

Janina Abramowska

Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 73/1/2, 3-23

1982

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JANINA ABRAMOWSKA

TOPOS I NIEKTÓRE MIEJSCA WSPÓLNE BADAŃ LITERACKICH

Modny, ekspansywny, ogromnie rozchwiany znaczeniowo. Ten właśnie zbiór cech określa dzisiejszą sytuację terminu „topos”. Łatwo zauważyć, że są to cechy wzajemnie się warunkujące. Rozchwianie znaczeń wynika właśnie ze szczególnej kariery terminu i — trzeba przyznać — rzeczywiście nowej perspektywy badawczej, z której otwarciem ta kategoria się wiąże.

Przedmiotem tych rozważań będą niektóre przyczyny i niektóre efekty tego stanu rzeczy. Jedne i drugie muszą prowadzić ku refleksji na temat sposobu konstruowania przedmiotu badań literackich i jego kontekstów. Faktem jest bowiem, że pojęcie toposu funkcjonuje na gruncie kilku języków badawczych. Wynika z tego niewątpliwie wiele nieporozumień i niewygód. Czy także szansa integracji?

Zacznijmy jednak od początku. Jak wiadomo, nowemu życiu na pół zapomnianego retorycznego terminu dała początek znakomita książka Ernsta Roberta Curtiusa o łacińskiej literaturze europejskiego średnio-wiecza¹. Zasluga, której nie sposób przecenić. Trzeba jednak pamiętać, że to właśnie Curtius obdarzył reanimowany twór owym schizofrenicznym rozdwojeniem, które zdecydowało o jego ciekawych, ale i pokrętnych dalszych losach². Tenże badacz w sposób ryzykowny połączył odnowioną metodę filologiczną i elementy dawnych teorii retorycznych z koncepcją kultury przejętą z psychologii głębi, utożsamiając pocziwy *locus* z archetypem.

Jakkolwiek sam Curtius był przede wszystkim filologiem, który stale pamiętał o językowym aspekcie topiki, teoria Junga zaś służyła mu

¹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948. Poświęcony topice rozdział ukazał się po polsku: E. R. Curtius, *Topika*. Przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1.

² Poza Polską termin został przyjęty przede wszystkim na terenie niemieckojęzycznym. Bogactwo, ale i pomieszanie problematyki w badaniach nad topiką najlepiej obrazuje zbiór: *Toposforschung. Eine Dokumentation*. Herausgegeben von P. Jehn. Frankfurt/M 1972. Z niekonsekwencjami Curtiusa polemizują m. in. wydawca tomu oraz E. Mertner i E. U. Grosse. Zob. także L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt/M 1976, s. 138 n.

właściwie dla wyjaśnienia fenomenu trwałości zjawiska (owo wyjaśnienie odnosi się zaledwie do części przywołanych w jego książce przykładów), właśnie archetyp okazał się w dwoistej naturze elementem silniejszym i atrakcyjniejszym. Wielu badaczy podjęło jedynie tę inspirację, gubiąc całkowicie element retoryczny. Co prawda, rozwijające się ostatnio zainteresowanie retoryką przyniosło również prace na temat dawnych dziejów pojęcia, ale ciągłość została niemal przerwana. Większość użytkowników terminu uważa za stosowne przytoczyć pełną definicję Curtiusa, a potem szybko o niej zapomnieć, inni stwierdzają wręcz, że między dawnym a dzisiejszym pojęciem toposu nie ma właściwie nic wspólnego³.

W rzeczywistości wspólne są dwie konotacje: powtarzalność i tradycyjność. Ze jednak cechy te przysługują przedmiotom bardzo różnym, „topos” stał się terminem-workiem, mieszczącym wszystkie niemal rodzaje elementów powtarzalnych: od słów-kluczy, poprzez obrazy, motywy i tematy, do schematów fabularnych i typów postaci. Zignorowane zostały różnice co do stopnia złożoności, poziomu tekstu, na którym zjawisko się sytuuje, a także czasowych i przestrzennych granic owej powtarzalności — twórczość jednego autora, prąd, literatura europejska, kultura ludzka w ogóle?

Curtiusowskie „*Ausdruckskonstanten*”, czyli „stałe środki wysławiania”, bywają niejednokrotnie tłumaczone jako „konstanty wyrazu”⁴. W ten sposób „topos” nie tylko odrywa się od pierwotnych znaczeń, ale wręcz staje się antonimem swoich innojęzycznych odpowiedników z „*locus communis*” na czele. Gdy ten ostatni każe myśleć o kalce stylistycznej, banale myślowym, oznacza wtórność, powielanie klisz i schematów, jednym słowem — „samą konwencję”, pierwszy kojarzy się z czymś tajemniczym i fascynującym, z jakąś nie do końca określoną zbiorową rzeczywistością psychiczną czy strukturą wyobraźni, wobec której pełnić ma jakoby funkcje eksploracyjne.

Rzecz znamienna, że na terenie polskim podział stanowisk zdaje się jednak zależeć nie tylko od światopoglądu naukowego, ale i od badanego okresu literatury. Podczas gdy przedstawiciele historii literatury staropolskiej i poetyki historycznej mniej lub bardziej konsekwentnie uwzględniają w zjawisku topiki jej element retoryczny⁵, badacze litera-

³ Niestety, raczej obraz pomieszania pojęć niż propozycje porządkujące zawierają dwie prace informacyjne: A. Mikłasińska, *Topika a ciągłość literatury*. „*Życie Literackie*” 1973, nr 15. — B. Hadaczek, *Topos*. „*Poezja*” 1975, nr 5.

⁴ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 6. — R. Przybylski, „*Et in Arcadia ego*”. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 6.

⁵ Zob. np.: T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970. — M. Korolko, *O prozie kazań sejmowych Piotra Skargi*. Warszawa 1971.

tury romantycznej i, w jeszcze większym stopniu, XX-wiecznej odchodzą szczególnie chętnie w stronę archetypu, obrazu o proveniencji Bachelardowskiej⁶ lub po prostu tematu silnie nacechowanego związkami z tradycją śródziemnomorską⁷.

Przykład Jarosława Marka Rymkiewicza nie jest odstępstwem, lecz potwierdzeniem tej reguły. Nawet pisząc o Naborowskim lub Morsztynie zajmuje on przecież nie stanowisko historyka, lecz krytyka, a co więcej — jego rozumienie toposu, jak i całego fenomenu tradycji, łączy się ściśle z koncepcją „ponowień”, która jest podstawą własnego programu poetyckiego autora. Klasycyzm Rymkiewicza opiera się na paradoksie: próbuje łączyć ponadczasowość ze zmiennością historyczną. Ten sam paradoks zostaje przeniesiony do teorii toposu. Rymkiewicz bardzo mocno akcentuje zmienność, a nawet odwracanie znaczeń „konwencjonalnych”, przy braku relatywizacji do przemian poetyki. Łączy się to u niego z ignorowaniem elokucyjnego aspektu topiki — tak rozumiany topos mógłby być artykułowany niekoniecznie w poezji, ale również przy pomocy kodów innych sztuk.

Przy Rymkiewiczu warto się zatrzymać dłużej także z racji agresywności i sugestywności jego wywodów. Autor *Myśli różnych o ogrodach* polemizuje z Curtiusem, zarzucając autorowi koncepcji „historycznej topiki” ujęcie ahistoryczne⁸. Przedmiotem jeszcze silniejszego ataku jest z podobnych powodów Michał Głowiński jako twórca określenia „obiegowe skamieliny”⁹. Chodzi tu o zakwestionowanie podkreślonej przez obu poprzedników „gwarantowanej” struktury, a więc i znaczenia toposu. Sprzymierzeńca natomiast upatruje Rymkiewicz w Spitzerze, którego istotnie interesował ruch myśli.

Cały ten układ zaczyna jednak pękać, a spór okazuje się pozorny, gdy zważymy, że każdy z autorów ma na myśli inny przedmiot. Dla Curtiusa są to, z jednej strony, żywce przeniesione do literatury topoi ściśle retoryczne o charakterze dyskursywnym (np. topika eksordialna), z drugiej zaś pewne motywy przedstawieniowe, uderzająco powtarzalne i uderzająco podobnie artykułowane w różnych tekstach. Dla

⁶ Tak zdaje się rozumieć topos M. Cieśła analizująca twórczość mistyczną Słowackiego na sympozjum zorganizowanym przez IBL PAN w dniach 10 i 11 XII 1979 w Warszawie. Zob. sprawozdanie w „Biuletynie Polonistycznym” (1980, nr 4, s. 61).

⁷ Zob. m. in.: Rymkiewicz, *op. cit.* — Przybylski, *op. cit.* — B. Pikala, *Topos arkadyjski we współczesnej poezji polskiej. (Jego kontynuacje i degradacje)*. Streszczenie pracy doktorskiej. „Biuletyn Polonistyczny” z. 47 (1973); B. Pikala-Tokarz, *O arkadyjskości i antyarkadyjskości w polskiej poezji współczesnej*. „Poezja” 1975, nr 1. — H. Kirchner, *Topos młodości w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. Jw., 1980, nr 2.

⁸ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 8 n.

⁹ *Ibidem*, s. 9. Określenia tego użył M. Głowiński w artykule *Maska Dionizosa* („Twórczość” 1961, nr 11, s. 74).

Głowińskiego topos jest przede wszystkim sprawą konwencji literackiej. Spitzer wreszcie uprawia w gruncie rzeczy swoistą historię idei, a zmiany w sposobie rozumienia podstawowych „*patterns of thought*” stanowią dlań przesłankę do uchwycenia przemian kultury jako całości¹⁰. Tymczasem Rymkiewicz nazywa „toposem” złożony obraz o bogatych konotacjach, w literaturze — nawet tej samej epoki — pełniący funkcje bardzo różne i rozmaicie artykułowane.

Tak więc cały spór o naturę zjawiska, o charakter jego struktury i znaczenia wymaga przede wszystkim ściślejszej identyfikacji przedmiotu. Próbując podjąć takie zadanie kieruję się nie tylko troską o możliwą do osiągnięcia precyzję języka naukowego, o bardziej niż dotąd ekonomiczne wykorzystanie jego zasobów. Chodzi także o realną problematykę badawczą, która za sprawą rozmycia znaczeń terminu nie jest dość wyraźnie dostrzegana.

Inaczej niż Rymkiewicz — sędzę, że topos poetycki nie tylko w starożytnych początkach, ale i później zachował ściśle powiązania z retoryką rozumianą zarówno jako praktyka perswazyjna, jak i określona teoria komunikacji językowej. Z tego powodu wydaje mi się konieczne przypomnienie niektórych elementów retorycznej koncepcji toposu¹¹, choć nie w sposób systematyczno-informacyjny, ale wybiórczo, z uwzględnieniem tych przede wszystkim punktów, które mają znaczenie dla opisu toposu w języku poetyki.

Myliłby się ktoś, kto by sądził, że na gruncie retoryki „topos” posiadał status terminu-nazwy¹² o zakresie niespornym i precyzyjnie określonym. Również i tam znaczenia zmieniały się, w ścisłym zresztą związku z ewolucją całej wymowy. Nieraz nawet u tego samego autora występowało kilka trudnych do pogodzenia koncepcji. I tak Arystoteles wprowadził rozróżnienie między topiką dialektyczną a retoryczną nawiązując do dwu funkcji toposu: jako środka rozumowania i jako środka przekonywania. W praktyce obie te funkcje nie dały się ściśle roz-

¹⁰ L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore 1963.

¹¹ Bogaty zbiór informacji na ten temat zawiera książka: J. M. Lechner, *Renaissance Concepts of the Commonplaces. An Historical Investigation of the General and Universal Ideas Used in All Argumentation and Persuasion with Special Emphasis on the Educational and Literary Tradition of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. New York 1962. Zob. też L. Bornscheuer, *op. cit.*, s. 26—90. — B. Emrich, *Topik und Topoi*. W zbiorze: *Toposforschung*. Przekład polski: B. Emrich, *Topika i topoi*. Przełożył J. Koźbiał. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1. — J. Z. Lichański, *Retoryka jako przedmiot i narzędzie badań literatury staropolskiej*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Wrocław 1978.

¹² Rozróżnianie między terminem-nazwą a terminem właściwym przyjmuję za J. Sławińskim (*Problemy literaturoznawczej terminologii*. W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 205).

dzielić, retoryka zawsze żywiła się dialektyką i wykorzystywała ją do swoich celów, wchłonęła więc również *topoi* dialektyczne. Ale i późniejsze koncepcje zachowały odziedziczoną po autorze *Topik* niejasność co do stopnia schematyczności i stopnia złożoności zjawiska. Podczas gdy w *Topikach* topos zbliża się do kategorii, bywa nim np. cel, przyczyna, gatunek, rodzaj, określenie ilościowe, jakościowe, w *Retoryce* rozumiany jest jako schemat argumentacyjny, a ściślej — rodzaj entymematu. Tu też zostaje wprowadzony drugi, również przez łacińskich teoretyków utrzymany podział: na *topoi* ogólne, czyli nadające się do wszystkich rodzajów mów, i szczegółowe — tylko do niektórych. Jedno jest tu istotne. Topos w teorii Arystotelesa to zawsze rodzaj „pustej syntagmy”, nie „miejsce” wypełnione, lecz — wymagające wypełnienia. Oczywiście „miejsce” w mowie, w jej porządku zarówno linearnym (dyspozycyjnym), jak merytoryczno-informacyjnym i argumentacyjnym¹³. Zadaniem mówcy jest podstawienie konkretnych danych za zmienne. Tak więc na plan pierwszy wysuwają się tu relacje logiczne i kompozycyjne — między tym, co ogólne, a tym, co szczegółowe, między toposem jako częścią a mową jako całością, której uporządkowanie pozostaje z kolei w ścisłym związku z nadrzędnym, systemowym układem pojęciowym odwzorowującym porządek świata.

Rzymscy teoretycy na czele z Cynceronem, autorem *Retoryki ad Herennium* i Kwintylianiem prezentują koncepcję toposu bardziej pragmatyczną, bliższą praktyce oratorskiej. „*Locus communis*” ewoluuje stopniowo od schematu argumentacyjnego ku samemu argumentowi, a więc określonej myśli ogólnej, która może się stać przesłanką dowodzenia lub środkiem zyskania przychylności odbiorców („*captatio benevolentiae*”). Cyncero zwraca uwagę na konstruowanie mowy ze składników topicznych (porównanie toposu z literą w słowie). Kwintylianiem jest twórcą pojęcia „*sedes argumentorum*”, czyli zbioru toposów, w którym mówca odnajduje właściwe cegiełki, aby je następnie wmontować w odpowiednie miejsca swego wywodu. Pojawia się więc, z jednej strony, koncepcja repertuaru miejsc wspólnych, z drugiej zaś — określony zostaje status toposu w tekście jako autonomicznej „mowy w mowie”¹⁴.

Warto się jeszcze zatrzymać na związanej z pojęciem „miejsca” metaforyce przestrzennej. Jak powiedziałam poprzednio, „*locus*” oznacza przede wszystkim miejsce w wypowiedzi, część w całości, ale trzeba pamiętać, że ówczesna retoryka była sztuką mowy żywej, wygłaszanej z pamięci, w pewnym stopniu improwizowanej. Stąd oba porządki — wypowiedzi i repertuaru — mieszczą się pierwotnie i nakładają

¹³ Argumentacja w ujęciu Arystotelesa stanowi zarazem interakcję komunikacyjną, na co słusznie zwraca uwagę R. B. Douglass (*Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*. Przełożył W. Krajka. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1, s. 206).

¹⁴ Zob. Lechner. *op. cit.*, s. 26 n.

na siebie w przestrzeni mentalnej mówcy. Nie bez znaczenia są tu także techniki „sztucznej pamięci”, polegające na kojarzeniu elementów myślowych z odpowiednimi punktami w przestrzeni realnej¹⁵. Ewolucja praktyki retorycznej, a wraz z nią teorii, polega na stopniowym zwiększaniu roli zapisu. „*Sedes argumentorum*” przemieszcza się do notatki, kopiańca, podręcznego kompendium. Proces ten kulminuje w okresie renesansu, kiedy za sprawą druku powstaje mnóstwo tego rodzaju pomocniczych wydawnictw.

Wiąże się z tym narastanie paralelnego procesu, jakim jest przesuwanie akcentu w retoryce z poziomu inwencji na poziom elokucji¹⁶. Topos bywa już nie tylko argumentem, ale i ozdobą, środkiem praktyki amplifikacyjnej. W rozważaniach na temat toposu pojawiają się porównania do kwiatów, gwiazd, klejnotów¹⁷, topos bywa nazywany szatą dla myśli, a topika jako całość zestawiana ze straganem kupieckim¹⁸.

Renesansowe *florilegium* jest tyleż prototypem encyklopedii, co zbiorem sentencji i cytatów. Porządkuje wiedzę o świecie, a zarazem dostarcza gotowych, wypróbowanych sposobów wysławiania. Poziom *res* i poziom *verba* przenikają się tu szczególnie silnie. Równocześnie dorobek najbardziej cenionych pisarzy antycznych (Terencjusz, Seneka) zostaje w pewnym stopniu zdemontowany, poszczególne wyimki, zwłaszcza sentencje, układane w osobne zbiory zaczynają funkcjonować poza kontekstem, wielu ich użytkowników nigdy nie styka się z całymi utworami, z których zwroty te pochodzą. Cytat zachowuje wprawdzie (też nie zawsze) piętno swego pochodzenia, a wraz z nim autorytetu, nie tyle zresztą autorskiego, co zbiorowego autorytetu antyku, zarazem jednak staje się wspólną własnością. Wiąże się to ze znanymi osobliwościami w pojmowaniu oryginalności i naśladowania, do których jeszcze powrócę. Tymczasem warto pamiętać, że funkcjonujące w literaturze dawnej liczne centony i *quasi*-plagiaty należą właśnie do kultury „topicznej”.

Zatrzymajmy się na koniec nad jeszcze jednym aspektem określenia „wspólny”, mianowicie aspektem komunikacyjnym. „*Locus communis*” zakłada istnienie wspólnoty użytkowników, w której mieszczą się przede

¹⁵ Zob. F. A. Yates, *Sztuka pamięci*. Przełożył W. Radwański. Postłowiem opatrzył L. Szczucki. Warszawa 1977.

¹⁶ Polskie dyskusje na ten temat w XVI w. omawia Lichański (*op. cit.*, s. 136 n.). Zob. też B. Otwinowska, *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku*. Wrocław 1967.

¹⁷ Liczne przykłady przytacza Lechner (*op. cit.*, s. 135 n.). Warto zauważyć, że te same porównania przynależą do topiki opisu pochwalnego, przy czym może to być opis różnych przedmiotów, najczęściej twarzy kobiecej.

¹⁸ Rzecz znamienna, że tego samego porównania, konotującego uporządkowaną różnorodność przedmiotów, w których kupujący wybiera według gustu i potrzeby, użył Kochanowski w odniesieniu do zbioru własnych gotowych utworów w wierszu *O fraszkach* (III, 39).

wszystkim mówcy-nadawcy, posługujący się nim świadomie jako narzędziem perswazji. Wspólnota obejmuje jednak również odbiorców, a porozumienie zapewnione jest dzięki temu, że również oni znają kod topiczny, za którym znajduje się pewna wspólna wizja świata, powszechnie uznawany system wartości i norm.

Pamiętamy stale, że retoryka była sztuką przekonywania. Mówca sądowy stawiał sobie za cel osiągnięcie takiego a nie innego wyroku w konkretnej sprawie, co wymagało przekonania sędziów (w pewnej mierze i publiczności) o czyjejsz winie lub krzywdzie. Mówca polityczny zabierał głos po to, by wymóc na pewnej grupie ludzi (senat, zgromadzenie ludowe) określone decyzje, często decyzje personalne. Dlatego wszystkie rodzaje mów¹⁹ odznaczają się silną asertorycznością, jasnym, czasem wręcz uproszczonym układem racji i wartości. Racje szczegółowe podparte są z reguły odwołaniem się do sądów ogólnych, ale te same argumenty ogólne służą często dowodzeniu tez przeciwstawnych. Dylemat ten dostrzegali od początku teoretycy starożytni. Jedni, jak Arystoteles, próbowali odnaleźć twardy grunt prawdy, zabezpieczenie przed sofistycznymi nadużyciami — w regułach samej retoryki. Drudzy, zdając sobie sprawę z bezowocności tych wysiłków, przyznawali, że topika stanowi po prostu technikę, narzędzie, którego godziwe lub niegodziwe użycie zależy od stopnia moralnej odpowiedzialności użytkowników²⁰.

Wróćmy jednak do toposu w funkcji argumentu. Aby spełnić swoje zadanie, musiał on być nie tyle odkrywczy, co niepodważalny, nie-sprzeczny z sądem powszechnym. Arystoteles dostrzegał w toposie konstrukcję zbliżoną do entymematu, czyli niepełnego sylogizmu z opuszczoną (domyślną) jedną z przesłanek. Domyślną — znaczy: oczywistą. Ujawnia się tu pokrewieństwo toposu z tym, co my nazywamy stereotypem, czyli z przekonaniem głęboko zakorzenionym w zbiorowej świadomości, aczkolwiek nie dowiedzionym, a nawet „niedowiedliwym”.

Natura toposu jako środka perswazji jest więc paradoksalna: silnie zaksjologizowany i nacechowany asertorycznością²¹, okazuje się neutralny i ambiwalentny, gotowy do użycia w każdym celu. Takie cechy jak słuszność i prawdziwość mogą się odnosić jedynie do całego tekstu mówcy.

Wyobraźmy sobie, że pewien młodzieniec popełnił przestępstwo. W sądzie występują dwaj mówcy: oskarżyciel i obrońca w jego sprawie.

¹⁹ W retoryce wyróżniano trzy *genera dicendi*: *genus demonstrativum*, *genus deliberativum*, *genus iudiciale*. Zob. szczegółowe informacje w sporządzonym przez M. Korolkę pożytecznym *Słowniku pojęć i terminów retorycznych* (w: Andrzej Frycz Modrzewski. *Humanista, pisarz*. Warszawa 1978, s. 216—218).

²⁰ Cycero (*Orator* 15, 48) porównywał *locus communis* z glebą, która może rodić zarówno chwasty, jak i rośliny pożyteczne. Zob. Emrich, *op. cit.*, s. 262.

²¹ Na temat asertoryczności toposu pisze obszernie Lechner (*op. cit.*, s. 87 n.).

Pierwszy dowodzi: młodzi ludzie kierują się namiętnością nie słuchając rozumu ani rozumnych rad starszych. Młodzieńca należy zatem ukarać surowo, bo tylko strach przed karą może jego rówieśników powstrzymać przed popełnieniem podobnych występków. Drugi przekonuje sędziów o słuszności łagodnego wyroku wskazując, że nierozumny młodzieniec jest po prostu taki jak wszyscy w jego wieku. Osiągnąwszy dojrzałość zacznie postępować rozumnie i może się stać cnotliwym, wartościowym obywatelem. Łatwo zauważyć, że obaj mówcy posłużyli się tym samym argumentem, jakim jest topos nierozumnej młodości. Należy on do tzw. toposów ilościowych²²: z obserwacji licznych przypadków wywiedziona zostaje norma, a przypadek konkretny przedstawiony jako zgodny z tą normą. Ten sam topos, *nb.* zaświadczony również w poezji²³, może służyć komuś, kto pragnie np. skłonić senat do wyboru określonego kandydata na stanowisko konsula. Jeśli kandydat ów jest w sile wieku, mówca będzie dowodził, że w przeciwieństwie do niedoważonych młodzików posiada on dojrzałość sądu i doświadczenie potrzebne w rządzeniu. Może się jednak zdarzyć, że chodzi właśnie o zalecenie człowieka młodego. Wtedy mówca odwoła się do toposu jakościowego „chłopiec—starzec” twierdząc, że w tym przypadku zachodzi wyjątek od normy: młody wiek wiąże się z osiągnięciem poziomu intelektualnego i moralnego właściwego ludziom dojrzałym.

Wbrew pozorom podstawą obu toposów jest ten sam stereotyp, dla odbiorców niekwestionowalny, a więc z punktu widzenia celów perswazyjnych — skuteczny. Pod jednym warunkiem: że stosowany jest w ramach kultury patriarchalnej, w której autorytet starszych nie podlega dyskusji, a szacunek dla nich zostaje zautomatyzowany przez wychowanie. Wiemy dobrze, że nie zawsze tak jest. Być może, ów stereotyp załamuje się z reguły w okresach kryzysowych. Odnotowane przez Curtiusa nagłe pojawienie się w późnym antyku i szczególnie zagęszczenie toposów „chłopiec—starzec” i „dziewczyna—staruszka”²⁴ świadczy chyba o jakimś naruszeniu dawnych relacji międzypokoleniowych. Stereotyp naprawdę nowy, oparty na przeciwstawnej normie, eksponujący dodatnią rolę młodych w życiu społecznym, pojawi się dopiero w romantyzmie.

Można więc powiedzieć za Głowińskim, że topos przestaje być formą myślenia²⁵, ale dzieje się tak pod warunkiem i tylko dopóty, dopóki stoi za nim ogólnie akceptowana, często jedna z centralnych idei danej epoki.

²² Na temat topiki ilościowej i jakościowej zob. Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*. T. 1. Paris 1958, s. 115—125.

²³ Np. u Kochanowskiego we fraszce *Na młodość* (I, 82) i pierwszej pieśni chóru *Odprawy postów greckich*.

²⁴ Curtius, *Topika*, s. 256—265.

²⁵ Głowiński, *loc. cit.*

Zanim spróbuję zdefiniować topos w języku poetyki, muszę raz jeszcze powiedzieć wyraźnie, czym topos dla mnie nie jest. A więc, po pierwsze, nie jest żadnym z wielkich, choćby pradawnych tematów całościowych powtarzających się w tak lub inaczej wyodrębnionej serii tekstów — nie chciałabym zatem mówić o „toposie młodości” ani o „toposie rewolucji”. Po drugie: nie jest tożsamy z żadnym przedmiotem, obrazem ani mitem — nie ma więc toposu ogrodu, toposu krwi²⁶, toposu Dionizosa ani Narcyza²⁷. Zjawisko, którym się tu zajmujemy, stanowi zawsze jednostkę znaczeniową o mniejszej pojemności.

Wielu badaczy przyjmuje, że cechą różniącą topos poetycki od retorycznego jest obrazowość. Otóż jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że na gruncie poezji topos często odwołuje się do specyficznych dla niej mechanizmów semantycznych, przede wszystkim metaforyzacji, ogólnie rzecz biorąc, nie ma tu zasadniczej różnicy. Topika w rozumieniu przeze mnie przyjętym pojawiła się w poezji właśnie jako rezultat jej zretoryzowania. Jeżeli chcemy zaliczyć do wspólnego zbioru eksordialną topikę „skromnościową”, opis-pochwałę kraju i topos *deus ridens*, musimy przyjąć, że element przedstawieniowy jest w toposie fakultatywny, a zarazem wtórny w stosunku do określonej zawartości myślowej²⁸. Jeśli topos zawiera obraz, to jest to obraz zinterpretowany, często z pomocą mechanizmów symbolizacji społecznej i alegorezy. Dotyczy to w szczególności tych toposów, których podstawę stanowi motyw mityczny lub wieloznaczny motyw w rodzaju łąki, róży, drogi. „Topizacja” takiego motywu polega na stabilizacji jednego ze znaczeń z pominięciem innych, istniejących potencjalnie lub obocznie²⁹.

Tak jak w retoryce topos, zasadniczo przyporządkowany płaszczyźnie *inventio*, nie mógł być rozpatrywany bez powiązania z problematyką dyspozycyjną i elokucyjną, tak i w poezji pozostaje on sposobem wysłowienia. Jest rezultatem petryfikacji tradycyj-

²⁶ Zob. I. Jarosińska, *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. W zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. Warszawa 1971, s. 531 n. Autorka obejmuje formułą „topos krwi” co najmniej dwa różne (biblijne!) toposy: krew jako ofiara i krew jako przekleństwo (spadające na czyjaś głowę), a także pisze o różnych nietopicznych uwikłaniach słowa „krew”.

²⁷ Zob. Głowiński: *op. cit.*; *Narcyz i jego odbicia*. „Twórczość” 1980, nr 10. W obu świetnych esejach termin „topos” używany jest ostrożnie i bynajmniej nie jako synonim mitu.

²⁸ Na temat pojęciowej struktury toposu pisze m. in. A. Obermayer (*Zum Toposforschung der modernen Literaturwissenschaft*. W zbiorze: *Toposforschung*). Zob. E. Sarnowska-Temariusz, *W kręgu badań tematologicznych*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 163 n.

²⁹ Dlatego badacze topiki oznaczają poszczególne toposy formułami zawierającymi co najmniej dwa wyrazy: miejsce przyjemne, poeta pijany, matka-ojczyzna, *sapientia-fortitudo*, Narcyz jako próżność.

nego motywu⁸⁰, który zostaje trwale powiązany z pewnym znaczeniem, zastosowaniem oraz z rozpoznawalną, „półgotową” formą językową.

Mówienie o topice uwarunkowane jest pewnym sposobem mówienia o literaturze. Zakłada istnienie systemu usytuowanego pomiędzy dziełem literackim a „życiem”, „rzeczywistością”, zbiorową podświadomością, wyobraźnią czy świadomością wyrastającą z doświadczenia egzystencjalnego bądź historycznego — pokoleniowego, klasowego itp. Ten system ma charakter literacki i w ostatecznym rachunku daje się sprowadzić do szeroko rozumianych interpretowalnych konwencji. Składa się z szeregu podsystemów, takich jak wzorce gatunkowe, schematy fabularne i kompozycyjne, style i sposoby budowania wiersza, tematy i motywy⁸¹ oraz właśnie topika. Sfera powtarzalności jest więc szeroka i, co ważniejsze, zróżnicowana. Istotne są wzajemne relacje poszczególnych podsystemów, które, jak łatwo zauważyć, w pewnym stopniu się krzyżują, a nawet przenikają. Dotyczy to i topiki⁸², która sytuuje się na pograniczu zbioru tematów i motywów oraz zbioru stylów, w ścisłym powiązaniu z kompozycją i gatunkiem.

Topos stanowi więc zarówno składnik tekstu, jak jednostkę repertuaru, a jego badanie wymaga stałego przenoszenia uwagi z płaszczyzny repertuaru na płaszczyznę tekstu i odwrotnie. Na jednej i na drugiej pojawiają się istotne, jak sądzę, problemy.

Odtworzenie repertuaru topicznego, jakkolwiek nie wydaje się tak absurdalne, jak twierdzi Rymkiewicz⁸³, byłoby rzeczą trudną. Repertuar ten posiada charakter otwarty, choć wykazuje równocześnie pewne cechy kodu⁸⁴, co pozwala śledzić różnego typu relacje i uporządkowania o charakterze paradygmatycznym. Nimi właśnie zajmę się w dalszym ciągu, mając na celu nie systematykę, lecz pokazanie wewnętrznej dynamiki zjawiska.

⁸⁰ Motyw jako *genus proximum* toposu przyjmuje również W. Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Wyd. 15. Bern 1971, s. 72 n.).

⁸¹ Odróżnienie tematu od motywu możliwe jest jedynie na płaszczyźnie tekstu, jako jednostka repertuaru każdy z nich zdolny jest organizować zarówno część, jak i całość utworu.

⁸² Określenia „topika” używam na oznaczenie zbioru toposów, zwłaszcza jeśli chodzi o zbiór wewnętrznie uporządkowany. Zastrzeżenia Rymkiewicza (*op. cit.*, s. 9), który chciałby rezerwować ten termin dla „nauki o toposach”, są o tyle niezasadne, że podobna dwuznaczność występuje w wielu analogicznych nazwach, takich choćby jak „historia”.

⁸³ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 23 n.

⁸⁴ Rozróżnienie między kodem a repertuarem przyjmuję za pracę: U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*. Przełożył A. Weinsberg. Przedmowę napisał M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 77—78.

Jedną z głównych zasad porządkujących toposy w ramach repertuaru jest temat, rozumiany w dwu aspektach: inwencyjnym i dyspozycyjnym. Jak to już zaznaczyłam, miejsce topiki w stosunku do tematów i motywów można określić tylko funkcjonalnie: z jednej strony należą tu obrazy i sytuacje³⁵ tworzą materię toposu, z drugiej — temat taki jak miłość, śmierć lub wojna stanowi centrum topicznego paradigmatu, przyciągające i organizujące pewną liczbę toposów.

Tak więc nie godząc się na określenie „topos ogrodu”, uważam za całkowicie zasadne wyróżnienie „topiki ogrodu”, czyli grupy toposów wyrastających z tego samego obrazu, ale wykorzystujących różne jego konotacje i różne uwikłania kulturowe. Jest więc ogród rozkoszy, ogród twarzy, ogród duszy — rozkwitający lub obumarły w rozpacz, jest topos zawiedzionego ogrodnika i poeta-ogrodnik uprawiający szpalery zdań i kwiaty metafor. Grupę toposów obudowanych na tej samej podstawie obrazowej łączą rozmaite homonimie, antonimie oraz interferencje znaczeniowe, dające się obserwować zarówno w płaszczyźnie diachronicznej, jak i synchronicznej. Ich śledzenie może być zadaniem pasjonującym, jak to pokazują choćby świetne książki Rymkiewicza i Przybylskiego.

Ponieważ jednak topos jest pewnym projektem wypowiedzi, a ściślej — części wypowiedzi, jego znaczenie określone jest również zakresem możliwych zastosowań. Stąd w repertuarze wyróżnić można pewne grupy toposów spokrewnionych już nie pochodzeniem, lecz funkcją. Na plan pierwszy wysuwają się znów grupy tematyczne. I tak miłość jako temat obsługiwana jest w literaturze staropolskiej przez określoną topikę „bliższą”: miłość-służba, miłość-choroba, ślepy Amor (i strzała), słodkie cierpienie, oraz „dalszą” — tu należy np. amplifikowany opis urody kobiecej. Oprócz tego temat miłosny wykazuje pewną „lepkość”, przyciąga, a nawet trwale wiąże również toposy, których zastosowanie jest inne lub szersze, jak wspomniane już toposy zawiedzionego ogrodnika, miejsca przyjemnego lub platoński topos uczuć — rozhukanych koni, których nie jest w stanie okiełznać rozum-woźnica³⁶.

Istnieje grupa toposów, o których pisał obszernie Curtius, a których zakres zastosowań wyznaczony jest pojętym dosłownie miejscem w kompozycji utworu — przede wszystkim toposy eksordialne i finalne. Spełniają one techniczną rolę delimitatorów, zawsze jed-

³⁵ Motyw fabularny topizuje się właśnie jako sytuacja, a więc w postaci izolowanej i ustytucyjnej. Innego zdania jest T. Michałowska (*Romans XVII wieku w Polsce*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 2. Wrocław 1973, s. 463—466), która przybliżyła topos do Proppowskiego pojęcia funkcji.

³⁶ Tworzenie się paradygmatu topicznego wokół określonego tematu bada J. Rosińska (op. cit.). Zob. też S. Barańczak, *Piosenka i topika wolności*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.

nak przekazują również pewną informację. Nawet w tak skonwencjonalizowanym zjawisku jak początkowa apostrofa do muz tkwi odesłanie do pewnej koncepcji poezji i poety, zakładającej związek twórczości z tak czy inaczej pojętym natchnieniem, a więc z wpływem czynników irracjonalnych, transcendentnych. Przede wszystkim jednak owa apostrofa zawiera informację pośrednią: jest sygnałem przynależności utworu do określonego gatunku i stylu (epika wysoka). Tu właśnie, w podziałach na style i gatunki, tkwi jeszcze jedna bardzo ważna zasada grupowania się toposów w repertuarze.

Jak łatwo zauważyć, omówione zbiory krzyżują się ze sobą, a także ze zbiorami wyznaczonymi przez pokrewieństwo struktury formalno-znaczeniowej, która nader często sprowadza się do zasady określonej figury lub tropu. Są więc toposy o formie sentencji, apostrof, enumeracji, antytez, metafor, alegorii. Właśnie tu objawia się wspomniana „półgotowość” językowej konstrukcji toposu, która jednak nigdy nie sięga takich zjawisk jak idiom lub eufonia, dlatego łatwo przekracza on granice języków naturalnych, jest całkowicie przetłumaczalny.

Zatrzymajmy się przy grupie toposów opartych na enumeracji, których istotą jest wyliczenie szeregu elementów w określonym porządku. Tak więc pochwalny opis kraju musi zawierać informację o położeniu, klimacie, produktach, mieszkańcach, rządzie, osiągnięciach w zakresie nauki i literatury, budownictwa itd.³⁷ Na „miejsce przyjemne” składają się: miękka trawa, źródło cienia (góra, drzewo), płynąca woda (strumyk lub źródło), łagodny wiatr i śpiew ptaków. Opis urody kobiecej mówi o włosach, czole, brwiach, oczach, policzkach, ustach i zębach, szyi, czasem o piersiach lub „łonie”, każdy z tych składników opatrując wartościującym epitetem lub porównaniem. Opis taki nie służy identyfikacji konkretnej kobiety, zawiera tylko jedną syntetyczną informację: że jest ona piękna w rozumieniu zgodności z określonym wzorem. Opis uwzględniający cechy indywidualne pojawia się dopiero ze zmianą kanonu, wraz z upodobaniem do piękna charakterystycznego. Pierwszym polskim portretem literackim jest chyba portret Malwiny w powieści Marii Czartoryskiej-Wirtemberskiej³⁸.

Zwróćmy uwagę, że topiczny opis ciała pomija pewne jego części (np. nogi) i że prowadzony jest zawsze od góry w dół, zgodnie z hierarchią obowiązującą w kulturze oficjalnej (a odwracaną w karnawalo-

³⁷ Pisze na ten temat Ch. S. Baldwin (*Mediaeval Rhetoric and Poetic*. New York 1928, s. 27). Zob. omówienie w: Lechner, *op. cit.*, s. 30.

³⁸ Na temat konwencji przedstawiania postaci kobiecej zob. interesujące rozważania w artykułach J. Bachórze: *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomie w literaturze*. „Teksty” 1976, nr 2; *Anatomia romansowej heroiny*. Jw., 1977, nr 2.

wej!), z uwzględnieniem platońskiej nauki o wyższych i niższych częściach duszy oraz ich siedzibach w ciele, a także o porządku, w jakim Bóg miał stworzyć człowieka.

Topos, o którym mówimy, stanowi syntagmę pełną, imię bohaterki lub adresatki komplementu bywa wymienione raczej poza jej obrębem. Są jednak wśród toposów enumeracyjnych również syntagmy puste, posiadające wyraźnie status „miejsce do wypełnienia”, np. topos „*ubi sunt*” lub topos nieprzemijalności poezji, wymagające podstawienia imion bohaterów lub poetów. Niezależnie jednak od stopnia wypełnienia toposu sama zasada selekcji i kolejność elementów zawierają określoną informację, odsyłając do systemu wartości powszechnie akceptowanych.

Pamiętamy, że topos retoryczny pełni funkcję argumentu. Otóż dotyczy to również toposu poetyckiego. Zawiera on z reguły silny współczynnik aksjologiczny, jakąś wartość przeciwstawia innej wartości, nakłaniając do czegoś równocześnie od czegoś odciąga, kreując wspólnotę wyznawców konstruuje też obraz przeciwnika, choćby domyślny. Stąd często obserwujemy pary toposów przeciwstawnych, a zarazem komplementarnych. Parę taką stanowią np. *locus amoenus* i *locus horridus*³⁹, zbudowane paralelnie przy pomocy opozycji: światło—ciemność, miejsce otwarte — miejsce zamknięte, przyroda przyjazna — przyroda jako czynnik zagrożenia. Podobnie stopizowany opis urody kobiecej ma odpowiednik w opisie brzydoty, w którym na plan pierwszy wysuwają się wypukłości i otwory ciała, w porównaniach zaś zamiast kwiatów i klejnotów występują „niskie” zwierzęta⁴⁰. W obu wypadkach pary toposów wyrastają z tego samego systemu, w którym przyjemność i nieprzyjemność, piękno i brzydota dopełniają się, a znaki wartości są trwale rozłożone. Opozycje te wyznaczają zarazem trwałe porządek stylów, gatunków, typów postaci „niskich” i „wysokich”, a co za tym idzie — pola zastosowań poszczególnych toposów, ściśle rozdzielone.

Bardzo wiele toposów posiada strukturę dwuczłonową. Są to m. in. toposy metaforyczne, których istotą jest utożsamienie obu członów, np. „świat jako teatr” i „świat jako księga”, przy czym kon-

³⁹ O źródłach i zastosowaniach toposu *locus horridus* pisze Michałowska (*Między poezją a wymową*, s. 201—204).

⁴⁰ Oto przykład opisu żony Marchołta, Powaliszki, z dzieła Jana z Koszynek (cyt. za: S. Vrtel-Wierczyński, *Wybór tekstów staropolskich. Czasy najdawniejsze od roku 1543*. Wyd. 2. Warszawa 1950, s. 266): „Żona też jego była malutka a barzo miązsza, z wielkimi cyckami, włosy jej były jakoby szczeciny, brwi wielkie, ostre a smrodliwe jakoby na grzbiecie u wieprza, broda jakoby u kozła, uszy jakoby u osła, oczy pochmurne a płynące, wzrok węzowy, ciało czarne a zmarszczone, cycki sine jakoby ołów; palce miała krótkie, mając na nich żelazne pierścienie, nozdrze oboje, wierzchnie i spodnie, miała, nieboga, barzo wielkie, goleni krótkie a miązsze, a kosmate jakoby i u niedźwiedzia, suknia jej, była kosmata a rozerwana”.

strukcje te są z natury rzeczy odwracalne, co może być podstawą generowania toposów paralelnych („księga jako świat”, „teatr jako świat”). Na szczególną uwagę zasługują jednak toposy zbudowane na antytezach, a nader często ujawniające potencjalną antytetyczność znaków kulturowych, które są ich budulcem.

Istnieje stary topos „przekuwać miecze na lemiesz”, którego podstawowym zastosowaniem jest pochwała pokoju. Nie zawsze jednak. Przyjrzyjmy się paru cytatom.

Na początek klasyczna postać tego toposu w *Proporcu* Kochanowskiego, w kontekście pochwały księcia Albrechta jako rządzącego, dobrego władcy:

Jego tedy postęпки mądre uczyniły,
Jego wiara i cnota, że co srodze były
Pruskie kraje strapione ustawicznym bojem,
Wrychle jęły się cieszyć pożądnym pokojem.
Miecze na niezrobione lemiesz skowano,
Szable na krzywe kosy i na sierpy dano; [w. 33—38]⁴¹;

A oto fragment wiersza z *Moralików* Potockiego, w którym występuje topos odwrócony „przekuwać lemiesz na miecze”, ale zastosowanie jest podobne do poprzedniego: chodzi o potępienie nierówności między ludźmi z perspektywy złotego wieku, które wiąże się z potępieniem wojny:

Skoro jęto lemiesz na miecze przepalać,
W ten czas i ludzie ludzi za sług przyniewalać,
Kupować i przez wojnę szukać w nich obłowu⁴².

Ale oto w *Saturze* Kochanowski posługuje się toposem w jego postaci podstawowej dla potępienia zgnuśniałej, egoistycznej szlachty ziemiańskiej, która zapomniała o rycerskich cnotach przodków:

Skowaliście ojcowskie granaty na pługi,
A z drugiego już dawno w kuchni rozeń długi.
W przyłbicach kwoczki siedzą albo owies mierzą,
Kiedy obrok woźnice na noc koniom bierzą.
Kotczy to nadzieźny koń, a poczet zaś woły,
Które stoją i w stajni, i w tyle stodoły. [w. 61—66]

W pieśni II, 5, przypomnienie heroicznych tradycji stanu służy przekonywaniu o potrzebie zapłacenia podatków na wojnę. W tym celu Kochanowski posłużył się toposem odwróconym, poddając go znamiennej trawestacji:

⁴¹ Tu i dalej teksty polskie J. Kochanowskiego cytuję według: *Dziela polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 9. Warszawa 1978.

⁴² W. Potocki, *Na toż drugi raz* [Jaki taki urząd lepszy niż prosta służba], w. 9—11. W: *Moralia* (1688). Wydali T. Grabowski i J. Łoś. T. 3. Kraków 1918, s. 563.

Skujmy talerze na talery, skujmy,
A żołnierzowi pieniądze gotujmy! [w. 37—38]

Tak więc topos w obu swoich postaciach — podstawowej i odwróconej — służy dwu przeciwstawnym kierunkom perswazji. Dzieje się tak dzięki jego potencjalnej antynomiczności. Przyjrzyjmy się ukrytym tu opozycjom i ich nacechowaniom aksjologicznym:

miecz	lemiesz
rycerz	rolnik
wojna	praca
(-) zabijanie	(+) tworzenie (podtrzymywanie) życia
(-) ryzyko	(+) bezpieczeństwo
(+) dzielność	(-) gnuśność
(+) heroizm	(-) antyheroizm
wysokie	niskie

Jak widać, znaki wartości po obu stronach nie układają się konsekwentnie, ale też nie chodzi tu o historyczną zmienność znaczeń, lecz o tkwiącą w nich od początku antynomię dwu etosów. Poeci wszystkich epok sławili rozkosze i pożytki pokoju, ale także nawoływali do męstwa. Często byli to ci sami poeci.

We wszystkich przytoczonych tu przykładach użycie toposu wiąże się z wyostrzeniem racji: pochwała wartości pokoju pociągała za sobą potępienie wojny lub odwrotnie.

Inną relację obu członów projektuje pochodny od poprzedniego, nowszy topos insurekcyjny „kuć kosa na sztorc”. Pozornie mamy do czynienia z tą samą zasadą: narzędzie pracy rolnika zmienia się w narzędzie zabijania. Ale kosynier zabija w sprawiedliwej, obronnej lub wyzwoléncej, walce po to, by znów zmienić się w rolnika koszącego zboże w wolnej ojczyźnie. Następuje więc zniesienie opozycji i jakby kumulacja wartości dodatnich: uświęcenie walki i heroizacja pracy.

Przytoczone przykłady pokazują jeszcze jedną cechę toposu, jaką jest jego w a r i a n t o w o ś ć. Miecz można wymienić na granat, szablę lub szyszak, lemiesz na pług, sierp, a nawet rozeń. Czasem wymiana jednego członu pociąga za sobą wymianę drugiego; jeśli odpowiednikiem miecza staje się koń bojowy, zamiast lemiesza występuje roboczy wół. Trwała jest tylko struktura semantyczno-logiczna, wyznaczająca precyzyjnie „zakres zmienności”. Jak widać, również w aspekcie przedstawieniowym topos stanowi konstrukcję „półgotową”.

Na płaszczyźnie tekstu topos stanowi składnik względnie autonomiczny, dający się wyodrębnić również w linearnym porządku słów i zdań. Na pytanie o rozmiary toposu odpowiedzieć można tylko, że sytuuje się on z reguły w syntagmie szerszej niż słowo (a więc również słowo-klucz), bywa zdaniem lub kilkuzdani-

wym segmentem. Tworzenie wypowiedzi z użyciem toposu przypomina dopasowywanie i spajanie elementów prefabrykowanych lub może, ściślej, wmontowywanie takiego elementu w mur słownych cegiełek. Z jednym zastrzeżeniem: w trakcie montażu ów prefabrykat wymaga dalszej obróbki. Topos projektuje wypowiedź określoną pod względem wysokości stylu, pozwala jednak, jak pokazałam poprzednio, na ograniczony wybór elementów wypełniających, tak w płaszczyźnie przedstawieniowej, jak w zakresie organizacji słownej. O jej ostatecznym charakterze decyduje charakter całości tekstu, narzucający np. takie a nie inne uporządkowania wersyfikacyjne. Zależnie od potrzeby topos może być eliptycznie skrócony albo rozbudowany, często bywa redundantnie zwielokrotniony przez postawienie obok siebie kilku wariantów, jak to obserwowaliśmy w cytatach z *Proporca* i *Satyra* Kochanowskiego. Kolejność członów toposu bywa obligatoryjna w różnym stopniu, czasem może podlegać inwersji, a nawet rozdzieleniu i przerośnięciu przez tkanę nietopiczną⁴⁸. Są to wszystko sprawy powiązane z problematyką spójności tekstu.

Zasadniczo topos organizuje część, nie całość utworu, jednak wyjątkowo może być tożsamy z jego tematem. Bywa tak w aforyzmie, emblemacie, czasem w epigramacie. Przykładem mogą być fraszki Kochanowskiego *Na zdrowie* lub *O Hannie* (I, 62). Przypomnijmy tę drugą:

Tu góra drzewy natkniona,
A pod nią łąka zielona;
Tu źródł przezroczystej wody
Podróżnemu dla ochłody;
Tu zachodny wiatr powiewa,
Tu słowik przyjemnie śpiewa —
Ale to wszystko za jaje,
Kiedy Hanny nie dostaje.

Rozpoznajemy tu w pełnej, klasycznej formie topos *locus amoenus*. A co z pointą? Pozornie jest ona odwróceniem sensu poprzedzającej konstrukcji: to, co miało być patentowanym warunkiem przyjemności, wcale przyjemności nie dostarcza, a w każdym razie w stopniu niedostatecznym. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że źródłem toposu jest mit arkadyjski aktualizujący się najpełniej w sielance, jeśli pamięta-

⁴⁸ Oto przykład takiego rozproszenia w wierszu J. Smolika. W pejzaż opisany zgodnie z regułami toposu *locus amoenus* wchodzi postać ludzka (cyt. za: J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Od średniowiecza do XIX wieku*. Warszawa 1953, s. 232):

Do gęstego mnie lasa miłość wwiiodła,
Gdzie żywe z ziemi wypływały źródła,
A gęste drzewa słońce zakrywały
Cieniem, na których ptaszęta śpiewały.
Tam się też wdzięczna Filis przechodziła
A wieniec, nie wiem komu, śliczny wiała.
Tego dowiwszy, łagodnie westchnęła,
Potym na trawie zielonej zasnęła.

my, że głównym zajęciem sielankowego pasterza jest miłość, musimy stwierdzić, że obecność partnerki stanowi konieczne dopełnienie idealnego krajobrazu. Autor nie tylko pozostaje w zgodzie z głębokim sensem i utrwalonymi sposobami użycia toposu, ale je wręcz podkreśla. Fraszka, będąc wdzięcznym wierszem miłosnym, stanowi zarazem rodzaj wypowiedzi metajęzykowej, zawiera informację na temat topicznego kodu.

Poeci konceptystyczni pisali utwory niemal w całości zbudowane z materii topicznej. Takie wiersze Naborowskiego, jak *Róża*, *Kur* lub *Czwartak*, to bardzo szczególne „studia przedmiotów”, w których autor przeprowadza jakby powtórkę z ich tradycyjnych znaczeń i uwikłań. Obok siebie występują toposy o wspólnej podstawie obrazowej, ale o różnych nacechowaniach aksjologicznych, wysokie i niskie. Wzajemne ich zderzanie prowadzi do swoistej neutralizacji, demaskuje topiczną wizję świata jako wizję alternatywną. Podobne zabiegi uprawiają również dzisiaj niektórzy „poeci kultury”.

Wariantowość toposu ma swoje granice, poza którymi zaczynają się już praktyki trawestacyjne i parodystyczne. Jeśli Mickiewicz przywołuje w początkowej apostrofie *Pana Tadeusza* nie muzy, lecz „Pannę świętą, co Jasnej broni Częstochowy i w Ostrej świeci Bramie”, to mieści się tu zarazem zapowiedź epickiego charakteru utworu i deklaracja po stronie określonego nurtu tradycji, nie antyczno-heroicznego, lecz chrześcijańskiego i swojskiego⁴⁴.

Ustalenie zakresu zastosowań toposu stwarza możliwość jego użycia przewrotnego. Tak czyni Sęp Szarzyński rozpoczynając swój sonet anakreontycznym „I nie miłować ciężko, i miłować [...]”⁴⁵, by rozwinąć w nim bynajmniej nie temat miłosny, lecz temat *vanitas* — znikomości materialnych dóbr i cielesnego piękna oraz próżności wszelkich ziemskich przywiązań. Jest to szczególna gra z oczekiwaniami odbiorcy, a zarazem polemiczna reinterpretacja tradycyjnego toposu, którego sens zostaje potwierdzony, ale potwierdzony poprzez przeniesienie na nową płaszczyznę znaczeniową, poprzez otwarcie zupełnie innego horyzontu wartości.

Nie bez poważnych konsekwencji bywa użycie w jednym tekście kilku toposów. Sprzeczności nieraz wynikają z układów nawet nieko-

⁴⁴ Podobną funkcję, choć przy znacznie bardziej arbitralnej formie, spełniał dawny eksordialny topos „nie będę pisał o *x*, lecz o *y*”, nieraz niesłusznie uogólniany. Tak Reja, który oświadcza, że go nie interesuje, „co Helenka broiła”, kreowano na przeciwnika kultury antycznej, deklarację zaś Kochanowskiego „Bóg was żegna, krwawe boje, / Nie lubią was strony moje” (*Fraszki* I, 4) interpretowano jako postanowienie porzucenia ambicji epickich.

⁴⁵ Jest to zarazem aluzja do wiersza Kochanowskiego „Ciężko, kto nie miłuje, ciężko, kto miłuje...” (*Fraszki* I, 39) i subtelna z nim polemika. Zob. J. Ziomek, *Renesans*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 331.

niecznie przeciwstawnych, ale w pewien sposób skrzyżowanych. I tak w XVI w. funkcjonują w formie stopizowanej dwa pokrewne mity natury: Wiek Złoty i Arkadia. Pierwszy oparty jest na strukturze czasowej: doskonalsze „niegdyś” przeciwstawia gorszemu „teraz”. Z kolei topos arkadyjski odwołuje się do kategorii przestrzennych: szczęśliwa enklawa zostaje wyodrębniona od złej reszty świata. Obydwa toposy występują w *Sobótce* Kochanowskiego. Panna XII kreuje zgeorgizowaną, czarnoleską Arkadię opiewając „wieśne wczasy i pożytki”, gdy Panna I przedstawia wiek współczesny w porównaniu z dawnymi laty jako czas niedostatku i bezowocnego często, ciężkiego trudu. Ta zauważona przez badaczy staropolszczyzny niespójność w obrazie wsi⁴⁶ wynika właśnie ze skrzyżowania struktur dwu toposów — szczęśliwe „tu” jest bowiem zarazem gorszym „teraz”.

Nie przypadkiem większość przywołanych tu przykładów pochodzi z literatury dawnej. Od czasów romantyzmu zajwisko staje się znacznie mniej wyraziste, a zakres jego występowania węższy. Dzieje się tak za sprawą zasadniczych zmian w koniunkturach. W literaturze dawnej rozkwitowi topiki sprzyjają silne, uświadomione i aprobowane związki z retoryką, przede wszystkim zaś zasada naśladowania⁴⁷, która stanowi jedną z głównych dyrektyw twórczych tej fazy. W okresie przełomu romantycznego zmienia się zasadniczo pojęcie oryginalności, a w XX w. swoisty przymus nowatorstwa obejmuje już nie tylko nurty awangardowe, ale całą właściwie literaturę, co sprawia, że posługiwanie się topiką staje się czymś wstydlivym. Zmienia się zresztą w ogóle stosunek do tradycji i autorytetów, a w końcu pojawia się podejrzliwość wobec samego języka⁴⁸. Relikty dawnej topiki są kamuflowane za pomocą zmienionej organizacji elokucyjnej, a jeśli występują jawnie, to w ramach różnego rodzaju gier stylizacyjnych, które podważają ich pierwotne funkcje utwierdzające. Równocześnie zagęszczają się i narzucają uwadze badawczej serie samopowtórzeń, *quasi*-topika autorska — wdzięczny przedmiot interpretacji psychologizujących.

Z drugiej strony jednak powstają i utrwalają się nowe serie toposów obsługujących nowe wielkie tematy ideowe, przede wszystkim temat irredenty i rewolucji. Niektóre z nich pochodzą z tradycyjnego arsenału, są jednak i nie znane wcześniej, rodzące się z nie spotykanego przedtem, silnie dodatniego wartościowania postawy buntu i zemsty.

⁴⁶ Zob. Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*. T. 1. Warszawa 1965, s. 23.

⁴⁷ Zob. B. Ołwowska, *Imitacja*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 2. Wrocław 1973.

⁴⁸ Kultura topiczna zasadniczo opiera się na założeniu, że porządek słów stanowi ściśle odpowiednik porządku myśli. Lingwizm ze swoim upartym demaskowaniem językowego stereotypu i ze swoim dążeniem do stworzenia poezji nieprzekładalnej znajduje się na przeciwnym biegunie.

W poezji powstańczej i rewolucyjnej możemy je znaleźć we wszystkich obiegach, także u wielkich poetów. Wiąże się to ze wzmożoną funkcją impresywną i wynikającym z niej uproszczeniem struktury wartości. Świat dzieli się na swoich i innych, istnieje konieczność stworzenia wyrazistego obrazu przeciwnika, a nawet dwu przeciwników: wroga-kata i tych wszystkich obojętnych, którzy chcą uniknąć udziału w walce, a którym zarzuca się gnuśność, tchórzostwo i zdradę.

Znacznie słabiej uchwytnie jest zjawisko topiki na terenie liryki „prywatnej”. Np. dawne *topoi* miłosne zostają całkowicie zarzucone w związku z przewagą konwencji szczerości, silniej nawiązującej do języka komunikacji potocznej i reguł zachowań życiowych. Ale i tutaj topos dochodzi do głosu w tekstach popularnych, w szczególności melicznych.

Ujmując najogólniej: na rzecz kultury topicznej działają ciągle te same czynniki — przewaga funkcji impresywnej oraz szeroki adres odbiorczy. Chęć pozyskania masowego odbiorcy, zmobilizowania go do określonego działania lub choćby poruszenia jego wrażliwości, skłania do przywoływania w szerszym zakresie owych obszarów wspólnych: ustalonych wartości, dobrze znanych symboli i wypróbowanych stereotypów.

Zaprezentowana tu koncepcja toposu wiąże się z przeniesieniem całego zagadnienia na płaszczyznę poetyki, przede wszystkim poetyki historycznej. Nie znaczy to jednak, że przestając być metodologicznym wytrychem topos tak rozumiany przestał być „miejscem wspólnym” — jeśli nie kierunków, to przynajmniej metod badawczych.

Tak więc, po pierwsze, wnioski z istnienia topiki wyciągnąć musi praktyka interpretacji. Jak próbowałam wykazać, użycie toposu w tekście jest w pewnym stopniu zautomatyzowane. Można powiedzieć, że jest on stosowany, podobnie jak przysłowie, w komunikacji potocznej, niejako na ograniczoną odpowiedzialność użytkownika. Dlatego sąd „topiczny” wbrew jego arbitralności traktować trzeba ze szczególną ostrożnością przy określaniu całościowego sensu utworu, a tym bardziej przy próbach rekonstrukcji systemu przekonań autora.

Zarazem jednak śledzić trzeba rozmieszczenie i częstotliwość występowania określonych toposów, istnieją bowiem toposy-klucze odsłaniające najistotniejszy element, a nawet zasadę światopoglądu danego pisarza. Dla przykładu można wymienić topos świata-teatru u Szekspira lub topikę czasu uporządkowanego u Kochanowskiego. Znaczące mogą być preferencje dla jednego z toposów alternatywnych. Wreszcie na uwagę zasługują wszelkie niekanoniczne sposoby użycia toposu, zarówno substytucje przekraczające „zakres zmienności”, jak wmontowanie toposu w takie miejsce lub taki rodzaj tekstu, które nie są przewidziane w zwykłym obszarze jego funkcjonowania.

Po drugie, mówienie o toposie jako o czymś wspólnym dla wielu tekstów, wielu celów i wielu użytkowników wymaga koniecznie perspektywy komparatystycznej. Właśnie topika jako względnie autonomiczny podsystem wielkiego „*Garten der literarischen Formen*”⁴⁹ stanowi najwyraźniejszy może wyznacznik wspólnoty kulturowej, wspólnoty istniejącej zawsze w określonych granicach czasowo-przestrzennych. W naszym przypadku chodzi o kulturę europejską, zbudowaną na fundamencie dwu wielkich tradycji śródziemnomorskich — antycznej i biblijno-chrześcijańskiej.

Występowanie tej samej topiki u pisarzy, których nie łączą żadne związki „kontaktowe”, np. u polskich i angielskich poetów manierystycznych, skłania do uprawiania komparatystyki typologicznej lub, lepiej, paradygmatycznej⁵⁰. Odbiera zasadność nie tylko „wpływologii”, ale wszelkim uproszczeniom myślenia genetycznego, szukaniu bezpośrednich, izolowanych źródeł powstania tekstu w określonym przeżyciu autora bądź w inspiracji lekturowej.

Nasuują się natomiast pytania o genezę i czynniki podtrzymujące funkcjonowanie toposu. Jeśli zgodzimy się, że jest on „skamieliną”, to jednak pamiętając, że petryfikacji uległa tu żywa idea, którą także w tej postaci można i warto badać jak muchę w bursztynie. Interpretacja toposu wymaga odtworzenia owych ważnych przekonań zbiorowych, których źródła dają się odnaleźć na ogół w systemach religijnych, filozoficznych, ideologicznych. Jakkolwiek w większości wypadków są to idee pochodzące z odległej przeszłości, topos nie jest bynajmniej wieczny. Możemy śledzić zarówno jego narodziny, jak i śmierć⁵¹, która następuje wtedy, gdy owa wyjściowa idea przestaje mieć moc obowiązującą. Tak np. topos prawdziwego szlachectwa traci rację bytu w społeczeństwie egalitarystycznym.

Komparatystyczne badanie topiki otwiera się szeroko na „styki”

⁴⁹ Określenie Curtiusa (*op. cit.*, s. 23).

⁵⁰ Zob. J. Ziomek, *Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, s. 51: „Otóż [...] brakuje jeszcze jednej odmiany związków, polegających nie na wspólnocie źródła jako dzieła i nie na podobieństwie sytuacji historycznej, ale na wspólnocie paradygmatu literatury śródziemnomorskiej. Nie są to związki genetyczne (czyli kontaktowe) i nie są to związki typologiczne w znaczeniu, jakie tym terminom nadaje D'urišin. Możemy nazwać je związkami paradygmatycznymi; nie o termin wszakże chodzi, lecz o przeoczoną gałąź komparatystyki, którą bym nazwał komparatystyką kontrastyczną”.

⁵¹ Zajmuję tu stanowisko polemiczne zarówno w stosunku do Curtiusa, którego interesuje przede wszystkim moment narodzin toposu, jak i do Rymkiewicza, który przesuwa ów początek do praczasów skupiając uwagę na przemianach i rozkładzie zjawiska. Interesującą koncepcję czterech faz życia toposu („*Entstehungsstadium*”, „*Klischesstadium*”, „*Verwendungszeit*”, „*Erneuerungsstadium*”) rozwija E. U. Grosse (*Sympathie der Natur*. W zbiorze: *Toposforschung*).

z historią idei, religii, filozofii. Otwiera się także na historię innych sztuk, zwłaszcza plastycznych, gdzie bada się odpowiedniki toposów w postaci obrazów ramowych i motywów szczególnie nacechowanych znakowo, a zarazem powtarzalnych, stanowiących wspólną własność wielu twórców na pewnym obszarze i w pewnym czasie.

Przedstawiona tu koncepcja toposu bynajmniej nie likwiduje problematyki związanej z archetypem. W repertuarze motywów istnieje niewątpliwie seria pojęć i przedstawień najbardziej elementarnych, choć ukształtowanych niekoniecznie przez podświadomość, lecz przez zbiorowe doświadczenie ludzkości⁵², takich jak ogień, woda i ziemia, matka, słońce czy owoc, jak wreszcie wektory przestrzenne góra—dół. One właśnie stanowią składniki mitów, obrastają znaczeniami symbolicznymi (z reguły wykazując ambiwalencję), mogą też ulegać procesom „topizacji”. I one właśnie są wieczne. Znaczy to, że nie zdołamy wyśledzić ich narodzin nie tylko w *Biblii*, ale i w kulturach sumeryjskich czy jeszcze wcześniej. Znaczy też, że nigdy nie uchwycimy momentu ich „śmierci”. Można z góry przewidzieć, że ich funkcjonowaniu w kulturze koniec przyniesie dopiero zagłada ostatniego człowieka, choć nie można odgadnąć sposobów wykorzystania i sensów, które zostaną im w przyszłości przypisane. Są to zarazem elementy uniwersalne, tj. nie ograniczone przestrzennie, spotykane we wszystkich strefach geograficznych i wszystkich kulturach, zarówno wysoko rozwiniętych, jak prymitywnych. Tworzą one tę część repertuaru motywów, która jest wspólna całej literaturze światowej.

Zarówno topos, jak archetyp stanowią przedmiot badań komparatystycznych, chodzi tu jednak o dwa zupełnie różne, a niesłusznie mieszane rodzaje komparatystyki.

⁵² Podobnie rozumie archetyp N. Frye (*Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 365).