique mythologique dans la poésie ancienne

Résumé

L'article est une tentative de placer la mythologie antique dans le cercle du topique de l'ancienne Pologne et de déterminer sa place et son rôle dans les réalisations poétiques des *loci communes*. L'examen de l'état de la recherche a pour objectif de classifier des positions différentes envers le terme « topos » et de l'employer dans l'analyse des mythologismes dans la poésie ancienne, avec une référence particulière au topique apollinien (entre autres les travaux de J. Brzozowski, J. Abramowska, J. Kotarska). La partie analytique de l'article est consacrée à l'observation dans la poésie baroque de différents types de topos d'origine mythologique, l'étude de leurs variantes et de la manière de les employer dans des textes poétiques. L'auteur présente des motifs comme: « pleurer comme Niobé », « égaliser Orphée », « répéter le geste d'Orphée », « Charon fait passer les âmes », « couper le fil de la vie humaine ».

L'objectif de l'étude est de vérifier et légitimer l'étude du topique mythologique et de préciser les principes de son fonctionnement dans la littérature du XVI^e et XVII^e siècles.

Marzena Walińska

Mythological topics in old poetry

Summary

The article is an attempt to place ancient mythology within the Old-Polish topics, and define its place and role in poetic realizations of *loci communes*. An overview of the state of research is to take a stand on various propositions of understanding the term “topos” and use it in the analysis of mythologisms in old poetry, an emphasis being put on the topics of Apollo (among others works by J. Brzozowski, J. Abramowska, J. Kotarska). An analytic part of the work is devoted to an consideration of various topoi of a mythological origin in the Baroque poetry, their variantability and ways of utilizing in poetic texts. Among others such topoi as “weeping like Niobe”, “to be Orpheus’s equal”, “to repeat Orpheus’ gesture”, Charon transporting souls, and “cutting off the threads of life” are discussed.

The aim of the paper is to verify and prove the legitimacy of distinguishing mythological topics and defining rules of its functioning in the 16th and 17th century literature.