

Jacek Brzozowski

Muza epopei : fragment dziejów toposu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/4, 3-45

1984

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.

JACEK BRZozowski

MUZA EPOPEI

FRAGMENT DZIEJÓW TOPOSU *

Gniew, bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa,
Muzo, ty bowiem dzierzysz wszelkiej wiedzy granice.

Gniew Achillesa, dla Grecji ów początek straszliwy
Niepoliczonych nieszczęść, śpiewaj, niebiańska bogini!
[.]
Powiedz, o Muzo, w jakiej to nieszczęsnej godzinie
Zrodził się spór zawzięty i przez jaką siłę?

Achila gniew — i klęski zeń spadnie na Greków
Śpiewaj, Bogini — Bogów śpiewaczko i wieków,
Gniew śpiewaj [...] [.]
Powiedz, w jakiej nieszczęsnej godzinie poczęta
Tyłu nie szczęście przyczyna, ta kłótnia niewieścia!

Autorem pierwszej z przytoczonych inwokacji jest nieco tajemniczy Pigres, brat królowej Artemizji, władczyni Halikarnasu. Wedle *Księgi Suda* umieścić miał po każdym wersie *Iliady* pentametr elegijny. Można żałować, że z tekstu tego zachował się jedynie inicjalny dystych. Można również snuć tylko domysły, czy szaleńczy zamiar przekształcenia epepei w ogromną elegię ma — jeśli przyjmiemy za starożytnymi, że Pigres jest autorem obu żartobliwych poematów¹ — jakiś związek z *Batrachomachią* i *Margitesem*.

Inwokacja druga — to fragment introdukcji ze słynnej *Iliady* Pope'a. W dwóch istotnych momentach odchodzi tu angielski poeta od oryginału. Obdarza mianowicie boginię epitetem, którego nie ma u Homera, a który odnajdujemy u Milтона w *Raju utraconym*, gdzie wezwana zo-

* Szkic niniejszy jest fragmentem większej całości, a mianowicie pracy poświęconej dziejom toposu Muz w poezji polskiej (rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra Michała Głowińskiego).

¹ Autorstwo obu poematów przypisuje Pigresowi *Księga Suda*. Autorstwo *Batrachomachii* — Plutarch (*De Herod. malign.*, 43).

staje Heavenly Muse (I 6, III 19). W zakończeniu zaś *prooemium* raz jeszcze wzywa Muzę — co jest motywem z *Odysei*, nie z *Iliady*.

Trzecia wreszcie inwokacja stanowi owoc zafascynowania Homerem, jakie w okresie mistycznym okazywał Słowacki. Przy czym w mistycznej fascynacji — i translatorskiej pracy — nie przeszkadzało poecie czytanie greckiego wieszczka według Pope'a². Zapisana przez autora *Króla-Ducha* eksordialna formuła *Iliady* jest dość wierną kopią przekładu angielskiego. Z jednym ważnym wyjątkiem: „Bogini — Bogów spiewaczka i wieków” nie przypomina „*heavenly goddess*” poprzednika. Nie przypomina zresztą również Homerowej „*thea*”.

Co znaczą, co oznaczają wszystkie te metamorfozy pierwotnie ascetycznej adresatki wezwania, którą u Homera jest tylko „bogini”?

*Menin aeide, thea, Peleiaedeo Achileos,
Mousa, sy gar passes peirat echeis sophies*³.

Poetycka glosa Pigresa poświęcona jest Muzie. Dlaczego? Czyżby w epoce Pindara naprawdę trzeba było objaśniać znaczenie bogini? I czy inicjalny wers epepei nie zawiera motywów ważniejszych: imienia bohatera oraz gniewu jako osnowy przedstawionych w poemacie wydarzeń?

Nie wiemy, jak wyglądała *Iliada* według Pigresa. Wzmianka o jego ingerencji w tekst Homerowej pieśni oraz zachowany dystych pozwalają tylko, o czym wspomniałem, na spekulacje. Spróbuję zapisać jedną z możliwych.

Otóż jeśli odrzucimy sugestię, iż przedsięwzięcie Pigresa miało charakter żartu czy groteski, zrodzić się może przypuszczenie, że zamiar poety bliski był pragnieniu napisania „księgi ksiąg”. W iście borgesowski sposób⁴ Pigres zawłada słowami wypowiedzianymi przez Homera. Tworzy dzieło, które jest dokładnym powtórzeniem wielkiego poematu

² W oryginale przytoczony fragment przekładu Pope'a (w. 1—2, 9—10) brzmi: „*Achilles' wrath, to Greece the direful spring / Of woes unnumber'd, heavenly goddess, sing! / [...] / Declare, O Muse! in what ill-fated hour / Sprung the fierce strife, from what offended power?*”. Cyt. z: *The Iliad and Odyssey of Homer*. Translated by A. Pope. London — New York 1872. Wersy 1—2 są dość wiernym — aczkolwiek zmieniają kolejność motywów — przekładem oryginału. Wersy 9—10 należałoby już natomiast uznać za dzieło inwencji Pope'a, który parafrazuje pytanie Homera (*Il.*, I 8), kierując je, jak w *Odysei*, do Muzy. „*Declare, O Muse*” wydaje się także bliższe wezwaniu z *Odysei* („*ennepe, Mousa*”, w. 1, czy „*thea eipe*”, w. 10) niż z *Iliady* („*aeide, thea*”, w. 1). Kwestię zbieżności tekstu Pope'a i Słowackiego omawia szeroko T. Sinko (*Hellenizm Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1925, s. 168 n., zwłaszcza s. 173—176).

³ Cyt. z: *Elegy and Iambus being the remains of all the Greek Elegiac and Iambic Poets from Callinus to Crates [...]*. Newly edited and translated by J. M. Edmonds. T. 1. London 1961, s. 410.

⁴ Mam tu przede wszystkim na uwadze pomysł, jaki odnajdujemy w *Fikcjach* J. L. Borgesa, w opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*.

i zarazem, samo w sobie, jego wykładnią. Tworzy, innymi słowy, nową *Iliadę*, która zawiera całkowity tekst *Iliady* „starej” i która jest jednocześnie parafrazą tego tekstu co do formy i wykładnią co do treści. W tym miejscu zakończę spekulatywną dygresję.

Domeną Muzy, sugeruje inicjalny pentameter, jest „*sophia*”. „*Pasa sophia*” — powiada Pigres. Wszelka umiejętność, biegłość, sztuka, a także znajomość rzeczy, mądrość, wiedza. Wers zawiera tedy — w takim sensie, w jakim Muza jest opiekunką poezji i poetów — wypowiedź o źródłach poezjowania. Ale stanowi również erudycyjne, zbudowane w oparciu o wiedzę objaśnienie Homerowej „*thea*”. Stanowi też, jako opozycyjna i zarazem tworząca wspólnie z heksametrem nową jakość miara, rezultat umiejętności, sztuki. Ma więc jak gdyby dwojaki charakter: jest praktyczną realizacją czy ilustracją tej myśli, którą *explicite* wyraża. W pewnym przybliżeniu można by rzec, iż spełnia w stosunku do zamierzonego przez Pigresa dzieła funkcję metapoetycką. Mówiąc skrótowo, po prostu to dzieło określa. Dzieło — powróćmy do wcześniejszej dygresji — które będąc szczególną parafrazą i wykładnią Homerowego poematu wymaga właśnie szczególnej dyspozycji: biegłości i sztuki oraz wiedzy, znajomości rzeczy.

Muza, wskazując na tę dyspozycję, staje się symbolem przede wszystkim Pigresowej *Iliady*⁵. Wybór zaś bogini jako przedmiotu poetyckiej glosy wydaje się w tym momencie wyborem głęboko umotywowanym.

Gdyby teraz zbliżyć się obraną drogą do dwóch pozostałych wezwań?

Epitet, jakim obdarza boginię Pope, to, być może, aluzja do starożytnych wyobrażeń o boskości Homera i poglądów uznających jego poematy za święte księgi. Określona zostaje w ten sposób wartość tekstu będącego przedmiotem pracy tłumacza⁶ oraz waga tradycji, jaką trzeba w tej pracy uwzględnić. Epitet przydany bogini odsyła także, jak wspominałem, do Muzy Milтона. Odsyła do wielkiej współczesnej epepe metafizycznej. Określona zostaje w ten sposób wartość języka, na jaki tekst jest przekładany, oraz wartość tradycji, w jakiej przekład ów ma być pomieszczony. Wreszcie zamykająca *prooemium* prośba do Muzy, łącząc poemat z *Odyseją*, zdaje się sugerować, iż wnika on w istotę poezji Homera, istotę, na którą składają się oba eposy archaicznego poety. Ostatecznie zaś obecność Muzy innej niż Homerowa w eksordium

⁵ Podczas gdy „*thea*” pozostaje symbolem *Iliady* Homerowej.

⁶ Wartość owa wydaje się dzisiaj rzeczą bezsporną. Musimy wszakże pamiętać, iż przez długie stulecia, aż po w. XVII, pierwszeństwo i niekwestionowaną doskonałość przyznawano przede wszystkim Wergiliuszowi — wyraża to jeszcze tytuł rozprawy Sarbiewskiego, *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*. Dodajmy jednak gwałtownie, że uczony wyznacza Homerowi bardzo wysoką pozycję, w czym zapewne widzieć by można sporo przekory wobec powszechnych sądów. Zob. Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1976, s. 230.

Iliady Pope'a określa tekst angielski jako w pełni dorównujący oryginałowi poetycki odpowiednik starożytnej epopei.

Na koniec „Bogini — Bogów spiewaczka i wieków” u Słowackiego. Wiąże ona, poprzez śpiew, dwie sfery, dwa światy. Poeta powiada: bogów i wieków. Nie popełnimy wielkiego błędu, gdy dodamy: sprawczych sił historii i dziejów, duchów i ludzi, odnajdując w tym powinowactwie jeden z głównych motywów mistycznej, genezyjskiej filozofii poety. Muza, bogini jednoczącego śpiewu, zdaje się tedy zapowiadać, iż daleki potomek⁷ greckiego wieszczu włącza jego pieśń w nurt owej filozofii, że zawiera i wyraża w niej tę filozofię. I tym razem określa więc topos przede wszystkim charakter przekładu, charakter „nowego” poematu⁸. Wypadnie przeto zapytać, co łączy — oprócz tego, że są parafrazami jednego wzorca — analizowane wezwania?

Otóż łączy je przede wszystkim to, iż obecność Muzy równoznaczna jest w każdej z przytoczonych inwokacji z aluzyjną, symboliczną wypowiedzią o dziele⁹. Łączy również duża — wbrew powszechnemu przeświadczeniu¹⁰ — otwartość semantyczna toposu, jego zdolność czy też gotowość do asymilowania i wyrażania bardzo rozmaitych treści. Sądzę, że oba stwierdzenia streszczają w najogólniejszej perspektywie istotę tego, czym jest topos w eksordialnej formule epopei. W pierwszym przypadku chodziłoby mianowicie o podstawową funkcję wyobrazienia, w drugim — o historycznie uzasadnioną fakultatywność, różnorodność kolejnych realizacji tej funkcji. Oba stwierdzenia wyznaczają więc także co najmniej dwie badawcze kwestie, jakie nasuwa epicka egzystencja toposu¹¹. One też będą głównym przedmiotem dalszych rozważań.

⁷ Można by tu mówić nawet o wcieleniu, zważywszy tendencję do identyfikowania się Słowackiego — w okresie mistycznym — z Homerem. Zob. Sinko, *op. cit.*, s. 147.

⁸ Trzeba zaznaczyć, że odmienność inkarnacji toposu u Słowackiego (a także u Pope'a) wobec oryginału traktuję tak, jak gdyby nie miała ona żadnego związku z kwestią nieprzekładalności tekstu poetyckiego.

⁹ Tzn. jest wypowiedzią nie o *Iliadzie*, ale o przekładzie *Iliady*. Wybrałem dla poczynienia wstępnych ustaleń właśnie parafrazy jednego, niejako kanonicznego tekstu, aby z całą wyrazistością unaocznic, iż topos odnosi się przede wszystkim do konkretnego dzieła. Aczkolwiek, co oczywiste, nie traci nic z symbolu określającego to dzieło jako jedną z realizacji *genus proximum* epopei.

¹⁰ Np. tylko „konwencjonalne ornamenty klasyczne” widzi w wezwaniu Muzy Sinko (*op. cit.*, s. 123—126). Niniejsze rozważania pozwolą, sądzą, zobaczyć w nim nieco więcej.

¹¹ Kwestii tych jest, rzecz jasna, znacznie więcej, np. cały szereg problemów, jakie nasuwa teoria tekstu czy też badawcze zainteresowanie metawypowiedzią w dziele. Wypadnie jednak z nich zrezygnować. Interesuje mnie bowiem głównie znaczeniowa zawartość toposu, nie zaś teoretyczny i w istocie dość prosty opis jego funkcjonowania w aostroficznych formułach epopei.

1

Gniew, bogini, opiewaj [*aeide*] Achilla, syna Peleusa, / Zgubę niosący i klęski nieprzeliczone Achajom, / Co do Hadesu tak wiele dusz bohaterów potężnych / Stracił a ciała ich wydał na pastwę sępom drapieżnym / Oraz psom głodnym. Tak Dzeusa dokonywała się wola. [I 1—5]¹²

Oprócz inicjalnej prośby zawiera *Iliada* kilka innych wezwań. Obszerna apostrofa poprzedza katalog okrętów w II księdze poematu:

Teraz powiedzcie mi [*espete moi*], Muzy, mieszkanki pałaców Olimpu, / Jako boginie obecne wszędzie [*pareste*] i wszystkowiedzące [*te iste te panta*], / Kiedy my tylko słów pustych słuchamy [*kleos oion achouomen*], nie wiedząc niczego [*oude ti idmen*], / Jacy wodzowie tam byli Danajów i jacy książęta? / Nazwać nie zdołam ich wszystkich, nie zdołam ich czynów wystawić, [...] / Jeśli mi nie przypomnicie [*mnesaiath*], Olimpu Muzy i córzy / Dzeusa, co dźierży egidę, tych, co pod Ilion przybyli. [II 484—492]

Pierwszy wers tej apostrofy, dokładnie powtórzony — co mogłoby oznaczać, że chodzi o podobną treść prośby — jest zapowiedzią opisu walecznych czynów Agamemnona (XI 218), boju o zbroję Patroklosa (XIV 508), pożaru floty greckiej (XVI 112).

Po katalogu okrętów mamy nadto związane wezwanie:

Tacy więc byli wodzowie i władcy pośród Danaów. / Którzy z nich byli najlepsi w boju — ty, Muzo, mi powiedz [*sy moi ennepe, Mousa*], / Z ludzi i z koni, z tych wszystkich, co z Atrydami przybyli. [II 760—762]

Apostrofa skierowana do Muzy — gdy wziąć pod uwagę tylko boskość adresatki — w szczególny sposób waloryzuje pewne fragmenty epepei. Waloryzacja ta ma trojaki sens czy też, by ująć rzecz z nieco innej strony, określa trzy ważne cechy poematu.

Wojenne czyny Agamemnona, walka o zbroję Achillesowego druha, pożar okrętów — wszystkie te motywy gruntownie zmieniają kierunek akcji, wpływają na jej bieg. Muza włączając je do materii opowiadania zdaje się podkreślać swym boskim autorytetem to właśnie, fundamentalne dla kształtowania fabuły, ich znaczenie. Wskazując zaś główne filary fabularnej konstrukcji eposu wprowadza odpowiednie proporcje i hierarchie do jego epizodycznej kompozycji. Porządkuje ją, przy czym równocześnie sankcjonuje epizodyczność jako główną zasadą budowy dzieła¹³. Topos okazuje się więc, po pierwsze, metaforyczną wypowiedzią o formie epepei. Wypowiedzią — zawierającą *implicite* wartości-

¹² Cyt. z: Homer, *Iliada*. Przełożyła K. Jeżewska. Wstępem i przypisami opatrzył J. Łanowski. Wrocław—Kraków 1981. Wyd. 13 zupełne. BN II 17.

¹³ Z punktu widzenia genezy poematu owe apostrofy zdają się potwierdzać tezę, iż odpowiednie fragmenty dzieła miały ongiś charakter samodzielnych pieśni. Z punktu widzenia jednak całego (gotowego) tekstu — a tylko jako taki był on odczytywany przez stulecia — tożsamość adresatek wezwań spełnia jak gdyby funkcję ujednociającą, właśnie sankcjonującą epizodyczność kompozycji utworu.

jący o tej formie sąd (to, nad czym czuwa bogini, musi być właściwe i konieczne).

Jest także, po drugie, wypowiedzią o treści, o przedmiocie epopei. Wezwanie Muzy w każdym przypadku dotyczy — szczególnie wyraźne jest to w apostrofach księgi II — tego, co wzniosłe, wielkie, niecodzienne, heroiczne, sławne. Kiedy połączymy tę obserwację z wcześniejszym spostrzeżeniem, iż apostrofy wyodrębniają z materii poematu motywy składające się na czystą fabułę, czysty temat, będziemy mogli powiedzieć, że obecność bogini w istocie sankcjonuje sławne czyny oraz ich niezwykłych autorów jako podstawowy przedmiot eposu. Podobnie zaś jak uprzednio forma, tak teraz ów przedmiot przedstawia się — ze względu tylko na boskość Muzy — jako konieczny i właściwy, jedyny właściwy.

Wreszcie, poszukując jakiejś w miarę ogólnej formuły, która by wyrażała uzasadnienie wzywania bogini w tych a nie innych miejscach poematu, możemy powtórzyć za Pindarem, iż „Muza lubi wspominać wielkie boje” (*Nem.*, I 11 n.)¹⁴. Wers archaicznego poety kojarzy z postacią adresatki dwie rzeczy. Wskazuje źródło snucia opowieści — emocjonalne poruszenie, jakie wywołują heroiczne wydarzenia. Mówi o emocji związanej z samym faktem ich opowiadania („*philei memnasthai*”). W obu przypadkach Muza jest jak gdyby upostaciowaniem swoistej „*Lust zu fabulieren*”. Symbolizuje radość, jaką rodzi opowiadanie doniosłych, sławnych wypadków, oraz siłę, która skłania do zamknięcia ich w opowieść. Topos prezentuje się tedy, po trzecie, w pewnym sensie jako wypowiedź o genezie epopei, wiążąc ją z przyrodzoną naturze ludzkiej skłonnością do opowiadania (wspominania, przypominania) rzeczy wyjątkowych¹⁵.

Historia starożytnej estetyki odnalazła i wydobyła na jaw całe bogactwo metapoetyckiej refleksji, ukrytej zarówno w dziełach wczesnych epików, Homera i Hezjoda, jak też w utworach lirycznych i elegijnych Archilocha, So-

¹⁴ Cyt. według: *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*. With an introduction and an English translation by J. S a n d y s. London—New York 1919. W oryginale chodzi o zwycięstwa w zawodach, w bojach o nagrodę („*megalon d'aethlon Moisa memnasthai philei*”), atoli dla zilustrowania pewnej myśli pozwoliłem sobie na dość ogólne — lecz pozostające jeszcze w granicach wierności — oddanie sensu Pindarowego zdania. Por. też przekład cytowanej ody w: P i n d a r, Wybór poezji. Tłumaczyła i opracowała A. S z a s t y ń s k a - S i e m i o n o w a. Wrocław 1981, BN II 199, gdzie wspomnianie dotyczy właśnie „zwycięstw w zawodach”. Dodam, iż powołuję się w tym miejscu, a także nieco dalej, na świadectwa Pindara przede wszystkim z tego względu, iż jest on reprezentantem, mówiąc skróto, tej samej co Homer formacji kulturowej, reprezentantem heroicznego, wzniosłego świata arystokracji, świata wodzów i władców.

¹⁵ Tzn. Muza obiektywizuje tutaj to, co jest właściwością ludzkiej natury, ludzkiego umysłu.

lona, Anakreonta, Pindara i Safony, określiła ponadto rodzaj podejmowanej przez poetów tematyki. Do kwestii szczególnie uprzywilejowanych należały, zdaniem współczesnego badacza, „przede wszystkim takie zagadnienia: jakie jest źródło poezji? Jaki jest jej cel? Jak działa na ludzi? Jaki jest jej przedmiot? Jaką ma wartość? A wreszcie: czy to, co mówi, jest prawdą?”¹⁶

Topos Muz przynosi zmetaforyzowaną, poetycką odpowiedź na niektóre z wymienionych tu pytań. Próbowałem wskazać, iż jest wypowiedzią o formie, o przedmiocie oraz, częściowo, o genezie, źródle epickiej narracji¹⁷. Nasuwa się problem, czy przynosi także odpowiedź na pozostałe pytania: o cel i wartość poematu oraz o jego stosunek do prawdy.

Dwie pierwsze kwestie wynikają m. in. z tego, co zostało powiedziane dotychczas. Mianowicie możemy skonstatować, iż zarówno celem, jak też wartością epopei jest to, że przypomina ona — więc utrwała, zachowuje, unieśmiertelnia — sławne czyny. Dominująca w owym przypomnieniu rola Muz — mówi o niej bezpośrednio apostrofa przed katalogiem okrętów — Muz reprezentujących, by tak rzec, boskość najwyższego rzędu (mieszkanki Olimpu, córki Zeusa), nadaje celowi i wartości odpowiednio wysoką skalę, ramy i tło, szczególną odświętność, wzniosłość i splendor. Wydaje się jednak, że w istocie chodzi tu, kiedy myśleć o wartości, celu i pojęciu prawdy, o coś znacznie więcej.

Wyjdźmy tedy od stwierdzenia, że narrator w epopei jest medium bóstwa. „Powiedzcie mi, Muzy”, „przypomnijcie” — wtedy „ja ze swej strony okręty i ich dowódców wymienię” (II 493); „ty, Muzo, mi powiedz” (II 761). W inwokacji ta mediumiczność osiąga stopień najwyższy z możliwych, postać niejako skrajną: Muza zostaje wezwana, aby sama śpiewała o przyczynie wydarzeń przedstawionych w poemacie, o gniewie Achillesa. Powodem, iż narrator świadomie i konsekwentnie wyznacza sobie taką właśnie rolę, jest przekonanie o ograniczoności, znikomości, nicości ludzkiej wiedzy. „My słyszymy tylko *kleos*, ale nie wiemy nic” — powiada Homer (II 486)¹⁸.

¹⁶ E. Sarnowska-Temierusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*. Wrocław 1974, s.141—142. Cytowanym przez autorkę badaczem jest W. Tatarkiewicz.

¹⁷ „Częściowo”, gdyż niejako „całościowa” geneza ujawnia się w związku z epogonią, o czym piszę dalej.

¹⁸ Podaję ten wers w bardzo dosłownym przekładzie, albowiem tekst Jeżewskiej zbyt słabo podkreśla ogromny dystans między boskością wydarzenia a bezsilnością i znikomością ludzkiej wiedzy. „*Kleos*” oznacza przecież coś znacznie więcej niż „puste słowa”. Czytamy w *Odysei Homera* (przełożył J. Parandowski. Warszawa 1981): „Muza skłoniła aoida, by śpiewał chwałę [*klea*] mężów. Z owych pieśni, których sława [*kleos*] sięgnęła wówczas niebios szerokich, wybrał spór Odyssa z Achillemsem, synem Peleusa” (VIII 73—75). W księdze IX (w. 19—20) bohater mówi o sobie: „Jestem Odys, syn Laertesa, znany ludziom z wszelakich fortelów — moja sława niebios sięga (*meu kleos ouranon ikei*)”. Jeden z *Hymnów homeryckich*, hymn do Selene, kończy się słowami: „Teraz pożegnaj cię i będę śpie-

Z czego wywiązał się spór między nieśmiertelnymi, dowiedzieć się mogą poeci od bogów. Poznać samemu — daremny to trud dla śmiertelnych. Wy wszakże, dziewicze Muzy, wiecie wszystko [*iste panta*] [...], więc wysłuchajcie mnie teraz

— czytamy jeszcze u Pindara (pean VI 51—58)¹⁹. Ostatecznie, ściśle przestrzeganie drugorzędności ziemskiego narratora, konsekwentne ograniczanie jego roli tylko do roli „głosu”, stwarza iluzję, nie spotykaną już później w epepei, że istotnościowym, właściwym narratorem jest tu Muza.

Przede wszystkim nadaje to opowiadaniu status bezstronnej relacji. Już sam czasownik „*aeido*”, związany z boginią w *proemium*, „znamienuje postawę pewnego dystansu wobec przedmiotu wypowiedzi”²⁰, dystansu polegającego na redukcji indywidualnego doświadczenia i subiektywnego punktu widzenia opowiadacza. Topos narzuca epickiej narracji charakter zobiektywizowanego, ponadosobowego opowiadania. Zdaje się jednocześnie mówić, iż świat przedstawiony epepei nie ma być i nie jest wizją świata rzeczywistego, lecz jego obrazem, odbiciem. W tym zaś miejscu zbliżamy się do pojęcia prawdy. Ma ono w poemacie Homera, sądzę, dwojakie znaczenie.

Są Muzy boginiami wszechobecnymi i wszechwiedzącymi — dysponują absolutną wiedzą, więc także wiedzą o rzeczywistości, o faktach,

wał sławę półboskich mężów [*klea photon emitheon*], których dzieła aoidowie, słudzy Muz, sławią [*kleiousin*] usty powabnymi” (XXXII 18—20; cyt. według: *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric. With an English translation by H. G. Evelyn-White*. London 1959). „*Kleos*” oznacza wieść, doniosłą wieść, rozgłos, przede wszystkim zaś — jak w przytoczonych fragmentach — sławę. Jak pisze E. Barmeyer (*Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*. München 1968, s. 114): „Sława przezwycięża nietrwałość leżącego u jej podstaw wydarzenia, wydobywa je ze strumienia przemijającego czasu”. W rezultacie więc unieśmiertelnia i tym samym nadaje ziemskim, ulotnym wydarzeniom znamię boskości. Nieprzypadkowo w zacytowanych fragmentach pojawia się metafora „sławy sięgającej nieba” czy epitet, jakim twórca hymnu do Seline obdarza homeryckich bohaterów. Ostatecznie, sens Homerowego wersu byłby mniej więcej następujący: „ludzie słyszą *kleos*, dociera do nich wieść o tym, co boskie, mają świadomość boskości niektórych wydarzeń — ale nic nie wiedzą o głębokiej istocie tego, co boskie (sc. też — nie potrafią wyrazić tego, co boskie, w taki sposób, aby boskość czy istota owej boskości zostały zachowane i podkreślone)”. Na temat pojęcia „*kleos*” pisze obszerniej zarówno Barmeyer (*op. cit.*, s. 113—116; z jego pracy zaczerpnąłem m. in. przytoczone *exempla*), jak i H. Maehler (*Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars. „Hypomnemata” z. 5* (Göttingen 1963), s. 19—20).

¹⁹ Cyt. według: *The Odes of Pindar Including the Principal Fragments*.

²⁰ J. Danielewicz, *Reguły rozpoczynania tekstu w melice greckiej*. „*Eos*” 1980, s. 44. Uwaga badacza zwrócona tu jest przede wszystkim na dystans, który ma charakter metatekstowy.

o przeszłości. Podstawową ich funkcją jest oznajmianie, oznajmianie równoznaczne z przypominaniem (II 491). Pomijając fakt, iż „przypominać” odnosi się do tego, co minione, wypadnie podkreślić, że ma sens przede wszystkim w odniesieniu do tego, co rzeczywiste²¹, co zdarzyło się naprawdę. Przedmiotem epopei są więc — gdy powtórzymy, że pierwszym jej narratorem jest Muza — rzeczywiste wydarzenia, ujęte w ramy zobiektywizowanej, pełnej dystansu relacji, co w sumie oznacza, iż między światem przedstawionym eposu a rzeczywistością nie ma dysharmonii. I na tym polega prawda, a także wartość poematu. Na tym polega również jego piękno. Wszechwiedza Muz zapewnia bowiem dokładne wykonanie, a ono możliwie najbardziej zbliża świat przedstawiony do rzeczywistości. Oba zaś elementy składają się właśnie na piękno dzieła²².

Ale jednocześnie związek bogiń z Olimpem, *empireum* greckiej mitologii, oraz z Zeusem, najpotężniejszym z bogów, zdaje się sugerować, iż świat eposu, któremu patronują Muzy, kryje w sobie jakiś bardzo istotny, głębinowy, najwyższego rzędu — tak jak boskość Muz — sens. Podobną sugestią zawiera również inwokacja. Wezwana bogini ma śpiewać o gniewie Achillesa, więc o przyczynie przedstawianych wydarzeń. „Twierdzimy — powiada Arystoteles w *Metafizyce* (983 a) — żeśmy poznali każdą rzecz, gdy sądzimy, żeśmy poznali jej pierwszą przyczynę”²³. „Śpiewać o przyczynie” oznaczałoby w kontekście tej uwagi tyle co odsłaniać, wydobywać na jaw istotę wydarzeń, ich — powiedzmy — metafizyczne znaczenie²⁴. Epopeja jest tedy, jak stwierdziliśmy, obrazem świata, obrazem rzeczywistości — i na tym polega jej prawda. Lecz jest także, co należy stwierdzić teraz, obrazem bytu — w sensie, iż nadaje obrazowi rzeczywistości znaczenie, napełnia go znaczeniem. Na tym również polega prawda, jak też i cel poematu²⁵.

²¹ Pojęć „minione” oraz „rzeczywiste” używam tu — na potrzeby interpretacji — w znaczeniu bardzo umownym.

²² Zob. m. in. uwagę Maehlera, powołującego się tutaj na opis tarczy Achillesa w *Iliadzie* (op. cit., s. 19): „Dzieło sztuki musi być dokładnie wykonane i możliwie najbardziej podobne do rzeczywistości. Na tym polega jego piękno” (a także siła i sugestywność oddziaływania, budzące radość u tych, którzy oglądają).

²³ Arystoteles, *Metafizyka*. Przełożył, wstępem, komentarzem i skowidkiem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1983, s. 10.

²⁴ Dodam, że rozumiem tu przyczynę po trosze w takim znaczeniu, jakie nadaje jej Arystoteles pisząc, iż „wszystkie przyczyny są zasadami” („*archai*” — początkami) (*Met.*, 1013 a). Więc po trosze w znaczeniu, jakie zwykło się wiązać z pojęciem „*arche*”.

²⁵ A także jego wartość, która w tym miejscu dotyczy zarówno celu, jak i „zawartej” w dziele prawdy.

Komentarz, jakim opatrzyłem inkarnacje toposu w *Iliadzie*, dotyczy, aczkolwiek w węższym zakresie²⁶, także *Odysei*.

Meża głos, Muzo [*andra moi ennepe, Mousa*], pełnego wykrętów, który zburzył święty gród Troi, a potem wiele wędrował, widział miasta ludzi tak wielu i ducha ich poznał. Wiele swym sercem wycierpiał na morzu, walcząc o własną duszę i powrót towarzyszy. [I 1—5]

I nam coś z tego opowiedz, a zacznij, skąd chcesz, boska córko Dzeusa [*ton amothern ge, thea thygater Dios, eipe kai emin*]. [I 10]²⁷

Pierwszy wers wstępu określa mediomiczność narratora. Jej konsekwencje są podobne jak w *Iliadzie*. Wers ostatni zawiera sugestię dotyczącą prawdy („*ton [...] eipe*” — „z tego coś powiedz — z tego, co było, co się zdarzyło, co jest prawdą”) oraz aluzję do epizodycznej kompozycji poematu („*amothern*” — „rozpoczynając skądkolwiek”). Kiedy wszakże przyjrzeć się wezwaniu dokładniej, okazuje się, że dochodzi tu do głosu znaczenie, jakie w *prooemium Iliady* było mglistym tylko przeżuciem²⁸. Oto bowiem narrator w imieniu własnym („*moi ennepe*”) oraz w imieniu zbiorowości („*eipe emin*”), niczym kapłan podczas obrzędu, wzywa bóstwo, aby objawiło słowa pieśni. W pierwszym przypadku, gdy mówi o sobie, używa tylko imienia bogini bądź — jak w *Iliadzie* — ogólnego pojęcia. W przypadku drugim, gdy mówi o zbiorowości (o sobie i słuchaczach), odwołuje się do rodowodu Muzy — być może po to, aby wzmocnić prośbę.

Magiczny, obrzędowy charakter inicjalnej formuły eposu ma bez wątpienia związek z okolicznościami, w jakich poemat (lub jego fragmenty) był wygłaszany²⁹. Wydaje się jednak, iż niezależnie od tego, czy potraktujemy epopeję jako pierwotną pieśń, czy też jako tekst wyłącznie pisany („literacki”), znaczenie inwokacyjnej formuły będzie podobne. Mianowicie akt, którego jesteśmy świadkami — obojętne: słuchacze czy czytelnicy — ma charakter aktu ustanawiającego świat eposu, powołującego ten świat do istnienia. Można by rzec, posługując się analogią, że tak jak nad początkiem wszechświata czuwał Zeus, tak nad początkiem epopei — która jest obrazem świata oraz obrazem bytu — czuwa Muza. Muza — córka właśnie Zeusa. Uzasadnienie zaś dla takiej analogii odnajdujemy w jednej z nielicznych opowieści o boginiach.

²⁶ M. in. dlatego, iż wezwanie Muzy pojawia się w tej epopei tylko raz, w *prooemium*. Wprawdzie Muzę spotykamy w kilku innych miejscach poematu, ale należy ona wyłącznie do świata przedstawionego, określając epizodyczne postaci śpiewaków, Femiosa i Demodokosa; określając więc — co mnie tutaj nie zajmuje — właściwe dla epoki Homera pojęcie poety.

²⁷ Cyt. z *Odysei* (przekł. Parandowskiego).

²⁸ Przede wszystkim dlatego, iż — jak pisze V. Klotz (*Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und Weisen*. W zbiorze: *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Hrsg. von N. Miller. Berlin 1965, s. 13) — nie wiadomo, „Kto pyta i kto odpowiada? Muza, narrator czy słuchacz? Pozostaje to tajemnicą”.

²⁹ Czy też po prostu ma związek z faktem, iż był wygłaszany.

Otóż według zrekonstruowanej częściowo treści Pindarowego *Hymnu do Zeusa*³⁰ miał ponoć ojciec bogów po zakończeniu przebudowy świata zapytać zdumionych tą tytaniczną pracą niebian, czy ich zdaniem nie brakuje czegoś jeszcze owemu światu do doskonałości. Odpowiedzieli, że boskiego głosu, który oznajmiałby o zwycięstwie Zeusa nad Kronosem i opiewał chwałę nowego prawodawcy oraz ład ustanowionego przezeń kosmosu. Zeus stworzył Muzy.

Zapisany przez Pindara mit wyznacza boginiom szczególne zadanie. Powtarzając, na poziomie słów (*logois*) i dźwięków (*mousikei*), akt kosmicznej kreacji, stają się mianowicie współtwórczyniami, współtwórczyniami w znaczeniu symbolicznym, świata. Jeśli Zeus jest prawodawcą kosmosu, Muzy — tego kosmosu poręczycielkami. Kiedy więc pojawiają się we wstępie do poematu, inicjalna jego formuła uzyskuje status aktu, który za Volkerem Klotzem skłonni byłibyśmy nazwać epogonią. „Pojmować ją należy jako odpowiednik kosmogonii, Muzę — jako boską siłę ustanawiającą świat poezji”³¹.

Jest epogonia niewątpliwie wyrazem właściwej Grekom tendencji do przypisywania wszelkim rzeczom, szczególnie zaś tworom ludzkiego umysłu, mitycznej, niebiańskiej genezy. Tym samym określa epopeję w kategoriach konieczności, niezbędności i celowości, obiektywizuje jej istnienie. Świat, aby trwał, musi być doskonały. Ostatnim ogniwem dopełniającym jego porządek — jest właśnie sławiąca pieśń Muz. Ale świat, aby trwał, musi być również wypowiedany, powtarzany, musi manifestować swoje istnienie. Nie może — albowiem byłoby to znakiem jego niedoskonałości, więc śmierci — milczeć. Stworzenie przez Zeusa Muz kładzie w opowieści Pindara kres milczeniu, ożywia ustanowiony przez ojca bogów i ludzi ład. Ostatecznie, opowieść archaicznego poety mówi o doskonałości świata polegającej na tym, że zawiera on wszystkie należne elementy³². Ale polegającej także na tym, że pośród tych elementów jest i taki, który stanowi mowę świata, nadaje mu sens, wypowiada jego znaczenie, umożliwia zrozumienie. Epos — gdy związaliśmy go z pojęciem epogonii — jest takim elementem. Lecz epogonia nie tylko obiektywizuje istnienie poematu i nie tylko określa epos jako pieśń

³⁰ Odwołuje się do tego hymnu dla ilustracji swoich rozważań W. F. Otto (*Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*. Hamburg 1956, s. 31). Zob. także Klotz, *op. cit.*, s. 12. — Barmeyer, *op. cit.*, s. 124–125. Chodzi, dodajmy, o rekonstrukcję, jakiej możemy dokonać na podstawie uwag Aristeidesa (*Rhet.*, II 142 d).

³¹ Klotz, *op. cit.*, s. 12.

³² Światu stworzonemu przez bogów nie może nic brakować. Na ten właśnie motyw, motyw braku zwraca szczególną uwagę Barmeyer. Dodam, iż koncepcja doskonałości, rozumianej jako współistnienie wszystkich należnych elementów, jest koncepcją Arystotelesa.

o istocie świata. Wskazuje bowiem również na możliwość udziału człowieka w tym, co boskie.

Jako bohater pieśni — pieśni Muz, która w hymnie Pindara utrwala i zachowuje pamięć o sławnych wydarzeniach — dostępuje człowiek nieśmiertelności. Czymże zaś jest nieśmiertelność, jak nie boskim przekroczeniem ludzkiego wymiaru³³. Natomiast jako słuchacz pieśni bądź jej wykonawca³⁴ — uczestniczy człowiek w akcie interpretacji świata, w akcie jego poznawania i rozumienia. Objawiona mu zostaje, poprzez muzyczną harmonię słów („*logois*” i „*mousikei*”), prawda. Czymże zaś jest poznanie prawdy, poznanie sensu rzeczywistości, jak nie boskim przekroczeniem granic ludzkiej niewiedzy. Sądzę, że tu, kiedy określa ona boską naturę eposu oraz głęboko metafizyczne jego znaczenie dla archaicznej społeczności³⁵, obecność bogiń ostatecznie dopełnia rejestr swych znaczeń w Homerowych epejach.

Jest to rejestr, jak na narodziny toposu przystało, nadzwyczaj bogaty. Toteż tradycja nie dodaje doń, powiedzmy od razu, wiele nowego, a raczej redukuje i upraszcza, modyfikuje i przekształca wielość ewokowanych przez Muzę *Iliady* i *Odysei* treści. Ale, powiedzmy także od razu, podobnie fascynująca inkarnacja — w *Raju utraconym* Milto-
na — poprzedza epicki zmierzch toposu. Odżywa on tu w innej perspektywie, w innej przestrzeni kulturowej, ale odżywa w całej pełni home-
ryckich motywów. Widzę w tym — co postaram się uzasadnić — pewną historycznoliteracką prawidłowość. Lecz widzę również wiele z tajemniczej metafizyki, która niezmiennie zdaje się towarzyszyć próbom określania niepochwytnej i nie poddającej się ostatecznym definicjom „isto-
ty” dzieła poetyckiego, próbom „wyjaśniania tego, co nie jest możliwe do wyjaśnienia”³⁶.

³³ Zob. Maehler, *op. cit.*, s. 14—15.

³⁴ Gdyby wprowadzić tu pojęcie poety, można by rzec, iż w ścisłym tego słowa znaczeniu jest on medium bóstwa. Kwestią tą — należąca już do sfery zagadnień bardziej ogólnych i jak gdyby mniej uchwytnych, gdzie fakt wygłoszenia inwokacji jest właściwie tylko punktem wyjścia czy też pretekstem do formułowania sądów wykraczających poza samą treść wezwania — zajmuję się w innym rozdziale mojej pracy.

³⁵ Mam tu na myśli także świąteczną okazjonalność pieśni Homerowej, zważywszy m. in. fakt, iż fragmenty jego eposów wygłaszane były podczas różnego rodzaju kultowych uroczystości (o czym np. świadczą choćby *Hymny homeryckie*).

³⁶ J. Sadzik, *O Psalmach*. W: *Księga Psalmów*. Tłumaczył z hebrajskiego Cz. Miłośz. Paris 1979, s. 11. Może warto przytoczyć tu szerszy kontekst cytowanej frazy: „Wszakże tak jesteśmy skonstruowani, że stale będziemy podejmowali próby wyjaśnienia tego, co nie jest możliwe do wyjaśnienia. Na tym beznadziejnym zajęciu, zupełnie nieużytecznym w sensie praktycznym, niektórzy ludzie spędzają całe życie. Nazywamy ich filozofami. W moim rozumieniu, bardzo blisko myśliciela, jeżeli nie nierozdzielnie z nim, trudzi się poeta”. Dla poety tym, co niewyjaśnialne, a jednocześnie nie mogące istnieć bez wyjaśniania (inaczej poeta prze-

2

Następcom Homera iluzja epogonii — iluzja o boskiej genezie i boskiej naturze poematu — nie była już potrzebna. Wzorzec, doskonały i w pewnym sensie niebiański³⁷, istniał, wystarczyło tylko zasugerować z nim powinowactwo:

Rozpoczynając z tobą, Febusie, przypomnę tu sławnych / Mężów przeszłości [archomenos seo, Phoibe, palaigeneon klea photon mnesomai], co poprzez Pontu cieśninę i wyspy / Symplegadzkie, posłuszni rozkazowi władcy Peliasa, / Ster Argo skierowali w żegludze po złote runo. [...] Mówią dawni pieśniarze, że zgodnie z wolą Ateny / Zbudował Argos statek wielkim staraniem i trudem. / Ja teraz pragnę oznajmić [ego mythesaimen] ród i imiona herosów, / Dzieje ich żeglowania i losy, jakich zaznali / W czas tułaczki. Oby Muzy wieszczkami były pieśni [Mousai d' hypophetores eien aoides]! [Argonautika, I 1—4, 18—22]³⁸

Wiedza o opowiadanych wydarzeniach jest domeną nie Muzy, lecz narratora („przypomnę”, „oznajmię”). Topos traci pierwszoplanowe znaczenie, jakie miał w proemiach *Iliady* i *Odysei*. Pozostaje wprawdzie sygnałem wstępu, odsyła do określonej tradycji, ale przede wszystkim stanowi obiekt literackiej, konwencjonalnej gry. „Rozpoczynając z tobą, Febusie, przypomnę” — oznacza tyle, co rozpoczynam opowieść wiedząc, że rozpoczynać należy, jak każe zwyczaj, od bóstwa. Życzenie zamykające introdukcję ma podobny sens. Rzecz by można, iż oba stwierdzenia posiadają zdecydowanie metatekstowy charakter³⁹. Ujęcie tedy inicjalnej wypowiedzi jak gdyby w ramę, którą tworzy tak właśnie ukształtowany topos, możemy odczytać jako swojego rodzaju manifestację literackiej erudycji i świadomości narratora w zakresie — nazwijmy to skrótowo — formy wypowiedzi literackiej. Jest też owa świadomość, wolno sądzić, dalekim refleksem dwóch wersów Hezjoda, w których mówi askrejski poeta, iż Muzy „nieśmiertelnych ród mi opiewać kazały, a z początku i w końcu zwrot czynić do siebie” (*Th.* 33—34)⁴⁰.

Zauważmy także, iż oszczędna forma toposu tylko w bardzo ogólnym sensie nawiązuje do charakterystycznego dla epepei wezwania Muzy.

stałby być poetą) — jest jego sztuka. Wyjaśnianie, innymi słowy, samego siebie (jako poety) oraz wyjaśnianie własnej sztuki — stanowi naturę, „istotę” poety. Topos jest jedną z prób — piszę o tym we wstępnym fragmencie pracy — podejmujących trud owego wyjaśniania.

³⁷ Dodajmy, iż aurę taką stwarza m. in. mityczność czy legendarność twórcy towarzysząca od początku recepcji poematów Homera.

³⁸ Cyt. według: Apollonius Rhodius, *The Argonautica*. With an English translation by R. C. Seaton, London 1961.

³⁹ Tzn. są bezpośrednimi wypowiedziami o wypowiedzianiu wypowiedzi literackiej, podobnie jak „aeide” w *proemium Iliady*. Określenie zaczerpnąłem ze szkicu D. Danek *Wypowiedzi w dziele o dziele* (w: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 130).

⁴⁰ Cyt. z: Hezjod, *Theogonia*. Przełożył K. Kaszewski. Warszawa 1904.

Po trosze tak, jakby topos był tu w swej epickiej inkarnacji zbędny, niepotrzebny. Dodajmy również, iż pierwszy wers poematu dość wyraźnie przypomina początkowe partie niektórych *Hymnów homeryckich*⁴¹. Hymny te były, jak wiadomo, preludiami poprzedzającymi wygłaszanie fragmentów pieśni Homera na agonach recytatorskich. Z jednej więc strony sugeruje topos rezygnację z konwencji wielkiego eposu, z drugiej — nadaje poematowi status jak gdyby fragmentu wielkiej epepei. Nadaje — w jakim znaczeniu?

Otóż zważywszy, że aluzyjna wobec *Hymnów* inkarnacja dotyczy bezpośrednio tematu, a same Muzy pojawiają się, jak u Homera, w związku z katalogiem bohaterów⁴², wypadnie stwierdzić, iż w sferze treści, w sferze fabularnej dzieło Apolloniosa jest odpowiednikiem epizodu Homerowej epepei. Tzn. temat ma rangę, wymiar, doniosłość, wagę tematu prawdziwie epickiego, natomiast poemat daleki jest od uniwersum archaicznego eposu. Daleki — w jakim sensie?

Wybitnie metatekstowe znaczenie Apolloniosowej wersji toposu oraz oszczędna jego forma są, jak powiedziałem, wyrazem erudycji, a także samowystarczalności narratora. Aluzyjność — przejawem uczoności, ale również kultury literackiej i kreatywnych (nie zaś odtwórczych) aspiracji. Kiedy przeniesiemy rozważania na inny plan, wolno będzie skonstatować, że twórcą nie jest tu, jak w przypadku eposów Homera, tajemniczy i po trosze mityczny „ktoś” ani też, jak w przypadku *Hymnów*, recytator, lecz świadomy swej roli, uczony poeta. Ostatecznie więc topos określa indywidualny, literacki, kreatywny charakter poematu. Widząc zaś cały problem w perspektywie bardziej historycznoliterackiej trzeba by dodać, że inkarnacja toposu w *Argonautykach* odzwierciedla próbę pogodzenia dostojnych i poważnych konwencji epepei z erudycyjnymi, elitarnymi, preferującymi elegancję i literacki wdzięk ambicjami poezji hellenistycznej. Słowem, sygnuje to, co tradycyjne — a więc zdecydowanie epicki temat, „sławne czyny dawnych mężów” („*palaigeneon klea photon*”)⁴³. Ale jednocześnie określa to, co nowe — mianowicie czysto poetycki, zgodny z duchem epoki sposób potraktowania tego tematu. Lecz określa także coś znacznie więcej.

Księgę III i księgę IV poematu poprzedzają wezwania. Jedno do Era-

⁴¹ Myślę tu o hymnie do Apollina Delijskiego (III) czy hymnie do Dionizosa (VI). Także o hymnach rozpoczynających się formułą „*archom' aeidein* [zaczynam śpiewać]”: do Demeter (II i XIII), Ateny (XI i XXVIII), Asklepiosa (XVI), Posejdona (XXII), Dionizosa (XXVI).

⁴² Zauważyć też wypadnie, iż inicjalna formuła poematu jest bez mała parafrazą zakończenia hymnu do Selene (XXXII), gdzie w związku z bohaterami Homeroowymi mówi się: „*seo d' archomenos klea photon asomai emitheon*” (w. 18—19; por. przekład w przypisie 18).

⁴³ Por. przypis 42 i tu: „*klea photon emitheon* [sławę póżboskich mężów]”.

to (III 1—5), aby stanąwszy przy pieśniarzu powiedziała mu („*moi enis-pe*”), jak za sprawą zakochanej Medei zdobyli Argonauci złote runo. Drugie do bogini, Muzy, córki Zeusa (IV 1—5), aby oznajmiła („*thea [...] ennepe, Mousa, Dios tekos*”) cierpienia i podstępny kolchidzkiej królewny, gdyż poeta nie wie: zrządzeniem nieszczęśliwej miłości czy też przerażeniem z dokonanej zbrodni spowodowana jest ucieczka bohaterki. Oba wezwania odnoszą się do przełomowych motywów akcji, zmieniających zasadniczo jej kierunek. Motywów trudnych, lecz nie erudycyjnie — nie szczegóły sprawiają kłopot uczonemu narratorowi — ale, by tak rzec, istotnościowo. Pierwszy dotyczy ogromu gotowej do poświęceń miłości, drugi — wielkich namiętności i cierpienia; stąd w pierwszym przypadku wzywa poeta Muzę poezji miłosnej, w drugim — Homerową boginię, córkę Zeusa, która w eposejach archaicznego pieśniarza patronowała właśnie wielkim namiętnościom (gniew Achillesa) i cierpieniom (tułaczka Odyseusza). Stwierdzić by więc w tym miejscu można, że „fachowa” w obu przypadkach pomoc bóstwa zapowiada trafność i poetycką doskonałość opracowania ważnych motywów epepei. Jest także wyrazem jej erudycyjnego charakteru. W istocie jednak chodzi tu, sądzę, o coś zgoła innego.

Mianowicie obydwaj motywy nie istniały dotąd w kanonie wzniosłych tematów epickich. Pojawia się tedy z jednej strony konieczność nadania im statusu motywów właściwych eposowi, z drugiej — potrzeba zmanifestowania ich niekonwencjonalności. Erato i córka Zeusa, odsyłając do toposu Muzy w ogóle, włączają miłość kobiety i konsekwencje tej miłości do zbioru wielkich tematów poematu bohaterskiego. Wykazując natomiast bliskie i jak gdyby indywidualne powinowactwo z owymi motywami, więc w pewnym sensie rozluźniając swój związek z jakąś ogólną inkarnacją toposu⁴⁴ — zachowują aurę ich nowości i oryginalności. W sumie topos spełnia funkcję utrzymywania dzieła w jednolitej konwencji, pojawia się bowiem tam, gdzie istnieć mogą wątpliwości co do *decorum* wprowadzanego motywu. Ale jednocześnie wskazuje i wyodrębnia to, co w tym dziele nowe i niepowtarzalne. Określając teraz tylko jego temat. Określając więc — jeśli spojrzymy na omawianą kwestię ponownie z historycznoliterackiego punktu widzenia — ideowe, filozoficzne zainteresowania epoki (autora). Wydaje się, że tu — niech wolno mi będzie powtórzyć to, co powiedziałem w zakończeniu komentarza do *Iliady* i *Odysei* — dopełnia się znaczenie Muzy w poemacie Apolloniosa. Jej wezwanie stwarza okazję, podobnie jak u Homera, do możliwie wyczerpującego i dokładnego oświetlenia dzieła. Lecz — niech wolno będzie także ocenić Apolloniosową inkarnację toposu — w dużej mierze traci on homerycką sugestywność, zwartość i jednolitość. Odzyskuje ją dopiero u Wergiliusza.

⁴⁴ Z inkarnacją toposu będącego w ogóle symbolem epepei.

3

Apollonios, wprowadzając do eksordium motyw uczonego narratora i zachowując topos, aczkolwiek w bardzo oszczędnej postaci, nie oddzielił wyraźnie tego, co boskie, od tego, co ludzkie⁴⁵. Takie pomieszanie dwóch zdecydowanie różnych porządków oddaje z pewnością ducha poezji aleksandryjskiej. Ale można tu zobaczyć również symptom kryzysu epepei, epepei rozumianej jako dzieło podejmujące najistotniejsze społeczne i metafizyczne problemy epoki. Można zobaczyć — jeśli przyjmiemy, że wszelkie nieuporządkowanie, nawet świadome i zamierzone, jest wyrazem braku gruntownego sproblematyzowania wiedzy o rzeczywistości. Wiedzy, która stoi u źródła eposu.

Wergiliusz, podejmując motyw odpowiedzialnego za temat narratora oraz ponawiając topos Muzy, zdecydowanie oddziela oba wątki. Ustala tym samym przejrzystą — i obowiązującą odtąd — kompozycję epickiego *prooemium*:

Broń i męża opiewam, co z Troi wybrzeża / Do Italii gnan losem, pierwszy na brzeg zmierza / Lawiński, po mórz głębi i lądach pędzony / Mocą niebian, pamiętny gniew znosząc Junony; / Wiele też w boju cierpiał, nim dźwignął mur miasta / I bogi wniósł do Lacjum, skąd plemię urasta / Latynów, ojce Alby i wielkiej gród Romy. / Muzo, wskaż mi przyczyny [*Musa, mihi causas memora*], jaki żal kryjomy / Lub boleść skłania bogów królowę, iż męża / Zbożnego tylu przygód i prac uciemieża / Brzemieniem? Więc gniew taki i niebian pierś pali? [I 1—11]⁴⁶.

Skierowana do Muzy prośba — zwróćmy uwagę, że dotyczy ona, jak w *Iliadzie*, przyczyny wydarzeń — włącza poemat w nurt wielkiej home-ryckiej epiki. Jego *genus* określają także liczne apostrofy. Erato ma pomóc w opowiedzeniu historii Lacjum (VII 37—45). Helikońskie boginie — przypomnieć imiona walczących królów, zmagania wojsk i boje sławnych mężów (VII 641—646) czy też wymienić armie spieszące na pomoc Eneaszowi (X 163—165). Muzy — wskazać boga, który nie dopuścił do pożaru floty Teukrów (IX 77—79). Kalliope wraz z siostrami — wspomnieć waleczne czyny Turna (IX 525—529).

Boginie czuwają, jak u Homera, nad tym, co wzniosłe i sławne, heroiczne i godne wiecznej pamięci. Wskazują ważne momenty opowieści, niejako główne filary jej kompozycji. Nadają również, jak u Apolloniosa, pewnym motywom — kiedy pojawić się mogą wątpliwości co do ich *decorum* — status motywów właściwych dla epepei⁴⁷. Zasadniczo więc

⁴⁵ Chodzi mi tu przede wszystkim o inicjalną formułę poematu i możliwość dosłownego jej potraktowania: „Rozpoczynając z tobą, Febusie, przypomnę [...]”.

⁴⁶ Cyt. z: Wergiliusz, *Eneida*. W przekładzie T. Karyłowskiego. Z wstępem i objaśnieniami T. Sinki. Kraków 1924. BN II 29.

⁴⁷ Erato, wzorem *Argonautyk*, nadaje status epickiego motywu motywowi miłości (od której rozpoczyna się mityczna historia Romy). Kalliope — oryginalnemu motywowi pochwały wroga.

w rejestrze ewokowanych przez topos znaczeń mieszczą się te treści, o jakich pisałem analizując wezwania z *Iliady*, *Odysei* i *Argonautyk*. Powiedzieć by można w każdym razie, że stanowi on metaforyczną, aluzyjną, poetycką wypowiedź o formie i przedmiocie, celu i wartości poematu⁴⁸. Czy również — o jego genezie, źródle? A także — o stosunku do prawdy? Wydaje się, że tak, chociaż nie sposób tu — szczególnie w pierwszym przypadku — powtórzyć tych treści, jakie związaliśmy z Muzą Homera.

Role w *prooemium* rozdane zostają precyzyjnie. Narrator odpowiada za fabułę, za materię opowiadania. Muza dysponuje wiedzą o przyczynach wydarzeń. Powiedzieliśmy wcześniej, że wiedza ta jest równoznaczna z poznaniem ich sensu, z wiedzą o istocie rzeczy. Jako taka — jest wiedzą najwyższego rzędu, boską, ostateczną. Pozostawia ją tedy Wergiliusz — wzorem Homera — w gestii Muzy. Skierowanym zaś do bogini wezwaniem, które jak gdyby uzupełnia streszczenie tematu, daje do zrozumienia, że fabuła kryje w sobie jakieś istotne znaczenie. Daje do zrozumienia, że poemat zawiera wiedzę boską, ostateczną, obiektywną, że — słowem — mówi prawdę. Stwierdzenie, na czym ona polega, znacznie przekroczyłoby zakres moich rozważań. Wypadnie jednak wspomnieć — zważywszy treść wypowiedzi o temacie eposu oraz treść inwokacji — że chodzi tu, w najogólniejszym zarysie, o boski wymiar i boski plan dziejów, historii, ludzkiej egzystencji⁴⁹.

Ale skierowanie inwokacji do Muzy oznacza nie tylko to, że poemat zawiera jakąś prawdę. Oznacza bowiem również, że prawda ta jest ukryta. A także, iż osiągnąć ją bądź wyrazić można dopiero na drodze kontaktu z bóstwem, wtajemniczenia, inspiracji⁵⁰. Zauważmy zresztą, że precyzyjne rozdzielenie ról w introdukcji, jasne określenie zakresu tego, co ludzkie, i tego, co boskie, z całą wyrazistością wydobywa na jaw kwestię właśnie inspiracji. Narrator, który zna przedmiot pieśni, zwraca się do Muzy, aby to, co zna, napełnić znaczeniem. Zwraca się do Muzy, aby to, co zna i co zamierza przedstawić, wyrażało prawdę. Na niezbędność jakiejś szczególnej dyspozycji twórczej wskazują również apostrofy: „*nunc age [...] Erato [...] tu vatem, tu, diva, mone*” (VII 37); „*vos, o Calliope, precor, adspirate canenti [...] et mecum ingentis oras evolvite belli*” (IX 525, 528); „*pandite nunc Helicon, deae, cantusque movete*” (VII 641, X 163). Jak rozumieć tu ową inspirację czy też twórczą dyspozycję?

⁴⁸ W dalszej historii eposu zbiór treści skupionych wokół tych właśnie pojęć będzie mniej więcej stały.

⁴⁹ Nieco podobnie jak np. w *Iliadzie*, którą można by — wedle eksordialnej zapowiedzi — interpretować jako poemat o boskich uwarunkowaniach ludzkiego losu (zob. choćby I 5: „tak Dzeusa dokonywała się wola”).

⁵⁰ Inaczej było u Homera, gdzie wezwanie dotyczyło całości dzieła: jako opowieści na określony temat i jako pieśni. Inaczej też u Apolloniosa, gdzie formuła znamionowała bardzo literacki dystans narratora do przedmiotu opowiadania.

Myszę, że nie można jej utożsamiać z potocznymi wyobrażeniami o natchnieniu, szale twórczym, poetyckiej ekstazie. Prowadzić ma bowiem do ukształtowania tego, co poeta już zna, czym już dysponuje (materia opowieści), na świat pełen głębokich treści, świat eposu. Świat taki, jego wzorzec istnieje. Trzeba tylko wczuć się w ten wzorzec — i powtórzyć go. Trzeba powtórzyć jego specyficzny ton, specyficzną melodię⁵¹. Słowem, powtórzyć *genus* poematu, zmieścić w konwencjonalnych ramach nowy temat, nową materię — i tym samym nadać jej pożądany wymiar. Dyspozycja byłaby więc w pewnym sensie równoznaczna z umiejętnością naśladowania. Umiejętnością, która ma po trosze znamiona tajemniczej, magicznej siły. Jest nią w istocie, nigdy do końca nie wyjaśniona⁵². Ale także umiejętnością, którą wedle dzieł, wedle rezultatów, do jakich prowadzi, należałoby nazwać po prostu rzemiosłem, sztuką. Jak się wspomniało, jedną z ważnych właściwości sztuki jest m. in. dokładne wykonanie. Muzy *Eneidy*, podobnie jak boginie *Iliady*, gwarantują dokładne — zgodne bowiem z zaszcłością⁵³ — wykonanie: „*age, qui reges, Erato, quae tempora rerum, quis Latio antiquo fuerit status*” (VII 37—38); „*qui bello exciti reges [...] meministis [...] divae, et memorare potestis*” (VII 642—645); „*et mecum ingentis oras evolvite belli. et meministis enim, divae, et memorare potestis*” (IX 528—529).

Wezwanie Muzy jako symboliczna wypowiedź o stosunku poematu do prawdy. Wezwanie Muzy jako wypowiedź o dwojako rozumianej dyspozycji twórczej, dyspozycji, która stoi u źródła eposu. Pierwszy z motywów występował u Homera, miał tylko nieco inne znaczenie. Drugi — pojawia się dopiero u Wergiliusza, zajmując miejsce Homerowej epogonii.

Powtórzmy: symboliczna wypowiedź o doniosłych treściach epopei i symboliczna wypowiedź o nieodzowności inspiracji. W obu przypadkach topos nastawiony jest, podobnie jak w *Iliadzie* i *Odysei*, na określenie dzieła. Ale w ten szczególny sposób — i tu widzę istotne *novum* obejmujące już obydwie motywy — że określa to dzieło przez pryzmat problematyki aktu twórczego związanej bezpośrednio z pojęciem poety. Poczynając od *Eneidy* problematyka ta wkracza na stałe do metatekstowych fragmentów eposu.

Epika rzymska po Wergiliuszu nie dodaje do zajmującego mnie wyobrażenia wiele nowego. W skonwencjonalizowanej postaci pojawia się

⁵¹ Wezwania pojawiają się dokładnie przy motywach tego samego rodzaju co u Homera, dotyczą wszakże nie tylko wiedzy, ale i ułatwienia jej przekazu.

⁵² Można by tu, z pewnymi zastrzeżeniami, mówić o szeroko rozumianej imitacji, którą należałoby określać z punktu widzenia psychologii twórczości czy w ogóle teorii procesu twórczego. Mam tu na myśli np. takie potraktowanie pojęcia, jakie proponuje B. Otwinowska w studium *Imitacja* (w zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 2. Wrocław 1973, s. 391).

⁵³ Oczywiście nie muszę dodawać, że owa „zaszcłłość”, owa „rzeczywistość” są tutaj określeniami dalece umownymi.

topos w naśladowanym z Apolloniosa poemacie Waleriusza Flakkusa (*Argonautica* III 12—13, VI 33—41, 515—516) czy w niezbyt udanej, trzymającej się niewolniczo wzorów Homera i Wergiliusza epopei Siliusza Italikusa (*Punica*, I 1—8). Do zwięzłego tylko streszczenia tematu, nie znając bogiń, ogranicza się epopeja *stricte* historyczna (Lukan, *Pharsalia*, I 1—7)⁵⁴. Na nieco więcej uwagi zasługują może jedynie *prooemia Tebaidy* i nie dokończona *Achilleidy* Stacjusza.

Po naszkicowaniu w *Tebaidzie* tematu i wezwaniu bogiń:

Bratobójcze walki i władzę królewską, o którą / Boje toczono bezbożne,
a także Teby win pełne, / By śpiewać, żar pieryjski duchem zawładnął. Skąd
zacząć / Każecie mi, boginie [*Pierius menti calor incidit. Unde iubetis ire,
deae?*] [I 1—4]⁵⁵

— następuje długie (4—16) wyliczenie mitologicznych motywów, od których można by zacząć epicką opowieść. W kolejnych wersach (16—17) decyduje się poeta rozpocząć od historii „udręczonego domu Edypa”, albowiem nie zdoła jeszcze sprostac... historycznemu tematowi. Tu wylicza wiekopomne czyny cezara (17—21), chluby Lacjum (22—31). Przyjdzie jednak czas, kiedy silny pieryjskim natchnieniem oznajmi dzieła wspaniałego władcy, „*tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro facta canam*” (32—33). Teraz wszakże na tyle tylko napina struny, by śpiewać „beockie boje”, pełną tragizmu mitologiczną opowieść (33—40). Obszerne eksordium zamknięte zostaje ponowieniem wezwania:

Którego więc na początek dasz z bohaterów, Klijo? [*quem prius heroum,
Clio, dabis*], / Czy gniewnego Tydeja? Czy otchłań nagłą przed wieszczem? /
A burzliwy Hippomed też żąda pieśni, i wojny / Trzeba by oplakiwać zu-
chwałego Arkada, i śpiewać / Kapaneusa, co godzien — przez inną już zgro-
zę — pieśni. [41—45]

Prooemium w *Achilleidzie* jest krótsze, bardziej przejrzyste. Najpierw homerycka inwokacja: „Wielkodusznego Ajakidę i wstręt Gromowładcy budzące / Potomstwo, któremu zakaz do nieba się zbliżać wydano, / Opowiedz, bogini [*diva, refer*]” (1—3). Dalej — uzasadnienie podjęcia takiego właśnie tematu (3—7): czyny bohatera wślawiła już pieśń Homera, wiele jednak pominięto, przedstawione więc tu zostanie całe życie herosa. Następnie pojawia się prośba do Feba (8—11), aby dał czerpać doświadczoneму poecie z nowych źródeł natchnienia. W wersach 12—13 wzmianka o autorstwie *Tebaidy*, potwierdzająca poetyckie doświadczenie. Kończy

⁵⁴ Aczkolwiek Muza w poemacie się pojawia, ale w bardzo osobistej odautor-skiej dygresji. Zob. np. szkic J. Ciechanowicza *Das Problem der Apostrophe IX 980—986 in der „Pharsalia” von Marcus Annaeus Lucanus*. „Eos” 1982.

⁵⁵ Cyt. według: P. Papinii Statii „*Achilleis*” et „*Thebais*”. Wydał P. Kohlmann. Z. 1—2. Lipsiae 1879—1884. Za pomoc w filologicznym przekładzie fragmentów obu epopei winien jestem gorące podziękowania drowi Józefowi Macjoniowi z Katedry Filologii Klasycznej Uniwersytetu Łódzkiego.

się eksordium apostrofą do Domicjana o życzliwe przyjęcie dzieła (14—19).

Wprowadza Stacjusz do *prooemium* obszerną panegiryczną apostrofę. Wprowadza uzasadnienie wyboru takiego a nie innego tematu: raz w formie erudycyjnej dygresji (*Theb.*, I 4—16), raz jako krytykę — w tym przypadku bardzo subtelną — dotychczasowych jego opracowań (*Achil.*, I 3—7). Oba motywy stają się odtąd trwałymi składnikami epickiego wstępu, znacznie poszerzając jego problematykę. I — jak gdyby przyćmiewają Muzę, odsuwają ją na dalszy plan, przejmując wiele z ewokowanych przez topos treści. Nie na tyle jednak, aby stracił on status istotnej wypowiedzi o dziele.

Inwokacja z *Achilleidy* odsyła do eposu Homera. Dwukrotnie powtórzone wezwanie z *Tebaidy* — w ogólnym sensie — również. Z kolei natchnieniotwórcze inkarnacje toposu w obu poematach zdają się nawiązywać do wergiliańskiego motywu inspiracji. Dodajmy, że w przypadku inwokacji chodzi przede wszystkim o temat, w przypadku inkarnacji inspiracyjnych — o sposób wypowiedzi. Topos sugeruje więc homerycko-wergiliański wzorzec Stacjuszowych eposów, przy czym pierwszy człon określenia dotyczy bardziej przedmiotu, drugi — formy. Jednakże na wskazaniu miejsca obydwu dzieł w tradycji rola jego się nie kończy.

Zauważmy, że ponowione wezwanie w *Tebaidzie* silnie akcentuje trudność rozpoczęcia opowieści. Dopowiedzieć możemy: — trudność rozpoczęcia jednolitej, chronologicznie spójnej opowieści, która by realizowała nie tyle epicki model narracji *in medias res*⁵⁶, jak u Homera czy Wergiliusza, ile raczej typ narracji kronikarskiej, historycznej. Nieprzypadkowo też zamykająca *prooemium* inwokacja skierowana jest właśnie do Klio — jakby rekompensując nie spełniony plan epopei ściśle historycznej (I 16—33), historiozoficzne ambicje wiąże Stacjusz z materiału mitu. Jednoznacznie także, jako zwarta i *ab ovo* przedstawiana historia, zapowiedziana zostaje *Achilleida*.

Wskazując tedy powinowactwo obu poematów z określoną tradycją, wskazuje topos jednocześnie ich odrębność, ich indywidualny, niekonwencjonalny charakter. Ze szczególną wyrazistością ujawniają to natchnieniotwórcze inkarnacje. „Pieryjski żar duchem zawładnął”. „Ty [...] daj mi, Febie, ze źródeł czerpać nowych i wieńcem opasz skronie [tu (...)] *da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda necte comas*!”. Stacjusz usamodzielnia te inkarnacje, oddziela od epickiej inwokacji, rozbudowuje, nadając im nieco ogólniejszy niż w *Eneidzie* sens. O ile bowiem u Wergiliusza inspiracja wiązała się z dyspozycją umożliwiającą powtórzenie tradycyjnego, ponadindywidualnego sposobu mówienia, o tyle u Stacjusza pozostaje w związku z emocjonalnym stosunkiem podmiotu do materii opowiadania, a także — niepowtarzalnością i arbitralnością aktu twór-

⁵⁶ Zob. analizę tego zagadnienia u Daneek (*op. cit.*, s. 130—131).

czego. Problematyka tego aktu, uzyskawszy odrębne miejsce w granicach *prooemium*, określa teraz jak gdyby indywidualny plan dzieła oraz liryczne, pełne poetyckich emocji jego źródło. Jest tu inspiracyjna wersja toposu niewątpliwie sygnałem coraz silniej domagającej się wyrazu podmiotowości twórcy. Ale jest także, występując wspólnie z inkarnacją czysto epicką, symptomem kryzysu epopei jako zobiektywizowanego obrazu świata. Kryzysu polegającego na skostnieniu mitu jako tworzywa wielkiej epopei, tworzywa, które nie jest już zdolne wyrazić i unieść istotnych problemów współczesności⁵⁷. Po trosze „barokowa”, jakby nadmierna eksploatacja toposu stoi w poematach Stacjusza, u schyłku dziejów całej antycznej epiki⁵⁸, właściwie na przeciwległym krańcu oszczędnych wysłowień Apolloniosa. Lecz odbija, jak tam, podobne zjawisko, wyznaczając kres klasycznego wizerunku Muzy.

Topos odżywa jednak po stuleciach. Kiedy bowiem do pieśni bohaterskiej wkracza tematyka *stricto* historyczna, burzliwa teraźniejszość i chwalebne czyny przodków, to zarówno owa pieśń, jak i owa tematyka potrzebują autorytetu i potwierdzenia, wzoru i określenia. Topos tym wszystkim był. I może być teraz, ale już nie w swojej klasycznej postaci.

4

Po streszczeniu fabuły, uzasadnieniu wyboru i podkreśleniu rangi narodowego tematu oraz krytyce starożytnych motywów pojawia się w *Luzjadach* Camõesa następujący *passus*:

Was sławię, których wśród śmiałych zacieków / Wiódł Mars z Neptunem,
was — o Luza syny! / Umilknij, Muzo, z pieśnią starożytną / Przed tych wybrańców chwałą bardziej szczytną. [oktawa 3, w. 5—8]

Zaraz dalej, jako że na takim odrzuceniu antycznej bogini poprzestać nie sposób, zawiesza ono bowiem wypowiedź, następuje inwokacja:

A wy, o nimfy srebrnej Tagu toni, / Co nowy zapał w piersi mej niecicie, /
Jeśli się ku mnie łaska wasza skłoni, / Żem wasze brzegi opiewał w zachwy-
cie, / Zdarzcie, niech pierś ma męskim tętnem dzwoni, / Niech wzniosłym sty-
lem władnie należycie, / By — zachwycony sławą waszych dolin — / Nad
Hipokrenę przeniósł was Apolin! // Dajcie głos silny. [w. 9—17]⁵⁹

⁵⁷ Zauważmy, że wyrażenia domaga się współczesna tematyka historyczna (*Theb.*, I 17—31), materię mitu traktuje zaś autor po trosze jako zastępcze, pozwalające dopiero osiągnąć maestrię poetycką, tworzywo poematu (I 32—33).

⁵⁸ Ostatnim godnym wzmianki eposem są *Dionysiaka* Nonnosa z Panopolis (V w.) podejmując homerycki wzorzec inwokacji (I 1—10).

⁵⁹ Cyt. z: L. C a m õ e s, *Luzjady. Epos w dziesięciu pieśniach*. Z oryginału portugalskiego przełożył, objaśnieniami i życiorysem autora opatrzył A. M - s k i. Warszawa 1890. W w. 5 chodzi dokładnie o „dźwięk wysoki i szlachetny”, w w. 6 — o „styl górnołotny i płynny”, w w. 1 oktawy piątej — o „rytm wielki i donośny”.

Podobny do eksordialnego schemat spotykamy w pieśni III. Mianowicie opowiadane przez Gamę dzieje narodu Luzów poprzedza skierowana do Kalliope prośba o natchnienie, umieszczająca owe dzieje w epickich ramach wzniosłości i patetyzmu. Ale już w następnej strofie (oktawa 2) antyczna bogini okazuje się nimfą Tagu, co jednoznacznie określa historyczną, nie zaś mityczną realność opowiadania. Apostrofa do samych nimf umieszczona jest nadto — wzorem katalogu okrętów u Homera — przed opisem sztandarów przedstawiających wizerunki luzytańskich wodzów i władców (VII, oktawa 78).

Metamorfoza tradycyjnej wersji toposu jest oczywista i nie wymaga jakiegos obszerniejszego komentarza. Nimfy Tagu symbolizują historyczny, patriotyczny, narodowy charakter poematu. Sugerują głęboki emocjonalny związek podmiotu z opowiadaną historią, nadając narracji swoiście sentymentalny wymiar⁶⁰. Sugerują również, pojawiając się w określonych przez konwencję miejscach, powinowactwo dzieła z wielką epopcją⁶¹. Słowem, substytuowanie antycznej Muzy pozostaje tu w związku z ujęciem współczesnej historycznej tematyki w ramy konwencjonalnego schematu epepei. Nieco inaczej: uzasadnia wprowadzenie tej tematyki do poematu bohaterskiego, przypisując jednocześnie całemu dziełu szczególną — w autorskich intencjach przewyższającą starożytny epos — wartość. W sumie jednak topos nie ewokuje u Camõesa jakichś szczególnie głębokich treści, odzwierciedlając dość skromne ambicje portugalskiego poety, ambicje podniosłego przedstawienia fragmentu ojczytych dziejów. Zgoła inaczej prezentuje się natomiast nowa bogini wezwana w *prooemium Jeruzolimy wyzwolonej*:

Panno [O Musa], nie ty, co laury nietrwałymi / Zdobisz w zmyślonym czoło Helikonie, / Lecz mieszkaśz między chóry niebieskimi / Z gwiazd nieśmiertelnych w uwitej koronie — / Ty sama władni piersiami moimi, / Ty daj głos pieśni! A jeśli przy stronie / Prawdzie gdzie jakiej ozdoby przydawam, / Niech twej niełaski za to nie uznawam⁶².

⁶⁰ Dodać należy, iż tam, gdzie związane są przede wszystkim z osobą poety, a nie z tematem dzieła — pojawiają się Muzy w swej antycznej postaci. Odnajdujemy je mianowicie w zlizowanych autobiograficznych dygresjach: oktawy VII 83 n., X 8 n., 145 n. W świetle tej uwagi są tedy nimfy Tagu jak gdyby symbolem duchowej więzi twórcy z przedmiotem opowieści.

⁶¹ Pojawiają się bowiem — abstrahując od charakteru adresatek wezwań — w miejscach zastrzeżonych przez tradycję dla toposu.

⁶² Cyt. według przekładu P. Kochanowskiego: T. Tasso, *Gofred, abo Jeruzalem wyzwolona*. Warszawa 1968. *Prooemium* jest tu bardzo, w porównaniu z *Luzjadami*, zwięzłe. W pierwszej oktawie mamy streszczenie tematu, w drugiej — inwokację, w trzeciej — dygresję o ozdobności, w czwartej i piątej — apostrofę do księcia Alfonsa II d'Este. Dodajmy gwoli kompletności obrazu, iż włoski wydawca poematu sugeruje powinowactwo Tassowej Muzy z Uranią. Zob. T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*. Con introduzione e commento di P. Nardi. Verona 1948.

Tasso opowiada historię pobożną i prawdziwą⁶³. Zgodnie z charakterem tematu Muza jest święta, nie pogańska⁶⁴. Przekształcenie antycznej wersji toposu idzie w podobnym jak u Camõesa kierunku, wszakże treści, jakie wiążą się z tym przekształceniem, wydają się daleko istotniejsze.

Oto bowiem prosi poeta Muzę o trzy rzeczy: niebieski żar („*tu spira al petto moi celesti ardori*”, w. 5), dar pieśni („*tu rischiara il mio canto*”, w. 6) oraz wybaczenie, jeśli ozdoba niekiedy zaciemniać będzie prawdę. Szczególnego znaczenia nabiera, rozwinięty w dygresji następnej oktawy, motyw trzeci. Ozdobność, fantazja, słowem — wszystko to, co nazwalibyśmy dzisiaj upoetyzowaniem i pięknem formy⁶⁵, przyciąga czytelnika i pozwala łatwiej wmówić mu prawdę: „I prawdę pręcej w ludzie więc wmówimy, kiedy rym miękki doda jej wdzięczności” (oktawa 3, w. 3—4). Podobnie miód na brzegu kielicha umożliwia przełknięcie gorzkiego, lecz dającego zdrowie i życie lekarstwa. Motyw i argumenty wziął tu Tasso od Lukrecjusza (*De rerum natura*, I 935 n.). Wpisując je atoli w wezwanie skierowane do nowej Muzy — nadał całości oryginalne znaczenie. Nadał po części świadomie i celowo, po części — nie.

Rozpocznijmy od tego, co świadome i zamierzone.

Otóż poeta opowiada historię pobożną (i prawdziwą). Opowiada ozdobnym bohaterskim wierszem, w epickiej pieśni. Łamie więc — co może mieć znamiona herezji⁶⁶ — konwencję przekazywania tego rodzaju historii. Zwrócenie się do Muzy, do Muzy właśnie niebiańskiej, Muzy przywodzącej na pamięć Maryję, aby wybaczyła „cukrujące” wierszowanie, jest w tym kontekście formą usprawiedliwienia się autora ze złamania owej konwencji.

Zauważyć zresztą trzeba, że łamie poeta także konwencję epepei. Pobożna historia nie jest stosownym dla eposu tematem. Jako uzasadnienie wystarcza wszakże — rzecz nie ma bowiem w tym przypadku posmaku herezji — niezupełna identyfikacja Muzy i Maryi. Tasso pozostawia (inaczej niż Kochanowski w przykładzie) pogańskie, odsyłające do poematów Homera i Wergiliusza, imię bogini⁶⁷.

⁶³ Prawdziwą — gdyż pobożną, opartą na autentycznych wydarzeniach oraz obrazującą walkę dobra ze złem.

⁶⁴ Według przyjętego już od wczesnego średniowiecza zwyczaju wzywano przy tematach świeckich — Muzę, przy tematach o charakterze religijnym — biblijnych inspiratorów. Zob. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Wyd. 7. Bern 1967, s. 242 n.

⁶⁵ W oryginale mowa jest o mieszanii prawdy z fantazją, wiersza z ozdobnością. Przy czym fantazja (fikcje) to jak gdyby deformowanie rezultatu natchnienia — prawdy, ozdobność to deformowanie wiersza, który ma źródło w darze pieśni.

⁶⁶ Zob. R. M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge 1965, s. 197 oraz przypis 35 do rozdz. 6.

⁶⁷ Muza *Jerozolimy wyzwolonej* określa jakby bardziej bezpośrednio, w prze-

Przejdźmy do tego, co nieświadome.

Poeta opowiada historię (pobożną i) p r a w d z i w ą. Muza, niebiańska, jest boginią prawdy⁶⁸. Jednocześnie obdarza twórcę — w czym bliska pozostaje klasycznej Muzie — natchnieniem i darem pieśni. Formuje więc poetę. Naturą jego jest ozdobne wierszowanie zaciemniające istotę rzeczy. Czyżby więc to, co otrzymuje poeta od Muzy, zarazem przeczyło prawdzie, której ta Muza patronuje? Jak wytłumaczyć tę zagadkę?

Sądzę — ograniczając wyjaśnienie do zwięzłej konstatacji — że można to tłumaczyć nieistnieniem pojęcia prawdy poetyckiej⁶⁹.

Dylemat poetyki renesansowej był taki: naśladowanie zawiera fikcje i wymysły, a więc nie zawiera prawdy. A tymczasem prawda jest nad wszystko cenna. Nie powstała wówczas jeszcze myśl, że może istnieć odrębna prawda poetycka⁷⁰.

Tasso, aczkolwiek z uwagi na herezję traktuje to jako uchybienie, widzi istotę poezji (poematu) w szczególnym, polegającym na upoetyzowaniu sposobie przekazywania prawdy. Nieświadomie tedy — co jest tu określeniem raczej umownym — bliski jest sformułowania tezy, sformułowania w postaci symbolicznej, o istnieniu owej prawdy poetyckiej. Udaje się to jednak dopiero w bez mała sto lat później — kiedy już nie przeszkadza wzgląd na herezję, temat jest bowiem „świecki” — Twardowskiemu w *prooemium Władysława IV*.

Topos okazuje się w tym miejscu, jeśli wolno tak rzec, terenem formułowania — jak gdyby mimowolnie — ważkich, wyprzedzających teoretyczną refleksję sądów o istocie sztuki poetyckiej. Terenem, na którym takie właśnie formułowanie (mimowolne) takich właśnie sądów (prekursorskich) pomyślane jest i założone już w samym symbolicznym języku, w jakim odbywa się komunikacja. Dodajmy również, że sądy owe mają uzasadnienie bardzo przekonywające. Dotyczą bowiem konkretnego dzieła, rodzą się w obliczu rozlicznych problemów związanych z jego kształtowaniem, wyrastają bezpośrednio z twórczej praktyki, odnoszą się do nadziei i oczekiwań łączonych z określonym twórczym przedsięwzięciem.

W sumie jest Muza *Jerozolimy wyzwolonej* — spróbujmy zwięźle streścić — symbolem, jak u Camōesa, charakteru opowiadanej historii. Ale jest jednocześnie, jak u Homera, symbolem jej głębokich treści. Ma znamiona „postaci prawdziwej” (powinowactwo z Maryją), ale jest zarazem konwencjonalnym tylko znakiem tradycji epickiej. Wskazuje genologiczną przynależność poematu, ale i jego niepowtarzalność. Wyraża wreszcie prawdę o konkretnym dziele, ale jest także odbiciem prawdy

ciwieństwie do nimf u Camōesa, epicką konwencję, związek poematu z tradycją. Podobnie zresztą i w apostrofach poprzedzających katalog herosów (I 36) czy opis wojsk egipskich (XVII 3).

⁶⁸ Wynika to przede wszystkim z powinowactwa z Maryją.

⁶⁹ W teoretycznym, odzwierciedlającym świadomość literacką epoki, słowniku renesansowej refleksji o poezji.

⁷⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 207.

o charakterze ogólniejszym. Niemało to, jak na jedną, a przy tym bardzo oszczędnie wysłowioną inkarnację toposu⁷¹.

Zapisać więc na marginesie tego zdania — odkładając na później wnioski merytoryczne — że dzieje Muzy mogłyby nie być dziejami tak monotonnymi i nudnymi, jak zwykle się sądzić. Próbowałem to dotąd pokazać. Lecz na historię toposu składa się, jak na historię każdego „przedmiotu literackiego”, nie tylko jego treść, ale i częstotliwość wysłowień. Ona to właśnie nadaje dziejom bogini, szczególnie w poezji okolicznościowej, piętno monotonii i nużącej natrętności. Po części nadaje je także niewysokiego lotu wierszowana epika, nastawiona w dużej mierze na rejestrowanie burzliwej terażniejszości. Tak ma się rzecz z rodzimą produkcją „bohaterskiego wiersza”.

5

Rzecz samę, nie słów moich przynoszę-ć kolory,
 Wojny powieść prawdziwą, nie wierszow pozory,
 Bo to tylko poetom trefnym zostawuję;
 Ja, że się wojną bawię, wojnę wypisuję.
 Wszakże mię nie Apollo w Parnasie na łonie
 Swym chował ani Muza w wdzięcznym Helikonie,
 Lecz mię Mars w swojej szkole krwawej uczył wojny,
 Nie w domu pielęgnował Janus, bog spokojny.

(S. J. Ślizień, *Haracz krwią turecką Turkom wypłacony, albo relacyja dwuletnich prac wojska koronnego i Wielkiego Księstwa Litewskiego*. Wilno 1674, w. 1—8)

Odczytajmy dosłownie, trudno zresztą chyba inaczej, wyznanie autora. Ale potraktujmy — jako metaforyczne określenie polskiej wierszowanej epiki XVI i XVII wieku.

Oto więc poeta, który nie zna Muz. I poemat, który ma być tylko pamiętnikarską relacją. Najogólniej rzecz można, że całość, na jaką składają się te dwa motywy, stanowi w większym stopniu dokument historyczny niż dzieło prawdziwej poezji⁷². Jest w tym stwierdzeniu na pewno, z historycznoliterackiego punktu widzenia, sporo przesady⁷³. Spróbujmy tedy „poprawić” Ślizienia, z pewnością pocziwego żołnierza.

⁷¹ W porównaniu z barokowością u Stacjusza czy nadmierną rozlewnością u Camõesa, gdzie *prooemium* liczy aż 17 oktaw.

⁷² Nawiasem mówiąc, Tasso i Camões stanowią w ogóle w XVI-wiecznej epice chlubne wyjątki. Trudno byłoby bowiem zaliczyć do dzieł udanych np. panegiryczno-heroiczne epopeje Juana Rulfo (*La Austriada*) czy Basino Basiniego (*Sforziada*) bądź patriotyczne poematy Alonsa de Ercilla (*La Aracuana*) i Pierre'a Ronsarda (*Franciade*).

⁷³ Bez wątpienia „łagodzą” tę przesadę badawcze sądy o epice staropolskiej M. Kaczmarka (*Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972) czy L. Szczerbickiej-Ślęk (*W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika wierszowana*. Wrocław 1973).

Oto więc poeta, który bywa spod znaku Muz. I poemat, który chce być czymś więcej niż kronikarskim zapisem wydarzeń. *Bywa, chce być*. Widzę tu intencje godne zainteresowania, ale tylko — intencje. Na tle wielkiej epopei, jaką zajmowaliśmy się dotychczas, epos polski nazwać by trzeba eposem *in statu nascendi*. Pozostaje taki aż do czasów Mickiewicza.

Powróćmy do toposu.

Pierwsze odczytanie przytoczonego fragmentu pozwala, w aspekcie jak gdyby emocjonalnym, ograniczyć do niezbędnego minimum zbiór tekstów egzemplifikujących dzieje Muzy w rodzimej epice⁷⁴. Odczytanie drugie — po, przynajmniej, bardzo arbitralnej „emendacji”⁷⁵ — pozwala ograniczyć go w aspekcie intelektualnym. Cóż bowiem znaczą, kiedy myśleć o toposie, intencje? W kontekście, dodajmy, prawdziwości tematu?

Otóż z góry przewidzieć można, że będzie on pozostawał w związku z próbami nadawania historycznej materii poematu wymiarów świata przedstawionego wielkiej epopei, wymiarów wzniosłości, patetyzmu, heroizmu i sławy. Będzie też pozostawał w związku z określaniem samego dzieła bądź jako odbicia tradycyjnego wzorca epickiego, bądź — jak choćby w przypadku Ślizienia — jego modyfikacji. Obie funkcje opisałem już w miarę dokładnie. Kiedy zaś wziąć pod uwagę fakt, że podejmowane bywają na gruncie produkcji literackiej dalekiej od arcydzielnosci?

Z dużym prawdopodobieństwem można by powtórzyć to, co powiedziałem o łacińskiej epice po Wergiliuszu — iż nie wnosi do dziejów toposu wiele nowego. Przyjmuję jednak trochę inny punkt widzenia: rodzima epika kontynuuje i rozwija, w sposób wszakże daleki od doskonałości, zarejestrowane już treści. Przedstawienie więc epickich dziejów „ojczystej Muzy” pomyślane jest tutaj przede wszystkim jako zwięzła i skrótowa — aczkolwiek to, co oryginalne, znajdzie w niej swoje miejsce — ilustracja takiej tezy.

Obszerne, obejmujące w istocie całą I księgę (259 wersów), *prooemium Wojny pruskiej* Jana z Wiślicy rozpoczyna się apostrofą do Zygmunta I (w. 1—20) sławiącą czyn jego dziada, Władysława Jagiełły. Dalej mamy identycznych rozmiarów (w. 21—40) uwagę o poetyckim milczeniu wokół grunwaldzkiej bitwy, po czym następuje dość oryginalna inkarnacja toposu (w. 41—46):

Tę sławę pragnę wznowić, chociaż Muz zachwyty
Ustały, gdyż boginie przez Parnasu szczyty
Przeszedłszy, się zmęczyły, a wymowy siła

⁷⁴ Wybieram tedy utwory o szerszych niż czysto kronikarskie ambicjach. Również takie, przy których bez jakichś istotniejszych uchybień interpretacyjnych można pominąć intencje panegiryczne.

⁷⁵ Można było oczywiście interpretować tu sam topos, który w takiej wersji spełnia dość często funkcję uprawdopodobnienia opowieści. Zajmuję się tym zagadnieniem w innym rozdziale pracy.

Apollońska, niestety, lutnię opuściła.
 Wiekopomny czyn króla Muzy zapomniący
 Obwieścić i odświeżyć ów tryumf wspaniały ⁷⁶.

Poeta pragnie przypomnieć to, co tylko zapomniwały obwieścić Muzy. A więc to, co samo w sobie warte jest przypomnienia, co zasługuje na miano tematu godnego epepei. Nadanie wartości historycznemu wydarzeniu — i to w kontekście panegiryzmu inicjalnej apostrofy — jest tu bezsporne.

Poeta pragnie przypomnieć to, o czym oznajmić zapomniwały Muzy. Zastępuje więc jak gdyby boginie. Ale jest tylko poetą. Zdarzyć się tedy może, że dzieło nie będzie doskonałe. Jest w tym subtelne usprawiedliwienie ewentualnych niedostatków poematu. I jednocześnie podkreślenie panegirycznych zasług autora.

Poeta pragnie przypomnieć to, co zapomniwały obwieścić zmęczone Muzy. Czym zmęczone? Bohaterskim wierszem? Doskonałą poezją („Parnasu szczyty”)? Metafory jednoznacznie wyjaśnić nie sposób, ale pojawia się przypuszczenie, że poemat eposem nie będzie, nie będzie wielką epicką pieśnią ⁷⁷.

Poeta pragnie przypomnieć to, o czym zapomniwały oznajmić Muzy. Widzę w tym bardzo delikatne odrzucenie antycznej wersji toposu ⁷⁸. Stanowi ono punkt wyjścia dla wezwania nieco dalej — po erudycyjnej historycznej dygresji — Dziewicy (w. 94—109). Jest tam „*Mater castissima*” odpowiednikiem tych mocy, które kierowały biegiem wydarzeń będących teraz przedmiotem poematu (Bóg, św. Stanisław, w. 52—53). Jest uosobieniem tych mocy, które nie pozwoliły złu (ludy germańskie) zatryumfować nad dobrem (święty ród Polaków, w. 78—89). Rezygnacja, właśnie delikatna ⁷⁹, z antycznej Muzy na rzecz nowej patronki określa w takim kontekście głębokie historiozoficzne ambicje, jakie Wiśliczanin wiąże z tematem. Kiedy zaś dodamy, że prosi poeta Dziewicę o duchową opiekę, o duchowe wsparcie, stwierdzić będziemy mogli ostatecznie, że mniej mu zależy na utrzymaniu poematu w konwencji właściwej dla poezji bohaterskiej (zgodnie z sugestiami, jakie narzucał wcześniej topos), bardziej — na zgodności opowiadania z metafizyczną prawdą historii. Słowem, jeśli pieśń miałaby być wieszczą, to ze względu nie

⁷⁶ Cyt. z: Jan z Wiślicy, *Wojna pruska*. Tłumaczył i wstępem zaopatrzył J. Smereka. Lwów 1932.

⁷⁷ Epopei przypisywano powszechnie status poezji doskonałej, „*poesis perfectae*”; można by więc rzec, iż była ona swojego rodzaju szczytem poezji.

⁷⁸ Odrzucenie jest bardzo delikatne, gdyż po prostu nie chodzi tu o antynomię: poezja chrześcijańska — poezja pogańska (zob. też przypis 64).

⁷⁹ Przykładem zdecydowanie ostrej rezygnacji z antycznej topiki jest m. in. inwokacja poprzedzająca *Panegiryk na cześć św. Władysława* (*Panegiricus in laudem divi Ladislai*) Pawła z Krosna. Ale też topos jest tu symbolem treści, nie jak u Wiśliczanina — tylko formy poematu, epopeicznych konwencji.

na formę, lecz na treść. Zatrzymajmy się przez chwilę nad pierwszym motywem.

Topos, powiedzieliśmy, zawiera sugestię co do formy dzieła, a mianowicie podpowiada, że nie podejmuje ono konwencji wielkiej epopei (choć temat wybornie się do tego nadaje). Ale podpowiada również — dlaczego? Mówi także, jaki wzorzec realizuje.

Po krótkim opisie ziem polskich (w. 119—136) i przedstawieniu mitycznej historii ich władców (w. 137—216), po rozpoczęciu zatem poematu z isticznej historiograficznej, ale i epickim rozmachem, następuje wzorowana na Stacjuszowej (*Theb.*, IV 32 n.) apostrofa: do Wieści Dawnej („*Fama vetus*”), aby oznajmiła historycznych już władców, oraz do Kalliope, matki wieszczów („*vatum nutrix*”), aby nadała temu oznajmieniu blask i splendor bohaterskiego wiersza (w. 217—224). Wezwanie to, wprowadzając w świat epopei, stanowi jednak zarazem jego zamknięcie. Dalej bowiem mamy taki oto passus:

Tak ja myślałem sobie [...]. Wtem Apollon boski / Stanął — tak mi się zdało — przede mną z orszakiem / Muz, wraz z lutnią i łukiem, swej potęgi znakiem. / Jak wyglądał w Patarze, przez Lykię tam czczony, / Lub na Lesbos, gdzie słynny chram był dlań wzniesiony, / Takim był, w takim blasku sam podążał ku mnie, / Gdy o wodzach i królach rozmyślałem dumnie. / Bóg stanął i przemówił słowa łagodnymi. {w. 225—232}

Apollin radzi poecie, aby nie opiewał królów sarmackiej ziemi *ab ovo*, gdyż nad siły młodzieńca to zamiar. Znajdą się zresztą twórcy, których wieszczę słowo wsławi dawnych władców. Teraz zaś wystarczy, gdy przedstawiony zostanie niebiański ród Zygmunta i czyny jego dziada.

Przemowa Apollina ostatecznie więc tłumaczy ominięcie epopeicznych konwencji. Poeta zna te konwencje, zna reguły epickiej pieśni — świadczy o tym apostrofa do Wieści Dawnej i Kalliope — ale niewielkie poetyckie doświadczenie nie gwarantuje właściwego ich wykorzystania. Jest w tym wiele afektowanej skromności. Są także bardzo wyraźne intencje panegiryczne. Ale jednocześnie motyw stanowi dogodny punkt wyjścia do precyzyjnego określenia tematu:

Tą mową nakłoniony, królu pełen chwały, / Opiszę strasznej wojny okrutne zarzewie / I dzielnych bohaterów w twym rodowym drzewie. {w. 257—259}

Stanowi również, acz metaforyczną, wypowiedź o formie poematu. Nawiązuje bowiem do luźnej, dygresyjnej, kronikarskiej formuły starożytnych tekstów aitiologicznych⁸⁰.

⁸⁰ Przemowa Apollina do poety nawiązuje do VI eklogi Wergiliusza (*Prima Syracosio dignata est ludere versu...*), pośrednio — do Kallimachowych *Aitiów*. Podobny motyw spotykamy nadto u Owidiusza (*Ars am.*, II 493 n.), Propercjusza (III 3), Cyncerona (*De consulatu suo*); z zachowanych fragmentów można wnosić, iż przemawia do poety m. in. Kalliope. Zob. J. Wikarjak, *Cycero w służbie Muz Klio i Kaliopy*. „Eos” 1981.

Wypadnie zatem w tym miejscu powtórzyć o inkarnacji Muzy w *Wojnie pruskiej* sąd jednej z badaczek staropolskiej epiki, mianowicie iż „funkcja toposu w obrębie utworu pozostaje [...] w związku z przyjęciem genealogiczno-historiograficznego modelu narracji”⁸¹, modelu charakterystycznego dla erudycyjnych, mitologiczno-ajtiologicznych dziełek Kallimacha, Teokryta⁸², Wergiliusza. Wypadnie także dodać, że funkcja ta pozostaje w związku z okolicznościowym, panegirycznym, dworskim charakterem utworu. W sumie zaś przyjdzie stwierdzić, iż Wiśliczanin odbiera Muzie jej epopeiczną istotę. Topos jest wprawdzie symbolem wielkości tematu⁸³, jest symbolem świata epopei — ale jak gdyby w perspektywie tego, co nie zostaje w dziele zrealizowane. Ma przeto status raczej konwencjonalnego znaku organizującego wypowiedź o poemacie niż emblematu odnoszącego się bezpośrednio do całego dzieła. Skonwencjonalizowanie „epickiej” Muzy, o którym można było mówić na marginesie *Argonautyk* czy eposów Stacjusza, osiąga u Jana z Wiślicy, na progu dziejów rodzimej epiki, jakby ostateczną granicę. Granicę, która wyznacza początek zmierzchu bogini jako patronki wielkiej epopei.

Z drugiej natomiast strony, substytuując antyczną Muzę wezwaniem skierowanym do Dziewicy, określa poeta kierunek, w jakim później, wzorem Tassowego dzieła, potoczą się dzieje toposu. Erudycyjny, panegiryczny, historiograficzny poemacik Wiśliczanina jest więc ostatecznie bardzo czułym miernikiem tych tendencji, jakie pojawiają się i rozwijają w epickiej egzystencji ojczystej Muzy. Spróbujmy je tedy pokazać, rozpoczynając od tej, która odbiera bogini znamiona emblematu epopei bądź też zdecydowanie formalizuje topos.

6

Dzielność i mężne sprawy Hetmana zacnego,
Dzielność, którą ma swego wieku tak młodego,
Wyśpiewał, wypowiedział radbych naozdobniej,
Acz głupiemu zamilczeć niż mówić podobniej.

[.]

Wy Muze z Helikonu i wy z Pieryjej,
Kaźcie Kallijopei i siostrze jej Klijej,
Aby jedna podała w usta piękne słowa,
Druga niechaj dokaże, aby moja mowa

⁸¹ Szczerbicka - Ślęk, *op. cit.*, s. 176.

⁸² Pisząc o Teokrycie mam tu na myśli jego panegiryczne, skonwencjonalizowane sielanki XVI i XVII.

⁸³ Tak w apostrofach: II 375—384 i III 179—180. W pierwszym przypadku aońskie boginie mają przypomnieć wiekopomną bitwę, najważniejsze wydarzenie poematu; w drugim — wymienić potomków Kazimierza Jagiellończyka (tu wezwana zostaje bogini — „*diva*”).

Piorem była statecznie na papier włożona,
A chętna myśl k temu nie była strwożona.

(A. Rymsha, *Deketeros Akroama, to jest Dziesięćroczna powieść wojennych spraw [...] Krzysztofa Radziwiłła [...] przez jego służbę [...] prawdziwie napisana*. Wilno 1585, w. 1—4, 11—16)⁸⁴

Właściwy dla epopei związek między toposem a tematem poematu zostaje tutaj, aczkolwiek w szczytkowej postaci, zachowany. Klio wskazuje historyczne znaczenie materii opowiadania, Kalliope — konieczność wzniesłego wyrażenia tej materii. Wezwanie sugeruje więc pewne powinowactwo dzieła z wielką epicką tradycją zarówno co do treści (sława, heroizm), jak i formy (piękny, ozdobny wiersz) utworu. Jednakże sam kształt wezwania, znacznie odbiegający od tradycyjnej formuły inwokacji, w dużej mierze osłabia to powinowactwo, nadając toposowi w obrębie całego *prooemium* charakter przede wszystkim znaku określającego panegiryczne intencje autora. Rzecz by można, iż związek Muzy z przedmiotem pieśni utrzymany jest tu głównie dla podkreślenia owych intencji. Kiedy natomiast nie są one tak silne jak u Rymszy, związek ten właściwie całkowicie ginie:

Króla powiem wielkiego w wojnie i pokoju
[.]
Bez was jednak nijako, Jowiszowe córny,
Które cóż nam za ducha posyłacie z góry,
Że onym napuszeni uderzać się zdamy
Głową w niebo i bogów samych dosięgamy,
Stołu ich uczestnicy, nie jako po grudzie
Albo czołach stoickich, ale prawdę w ludzie
Wierszem wdzięcznym wmawiając i w kim są te dary
Attyckimi cukrując z wierzchu ją kanary.
Wy pierściami pracujecie, wy dodajcie wdzięku,
Boć wszystkie te przysmaki u was samych w ręku.

(S. Twardowski, *Władysław IV, król polski i szwedzki*, I 1, 7—16)⁸⁵

Poeta zna wydarzenia, zna wielką sławę bohatera, zna — słowem — prawdę. I ją to zamierza przedstawić. „Prawdę dać moja jest intencja” — głosi autorska uwaga na marginesie pierwszej części eksordium, części zawierającej m. in. odrzucenie starożytnej tematyki. Ale twórca *Władysława IV* ma jednocześnie świadomość, że na prawdę dzieła składa się nie tylko historyczna (prawdziwa, wzięta z rzeczywistości) materia, lecz i właściwy sztuce poetyckiej sposób jej opowiedzenia⁸⁶. „Prawdę

⁸⁴ Cyt. za: W. R. Rzepka, A. Sajkowski, *Andrzeja Rymszy „Dziesięćroczna powieść wojennych spraw [...]”*. „Archiwum Literackie” t: 16 (1972).

⁸⁵ Cyt. według wydania z r. 1650 (Leszno).

⁸⁶ Oczywiście świadomość, iż poezja jest szczególnym sposobem przedstawiania rzeczywistości, istniała od zarania jej dziejów. Nie łączono tego jednak z jakimś odpowiednikiem prawdy poetyckiej. Zob. też przypis 69 i cytaty, do którego się odnosi.

dać moja jest intencja”, „jednak nie bez gracy i zwyczajnych poetyckich przysad” — dodaje na marginesie wezwania skierowanego do Jowiszowych córek. Prosi więc o to, o co prosił... aby mu wybaczone zostało, poeta w *prooemium Jerozolimy wyzwolonej*. Prosi o ozdobę, wdzięk („gracyje”) oraz o zdolność tworzenia wymysłów, fikcji („przysady”).

Pogląd obu twórców na istotę sztuki poetyckiej jest podobny, Twardowskiemu wszelako w sformułowaniu pozytywnej tezy nie przeszkadzają ani czasy, ani charakter tematu. Nie nieznanomość faktów — zdaje się on mówić — czy nieznanomość sensu przedstawianych wydarzeń, ale nieznanomość poetyckiej drogi stanowi przeszkodę w prawdziwym opowiedzeniu historii:

Skąd pocznę, gdzie się udam, kiedy dróg tak siła,
A dzieł jego niezmierność wszystko zastoniła
I pole, i Helikon, że jako w obłoku
Ledwie mogę co widzieć i dotrzeć się wzroku. [I 17—20]

W ostatecznej więc instancji prośba, jaką kieruje poeta do Muz, dotyczy natchnienia, które umożliwi przedstawienie prawdziwych wydarzeń w taki sposób, iż uzyskają one sugestywność i wymiar prawdy poetyckiej.

Ginie tu zupełnie, jak wspomniałem, związek toposu z materią opowieści, z głębokim sensem fabuły, z poematem jako odwzorowaniem epepei⁸⁷. Muza nie tyle jest emblematem bohaterskiej pieśni, ile symbolem ogólniejszych treści metapoetyckich. Mniej określa *genus* dzieła, bardziej — jego poetycki (w odróżnieniu np. do kronikarskich, pamiętnikarskich relacji) charakter. Jednak ani owa ogólna inkarnacja toposu, ani panegiryczne intencje nie odbierają go dziełu w sposób absolutny. Czyni to dopiero poemat o ambicjach daleko poważniejszych i głębszych niż te, jakie można by wiązać z przypomnianymi dotąd tekstami. Myślę o *Wojnie chocimskiej* Wacława Potockiego.

Wprzód niżli sarmackiego Marsa krwawe dzieje
Potomnym wiekom Muza na papier wyleje
[.]
Boże [...] Ciebie proszę, abyś to, co ku Twojej wdzięce
W tym królestwie śmiertelne chcą wspominać ręce,
Szczęścić raczył [...]. [I 1—2, 7, 11—13]

Dalej następuje — ilustrowana najpierw przykładami biblijnymi, później nawiązująca do współczesności — dygresja o zepsuciu świata (w. 17—54). Kolejne wersy (w. 55—264) kreślą obraz dziejów ludzkości (od złotego wieku po teraźniejszy upadek), przynosząc szereg historycznych dywagacji oraz uwagi o tureckiej groźbie wiszącej nad chrześci-

⁸⁷ Podobnie w eksordium *Wojny domowej* czy zwięzłym *prooemium Nadobnej Paskwaliny*. Także w licznych apostrofach *Władysława IV*, gdzie prośba dotyczy natchnienia, inspiracji (zob. *ed. cit.*, s. 144, 177, 208, 247, 256).

jańską Europą. Kończy ten fragment introdukcji moralna ocena upadku szlachty.

Następnie mamy właściwe już *exposé* poematu, powrót do przedmiotu opowieści (I 265—274), skromnościową dygresję na temat wartości dzieła (275—290) oraz apostrofę do Jakuba Sobieskiego polecającą utwór jego opiece (291—294). Po panegirycznej wreszcie wstawce, chwalcącej adresata i jego synów, zawierającej też zbożne życzenia na przyszłość, eksordium ostatecznie zostaje zamknięte:

Tego-ć życząc, do swej się wracam Muzy, a ty
Stalne sierpy i kosy ciągni na musaty. [327—328]

Zamiast heroicznego, wzniosłego „śpiewaj, bogini” — mamy „Muza na papier wyleje”. Odpowiednio do tego w miejsce „śpiewam” — prozaiczne „pisać pocznę”: „Wpierw / [...] niż durnego Turczyzna propożyt szkarady / Pisać pocznę w pamiętne Polakom przykłady” (3—4)⁸⁸. Wyobrażenie bogini doskonale zapowiada i określa dzieło: nie będzie ono (jak epos) pieśnią, ale historycznym, o dydaktycznych, moralizatorskich ambicjach zapisem, dokumentem. Oszczędna inkarnacja toposu wyraża, krótko mówiąc, przesunięcie akcentu z heroizacyjnych konwencji na ważkość historycznej refleksji. Czy jednak w istocie mamy tu jeszcze prawo mówić o „wyobrażeniu” Muzy?

W tekście poematu wezwanie bogini umieszczone jest przed opisem czynów bohatera, ale drugorzędnego (IX 577—578). Dwukrotnie wezwana zostaje Muza niezgodnie z epicką konwencją (I 419—422, V 697—700). Dwukrotnie wreszcie, sygnując ważne miejsce, jest po prostu synonimem wiersza: „Żórawińskiego tylko Muza ma przypomni” (III 142); „Niech nasze pieją Muzy, aby takie pieśni [...]” (III 1175). Chciałoby się rzec, że topos zredukowany zostaje, szczególnie w ostatnim przypadku, ze sfery obrazowej do pojęciowej. „Do swej się wracam Muzy” — w rzeczywistości znaczy tyle co: do swego się wracam wiersza, do swej moralizatorskiej relacji. Zauważmy też, że pojawiając się w drugim i przedostatnim wersie wstępu, staje się Muza jak gdyby pojęciowym elementem wyznaczającym symetrię *prooemium*, elementem ujmującym wypowiedź o dziele w symetryczną konstrukcyjną ramę, elementem, który przede wszystkim ułatwia skomponowanie owej wypowiedzi.

Poprzestańmy na razie na takim opisie. I dodajmy, że epos XVIII-wieczny Muzy w zasadzie już nie zna.

Henriada Woltera, poemat niezbyt udany, rozpoczyna się streszczeniem tematu i inwokacją do Prawdy. *Wojna chocimska* Krasickiego, dziełko również miernej wartości, w ogóle pozbawiona jest introdukcji.

⁸⁸ Odpowiednio do tego także „śmiertelne chcą wspominać ręce”, co wyraźnie — w zestawieniu z „przypominaniem” Muz u Homera — odcina poemat od epickiej tradycji.

W próbie zaś reaktywowania wielkiej epopei wraz z całym jej mitologicznym aparatem inkarnacja toposu jest właściwie tylko pojęciowym, po trosze tak jak u Potockiego, synonimem wiersza:

Pierwsze polskiej wolności początki z auktozem,
Który ją tu sprowadził i jakowym tozem
Różnych dziwnych przypadków z kolchidzkiej krainy,
Ze krwi tychże monarchów w Lechijej dziedziny
Stanąwszy się wolności złotej ojcem złotym,
Ojczystą Muzą śpiewać tu zamierzam o tym⁸⁹.

Zakończmy na tym suchym sprawozdaniu prezentację dominującej, wydaje się, tendencji w dziejach rodzimej Muzy. Tendencji związanej z epiką o ambicjach kronikarskich i panegirycznych, dokumentalnych i moralizatorskich.

7

Tendencja druga, o jakiej wypadnie teraz wspomnieć, ma źródło w próbach zmieszczenia znaczących współczesnych wydarzeń w tradycyjnym schemacie wielkiego eposu. Wzorem jest tu, i to w znaczeniu bardzo ścisłym, spolszczona wersja *Jerozolimy wyzwolonej*, stąd też komentarz ograniczę do niezbędnego minimum.

W anonimowym *Obleżeniu Jasnej Góry Częstochowskiej* znika duża jeszcze u Tassa, mniejsza, ale zaznaczona subtelnie u Kochanowskiego, dwoistość adresatki wezwania. Zgodnie z głębokim sensem tematu (walka dobra ze złem), zgodnie też z jego patriotycznym charakterem (wojna Polaków ze Szwedami) — wzywa poeta Pannę, polską królową i Panią Jasnogórską. Ma ona, nieco podobnie jak w *Jerozolimie wyzwolonej*, zesłać pomoc i „dar łaski”. Ale także — jak u Wergiliusza — przypomnieć przyczynę (jakby metaficzny plan) wydarzeń. Poemat rysuje się tedy jako natchniona, wzniosła epicka pieśń o narodowym i jednocześnie metafizycznym wymiarze:

Wojnę niezbożną powiem i tyrana,
Który przeciwko czci Chrystusa Pana
Na Jasną Górę gwałtem następował
Wtenczas, gdy Gustaw Sarmaty wojował
[.]

Ty, któraś polską królową została
I na tej Górze pałac zbudowała,
Panno, wspomóż mię, a przez szafirowe
Niebo, gdzie gwiazdy świecą empirowe,
Obróć z wysoka na mnie oczy swoje
I wlej dar łaski w miałkie piersi moje.

⁸⁹ Jest to fragment *prooemium Lecha polskiego*, spolszczonej wersji obszernego łacińskiego poematu J. Skorskiego, dokonanej w r. 1751 przez B. Kotfickiego.

Ty mi przypomnij, siedząc w majestacie
 Z słońca w utkanej promieniami szacie,
 Jako Lucyfer ruszał od północy
 Na ten Twój zamek wszystkiej swojej mocy,
 Jak go chciał zburzyć, zniszczyć i splądrować,
 Z gruntu znieść i cześć Twą, Panno, zwojować. [I 1—18]

Antyczna Muza znika tu całkowicie⁹⁰, lecz topos odżywa w bogactwie skojarzeń, głęboko związany, jak niegdyś, z istotą opowiadanej historii.

Podobną, aczkolwiek bliższą wzorca Tassowskiego inkarnację spotykamy w Kochowskiego *Dziele Boskim albo Pieśniach Wiednia wybawionego*. Sam już tytuł poematu sugeruje, że istnieją tu „dwa równoległe plany wydarzeń: ziemski i metafizyczny”⁹¹. Odpowiednikiem tej dwuwymiarowości dziełka, dwuwymiarowości charakterystycznej dla wielkiego eposu bohaterskiego (świat ludzi i świat bogów), jest właśnie, w sferze symboliki metapoetyckiej, Klio-Panna. Przy czym nieco dokładniej niż u Tassa wskazuje tu ona historyczność materii opowiadania. Zwraca także uwagę homerycka inwokacja na początku *prooemium*. Oczywiście iluzja epogonii znika zaraz w następnej strofie, ale wrażenie bliskiego poematom Homera, uniwersalnego wymiaru dzieła pozostaje:

Mężnego króla wiekopomne dziła
 Ojczystym rymem wspomni, Klijo chętna
 [.]

Klijo, nie ty, co w dwójwierzchnym Parnasie
 Pierwsza przodkujesz w dam dziewiętnych gronie,
 A doświadczonych głów przy mądrej prasie
 Otaczasz wieńcem wawrzynowym skronie;
 Ale ty, Panno, któraś Boga w czasie
 Zrodziwszy, siedzisz w gwiaździstej koronie,
 Ty mi bądź Kliją, ty mi w tym usiłku
 Dodaj słów, Panno, dodaj i posiłku. [oktawy I, w. 1—2, i II]

Przytoczone wersje toposu nazwać by można w skrócie tassowsko-wergiliańską i tassowsko-homerycką. Obie, zachowując funkcję toposu, w sposób zasadniczy odchodzą od klasycznej jego wersji.

Powróćmy teraz do pierwszej z omówionych tendencji i spróbujmy podsumować.

Otóż wszystkie wskazane metamorfozy i przekształcenia, jakim podlegał topos, są w głównej mierze rezultatem i jednocześnie wyrazem zmian dokonujących się w obrębie tradycyjnego wzorca epopei. Motorem tych zmian — podkreślmy teraz wyraźnie — jest zasadniczy konflikt między wkraczającą szerokim nurtem do wierszowanej epiki współczesną histo-

⁹⁰ Ale w tekście z antyczną wersją toposu wiąże autor funkcję laudacyjną, mianowicie poprzedza wezwaniem Panien z Helikonu, Febowych siostr (II 7—12), pochwałą księdza Kordeckiego.

⁹¹ H e r n a s, *op. cit.*, s. 463.

ryczną tematyką a mitologicznym i jak gdyby sprzyjającym fikcji kostiumem eposu.

W pierwszym przypadku, kiedy formuła poematu bohaterskiego zostaje niejako zdominowana przez czerpaną z tzw. rzeczywistości materię opowiadania — Muza bądź traci swój eposowy charakter, bądź ulega daleko idącemu sformalizowaniu. W przypadku drugim, kiedy próbuje się zamknąć ową materię w tradycyjnej formule — bogini zachowuje należne sobie miejsce, ale w pewnym sensie traci uniwersalny wymiar⁹². Dodajmy też, iż w pierwszym przypadku, gdzie dotyczy on bardziej formy wiersza oraz zewnętrznych i ogólnych uwarunkowań aktu twórczego — topos zmienia raczej funkcję, nie postać. W drugim, gdzie odnosi się bardziej do metafizyki tego aktu⁹³ — utrzymuje funkcję, zmienia postać. Wreszcie, o ile w przypadku pierwszym jest jakby symbolicznym wyrazem polemiki z całą epicką tradycją, o tyle w drugim — tylko z jej częścią.

Ostatecznie jednak, cokolwiek by o motywach zmian toposu mówić, podlega on w porównaniu z inkarnacjami u Homera czy Wergiliusza poważnej dewaluacji, oznaczającej, iż w istocie pogodzenie tematyki historycznej ze skonwencjonalizowaną formułą epepei nie jest możliwe. Ale oznaczającej także, że pogodzenie to odczuwane jest wciąż jako konieczność, jako domagające się realizacji zadanie, na koniec jako swego rodzaju ideał. Współczesny świat — posłużmy się tu metaforą — chce mieć bowiem swój obraz, swoje odbicie. Chce mieć doniosły, głęboki, uniwersalny obraz. Epos, mimo zretoryzowanie i schematyczność, jest jedynym gatunkiem, z którym wiązać można takie właśnie nadzieje. Świadczą o tym choćby ambicje Kochowskiego, wyrażone zarówno w tytule dzieła, jak i w inkarnacji toposu. Ambicje wszakże — nie spełnione. Albowiem spełnienie to, jak przed chwilą powiedziałem, nie było możliwe. Zarzucony plan epepei wiedeńskiej jest wyrazem, być może, uświadomienia sobie przez poetę tej prawdy⁹⁴. Muza — potraktujmy i tę myśl jako metaforę — czuwa nad właściwie nie istniejącym poematem.

Atoli epos — a wraz z nim jego bogini — raz jeszcze odżywają. U Milтона. Jak? i dlaczego? — postaram się, kończąc jednocześnie zaproponowaną tu historię, dość szczegółowo pokazać.

8

Nieposłuszeństwo Człowieka [*Of Man's first disobedience*] i owoc / Z zakazanego drzewa, co śmiertelny / Miał smak, a na świat przywiódł śmierć i wszystkie / Cierpienia nasze, z nimi też utratę / Raju, aż Człowiek większy

⁹² Myślę tu przede wszystkim o adresatce wezwania z *Obleżenia*.

⁹³ Pozostaje ona w bezpośrednim jak gdyby związku z głęboką treścią przedstawianych wydarzeń, jak w *Obleżeniu* czy u Kochowskiego.

⁹⁴ Widzę więc w tym nie tylko, jak chce Hernas (*op. cit.*, rozdz. *Nie spełniony plan epepei wiedeńskiej*, s. 462—464), „kryzys warsztatu poetyckiego”.

niżli ludzie / Błogostawioną siedzibę odzyska / I zmartwychwstanie nam da,
 śpiewaj, Muzo / Niebiańska [*sing, Heavenly Muse*], która na skrytym wierz-
 chołku / Orebu albo Synaju natchnęłaś / Pasterza, aby nasienie wybrane /
 Pierwszy nauczył, jako na początku / Niebo i ziemia powstały z chaosu; / Lecz
 jeśli bardziej cię wzgórze Syjonu / Cieszy lub potok Siloa, płynący / Ongi
 tak bystro przy Pańskiej wyroczeni, / Wzywam cię, abyś z owych miejsc ra-
 czyła / Zesłać swą pomoc dla mej pieśni śmiałej, / Która chce wlecieć lotem
 nieprzyziemnym / Ponad Aonu szczyt, ścigając sprawy / Nie tknięte dotąd ni
 prozą, ni rymem. / A nade wszystko ty, o Duchu, który / Przenosisz serce
 czyste i pocziwe / Ponad świątynię każdą, ty mnie prowadź, / Gdyż wiesz;
 ty byleś od początku, oto / Ogromne skrzydła rozpostarłszy swoje / Jak gołąb
 siadłeś na ujściu otchłani, / By ją uczynić brzemienneą: co mroczne / We mnie,
 rozjaśnij, co niskie, wznies w górę / I chciej podźwignąć mnie w wielkiej roz-
 prawie, / Aby z pomocą wiecznej Opatrzności / Umiał wyłożyć ludziom spra-
 wy boże. / Rzeknij wpierw, jako że przed okiem twoim / Niebo niczego nie
 ukrywa ani / Gościniec piekieł głęboki; wpierw rzeknij, / Jaka przyczyna skłó-
 niła rodziców / Naszych najpierwszych, w stanie szczęśliwości / I otoczonych
 wielką łaską niebios, / Aby zaparli się Stwórcy wzgardziwszy / Zakazem jego
 jedynym, choć dał im / Prócz tego ziemię całą we władanie. [I 1—33, S. 1—40]⁶⁵

Prooemium stwarza, jak u Homera, iluzję epogonii⁶⁶, przy czym jest ona tu jak gdyby zwielokrotniona. Dotyczy poematu jako pieśni oraz poematu jako narracji poświęconej wyjątkowemu i szczególnie trudnemu przedmiotowi. W pierwszym przypadku, zgodnie z charakterem śpiewu, wzywa poeta niebiańską Muzę („*of [...] sing, Heavenly Muse*”). W drugim, zgodnie z istotą opowiadanej historii, substytuuje klasyczną boginię, kierując prośbę do Ducha Świętego („*Spirit [...] say first what cause moved our grand Parents*”)⁶⁷.

Nieco tajemnicza Muza Milтона przypomina także zagadkową adresatkę wezwania z *Iliady*. Paralelizm dotyczy również rodzaju materii, z jakiej budowana jest fabuła. Rozważmy najpierw tę właśnie kwestię.

Otóż najogólniej biorąc, między *Rajem utraconym* a historią biblijną istnieje mniej więcej taka odpowiedniość jak między eposami Homera a ich źródłem, mitami. Milton sięga po materiał opowieści, który dla współczesnego poecie czytelnika — podobnie jak mit dla słuchaczy eposów Homerowych — jest filozoficzną osnową światopoglądu, podstawą myślenia o świecie i ludzkiej egzystencji. Sięga, słowem, po materię, która niejako sama w sobie — jak niegdyś archaiczny mit — zdolna jest unieść i wyrazić głęboką, uniwersalną problematykę (sensu istnienia, losu

⁶⁵ J. Milton, *Raj utracony*. Przełożył M. Słomczyński. Warszawa 1974. W oryginale *prooemium* jest krótsze, obejmuje nie 40, ale 33 wersy. We wszystkich cytatach podaję najpierw lokalizację w tekście angielskim, później w przekładzie, opatrując tę drugą lokalizację symbolem S.

⁶⁶ Jest to przede wszystkim sugestia epogonii, tylko aura epogonii, wypowiadający określa bowiem jednocześnie plan własnych czynności: „wzywam cię [*invoke thy*]”, „ty mnie prowadź [*instruct me*]”.

⁶⁷ Ma więc jak gdyby dwóch patronów: jako poeta oraz jako narrator snujący opowieść na określony temat.

człowieka etc.). Epos jakby odnajduje właściwy temat. Towarzyszy temu, nie spotykana od czasów Homera, inkarnacja toposu.

W zakończeniu komentarza do *Iliady* i *Odysei* powiedziałem, iż widzę w tym pewną historycznoliteracką prawidłowość. Wypadnie ją teraz wyjaśnić.

Poeta omija zakładającą konflikt z konwencjami współczesną tematykę historyczną. Omija także skostniałą, martwą od dawna materię starożytną mitologii. Obie nie mieszczą się w formule epepei. Nie potrafią bowiem — pierwsza jeszcze, druga już — wyrazić uniwersum. A potrzeba taka istnieje, o czym świadczą uniwersalistyczne ambicje Tassa, u nas Kochowskiego, a także anonimowego autora *Obleżenia Jasnej Góry*.

Po okresie zatem zmagania z materią burzliwej teraźniejszości, po okresie perypetii z konwencjami przychodzi czas ustanowienia epepei jak gdyby od początku. Czas — by pozostać przy takim umownym określeniu — wypowiedzenia od nowa istoty świata i istoty ludzkiego losu. Wypowiedzenia na miarę współczesności. Topos odżywa, albowiem owo wypowiedzenie, które ma być pierwszym (w. 17—20) eposem, pierwszą w nowożytnych czasach pieśnią o prawdziwie uniwersalnym wymiarze, wymaga potwierdzenia. Muza symbolizuje tu dobrze znaną konwencję. Ale przede wszystkim wymaga ustanowienia. Wezwanie niebiańskiej Muzy i wezwanie Ducha Świętego roztaczają wokół poematu aureę epogonii.

Jest Miltonowska bogini, jak stwierdziłem, nieco tajemnicza. Wiemy wprawdzie, do jakiego świata należy, wiemy także, iż oprócz umiejętności śpiewu nic jej nie łączy z antyczną Muzą. Ale dokładnie nie wiemy, kim jest, podobnie jak nie wiedzieliśmy zbyt wiele o Muzie z *Odysei* czy o bogini z *Iliady*⁹⁸. Zwyczajło się co prawda utożsamiać *Heavenly Muse* z wezwaną na początku księgi VII Uranią, sądzę jednak, że jest to dość poważne nieporozumienie⁹⁹. W porządku tekstu pojawia się bowiem najpierw to, co nieokreślone (zagadkowa Muza), później, dokładnie w połowie utworu — to, co określone (konkretna Muza). Oparty jak gdyby na symetrii antytetycznej, porządek taki ma, wolno przypuszczać, istotny walor interpretacyjny. Dodajmy również, dla dopełnienia obrazu, iż jednocześnie wprowadza poeta jeszcze inną, klasyczną, Muzę (katalog szatanów, I 376, S. 437).

Nieokreśloność wzmacnia iluzję epogonii. Epogonii wszakże budowanej niezbyt zdecydowanie, z wycofywaniem się z iluzji, powrotami do niej, rodzącej się wśród niedopowiedzeń i subtelnych niejasności¹⁰⁰. Epo-

⁹⁸ Nie wiedzieliśmy zbyt wiele w tym sensie, iż nie dysponujemy żadnym wcześniejszym świadectwem motywującym wezwanie „bogini” czy „Muzy, córki Zeusa”.

⁹⁹ Tak Curtius (*op. cit.*, s. 250).

¹⁰⁰ Dodać również wypadnie, iż nie możemy z absolutną pewnością stwierdzić, czy kończąca eksordium prośba odnosi się do Ducha Świętego, czy do niebiańskiej Muzy.

gonii bardziej, by tak rzec, lirycznej niż epickiej. Pozostawmy tu tę szkicowo opisaną kwestię i spróbujmy rozpoznać tożsamość adresatów poszczególnych wezwań i ewentualnych między tymi adresatami powiązań.

W I księdze poematu zwraca się poeta do Ducha Św. z prośbą: „co mroczone / We mnie, rozjaśnij, co niskie, wznies w górę”. O niebiańskiej Muzie, tej, którą wezwał na początku, powiada w księdze III (19—21, S. 22—25): „nauczyła / Muza niebiańska mnie, jak się zapuścić / W głąb i wspiąć w górę, choć rzecz to niezwykła / I trudna”. Zaciera się tutaj granica między patronami poety, granica niezbyt jasna już w *prooemium*. Zaciera się jeszcze bardziej w księdze III.

Ociemniały poeta kieruje tam do niebieskiej światłości („*holy Light*”) liryczną prośbę-podziękowanie. Wyznaje m. in., że nie przestanie błądzić (myśla) pośród cienistych gajów i słonecznych wzgórz, gdzie przebywają Muzy. Ale duszę jego rozjaśnia głębsze światło — światło mądrości Bożej. Ciemność odebrała wieszczowi możliwość podziwiania pięknej księgi natury, tym gorętsza więc prośba — właśnie do wiekuiestej niebieskiej światłości — o dar widzenia rzeczy ukrytych, tajemniczych, ostatecznych. Prośba — i podziękowanie za ów dar.

Z kolei tak jak w księdze I zasugerowane zostało powinowactwo poety z natchnionym nauczycielem i duchowym przywódcą narodu, Mojżeszem, tak teraz — z natchnionymi poetami, Tamyrisem i Homerem, oraz prorokami, Tejrezjaszem i Fineuszem (w. 35—36, S. 40—45). Powinowactwo trojaki: ślepcą, poety, wieszczą natchnionego niebiańską mądrością. Natchnionego obecnie przez trzy moce: Muzę, Ducha Świętego, światłość. Granice między nimi są nieostre. Ów brak ostrości, niejednoznaczność, nieokreśloność, a także szczególna zjawiskowość adresatów omawianych wezwań nadaje formułom apostroficznym piętno właśnie głębokiego liryzmu. Stąd pozwoliłem sobie określić epogonię jako bardziej liryczną niż epiką.

Patos i szczerze wzruszenie poety — stającego jak ongiś pierwszy z rapsodów, Homer, wobec możliwości ułożenia wielkiego poematu na kanwie (mitycznej) świętej historii — zacierają kontury poszczególnych źródeł inspiracji. Istnieje świadomość ich troistości, podobnie jak wiedza o Boskiej trójjedni, ale uczucie tego, komu dane jest tworzyć dzieło wyjątkowe, uczucie bliskie, być może, mistycznej ekstazie świętych, spaja tę troistość w jeden obraz. Twórca jest poetą jak Homer, nauczycielem jak Mojżesz, prorokiem jak Tejrezjasz. Ale w ten sposób, że w każdym momencie jest wszystkimi trzema jednocześnie.

Nad pierwszym czuwa Muza — patronka pieśni, nad drugim Duch Święty — symbol biblijnej historii, nad trzecim światłość — znak wewnętrznej prawdy, mądrości tej historii. Lecz to, co jest pieśnią, co jest poezją, nie daje się oddzielić od tego, co jest biblijną opowieścią, i od tego, co jest sensem tej opowieści.

Nie dziwi zatem, że nie określił Milton na początku poematu jakoś bliżej, dokładniej swojej Muzy, skoro uczynił z niej jedną z postaci szczególnej metapoetyckiej trójcy. Dokonuje tego dopiero w połowie dzieła, w apostrofie poprzedzającej księgę VII. Miejsce jest znaczące. Wezwanie dzieli mianowicie poemat na dwie równe części. Pierwszą mówiącą o kosmicznej walce dobra i zła oraz kreślącą arkadyjski obraz Edenu. Drugą — przedstawiającą dzieje świata z boskiego (opowieść Rafaela, ks. VII) i ludzkiego (opowieść Adama, ks. VIII) punktu widzenia oraz opowiadającą o upadku pierwszych rodziców i jego konsekwencjach. Właśnie część drugą, zejście z wyżyn wielkiej metafizyki na ziemię, otwiera wezwanie do określonej już teraz — więc tej, która może być znana mieszkańcom ziemi — Muzy, Uranii. Rozpoczyna się bowiem opowieść o dziejach człowieka. Bogini nie musi być przeto tajemniczą postacią Boskiej trójjedni, strażniczką niepojętych, niedostępnych ziemianom prawd. W tym widzę motywację późnego nazwania Muzy. Ale także w czymś więcej.

Oto Milton utożsamia Uranię z Logosem, siostrą wiekuistej Mądrości. Logosem — zatem drugą osobą Trójcy św. — zatem Zbawicielem zesłanym na ziemię. Konkretność bogini dotyczy zatem, co stwierdziliśmy wcześniej, ziemskiego charakteru opowieści, ale oznacza jednocześnie, w wyniku zasugerowanej identyfikacji, pełne współczucia spojrzenie poety na tragizm ludzkiego losu. Urania, tożsama z osobą Syna Bożego uosabiającego miłość do człowieka, uczy takiego spojrzenia¹⁰¹.

Dodajmy, że druga część poematu rozpoczyna się również pod znakiem epogonii:

Powiedz, Bogini [„say, Goddess”], o tym, co się działo, / Gdy ów Rafael, archanioł uprzejmy, / Ostrzegł Adama i dał mu straszliwy / Przykład, jak trzeba strzec się odszczepieństwa. [VII 40—43, S. 47—50]

W księdze IX powraca poeta do niebiańskiej Muzy *prooemium*. Perspektywa opowiadania jest teraz zdecydowanie ludzka, nie boska. Naracji towarzyszy pełen tragizmu ton (w. 1—8, S. 1—9). Jej przedmiotem jest upadek i okrutny los człowieka, co ujmuje Milton w kategoriach wzniosłego heroizmu, stawiając przy tym wyżej niż osnowę epiki bohaterskiej (w. 15—19, S. 15—22; 25—47, S. 31—54). Heroizm ów, heroizm ludzkiego losu, heroizm „bycia człowiekiem” wymaga — ażeby został wydobyty i ukazany we właściwym świetle — dyspozycji. Stąd też wzywa Milton powtórnie niebiańską Muzę. Urania zapewniła odpowiednie, współczujące i pełne miłości, spojrzenie na materię opowieści. Muza — ma zapewnić ukształtowanie tej materii w pieśń. Pieśń taką samą co do

¹⁰¹ Nie wystarczyłoby, wolno sądzić, wezwanie skierowane do Zbawiciela, albowiem o miłości i współczuciu ma być pouczony poeta. Dodajmy, że miłości i współczucia nie może również uczyć niebiańska Muza — jest jak gdyby zbyt zjawiskowa, eteryczna, oddalona od tego, co ziemskie.

powagi i znaczenia jak ta, która dotyczyła (w pierwszej części poematu) spraw boskich, kosmicznych. Temat ludzkiej egzystencji, ludzkiej egzystencji widzianej w kategoriach tragizmu wpisanego w sam fakt istnienia, „bycia człowiekiem”, podniesiony zostaje do rangi uniwersalnego epickiego tematu¹⁰².

Muza niebiańska, Duch Święty, Urania-Logos, niebieska światłość (mądrości Bożej). Tyle najwięcej powiedzieć by można o formie toposu u Milтона.

Określa ów topos charakter materii opowiadania oraz głęboki sens przedstawianych wydarzeń. Określa twórcę poematu — nauczyciela, proroka i natchnionego poetę. Nadaje dziełu uniwersalny metafizyczny wymiar. Potwierdza równy epopei status utworu, konstytuując jednocześnie aurę liryzmu, wyjątkowości i oryginalności. Waloryzuje kompozycję. Stwarza wreszcie iluzję epogonii, iluzję obiektywizującą nową formułę eposu, a także oznaczającą, iż akt boskiej kreacji bywa udziałem człowieka. Przy czym teraz, inaczej niż u Homera, jest to udział czynny, udział świadomego własnej niepowtarzalności natchnionego wieszczca. Tyle najwięcej powiedzieć by można o funkcji toposu u Milтона.

Aluzyjność, niedopowiedzenia, paralelizmy, splatanie się i przenikanie rozmaitych znaczeń, różnorodność i bogactwo symbolicznych skojarzeń. Tyle na koniec powiedzieć by można najwięcej o atmosferze, jaką topos stwarza wokół *Raju utraconego*. Atmosferze, powtórzmy, liryzmu redukującego chłodny dystans epickiej narracji. W kontekście tego właśnie liryzmu metapoetyckich fragmentów *Raju utraconego* wypadnie teraz powrócić do sugerowanej wcześniej odpowiedniości między Muzą Homera i Muzą XVII-wiecznego poety.

Poematy archaicznego twórcy kreślą uniwersalny, całościowy obraz rzeczywistości w jej aspekcie plastycznym, widzialnym, aspekcie codziennych realiów i patetycznej historii. Muza jest tam boginią wiedzy, przywołuje pamięć minionych wydarzeń. Jest strażniczką prawdy polegającej na zgodności świata przedstawionego z rzeczywistością i prawdy równoznacznej z głębokim sensem tej rzeczywistości. Odpowiada za dokładne, obiektywne wykonanie dzieła. *Raj utracony* zawiera również pełny obraz świata, ale w aspekcie jak gdyby metafizyki losu człowieka. Mówi nie tyle o egzystencji, co o esencji ludzkiego istnienia. Muza obdarza tutaj natchnieniem pozwalającym zrozumieć, określić i wyrazić tę esencję. Jest strażniczką prawdy objawionej. Odpowiada za metafizyczną i tajemną wiedzę o istocie Boga i człowieka.

Obraz stworzony przez Homera jest podniosły i patetyczny. Fascynacja wzniosłością i sławą heroicznych dzieł nadaje mu walor niecodzienności, odświętności. Topos, sygnując wyjątkowe i wielkie czyny, stwarza

¹⁰² Zauważmy tu paralelizm: niebiańska Muza — Duch Święty (wiedza o istocie Boga) oraz niebiańska Muza — Urania-Logos (wiedza o istocie ludzkiego losu).

aureę owej odświętości, narzuca narracji pełen pokory i pietyzmu dystans wobec opowiadanych wydarzeń. Odpowiednikiem patosu i epickiego dystansu jest u Milтона właśnie liryzm. Liryzm mający swe źródło w pełnym miłości współczuciu — uczy go Urania — kierowanym do skazanego na niekończące się cierpienia człowieka. Liryzm wypływający ze zbliżenia trzech postaw: wieszczka natchnionego wiedzą o tragizmie człowieka, ociemniałego poety, miłującego proroka. U Homera mamy, słowem, podniosłość (bezpowrotnie) minionej historii, u Milтона — liryzm wiecznej tragedii.

Ostatecznie więc, tak jak Muza starożytnego aoida symbolizuje patos narracji prowadzonej z epickiego dystansu, tak Miltonowska wersja toposu stwarza okazję do zaznaczenia lirycznej tożsamości twórcy z przedmiotem jego dzieła. Mówiąc zaś obrazowo: u źródła nowożytnego liryzmu, podobnie jak ongiś u źródła zobiektywizowanego wizerunku świata, stoi Muza. I tu właśnie widziałbym odpowiedniość między pierwszą inkarnacją toposu a jedną z ostatnich jego wersji.

Obie inkarnacje są podobne — ale tak, jak dwa punkty znajdujące się na przeciwległych krańcach bardzo długiej drogi. Obie są podobne — ale w tym sensie, że pierwsza rozpoczyna w ogóle dzieje poezji i narzuca pewien długo obowiązujący sposób widzenia i przedstawiania rzeczywistości, druga — zamyka wyłączość tego sposobu widzenia, proponuje nowy. Burząc gmach epeicznej tradycji, propozycja ta musi uzyskać — wobec tejże tradycji — możliwie pełne, obejmujące wszystkie zasadnicze jej motywy uzasadnienie. Stąd tak wieloznaczna i bogata inkarnacja toposu u Milтона. Ale jednocześnie to, co nowe, nie jest domeną Muzy. To też bogini, jak gdyby zapowiedziawszy w *Raju utraconym* swą śmierć, opuszcza zmieniony świat wielkiej epeji.

Jeden z ostatnich godnych odnotowania eposów, *Mesjadę* Klopstocka, otwiera inwokacją do nieśmiertelnej duszy („*Sing', unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung, / die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet [...]*”, I 1—2)¹⁰³. Lirycznej, bardzo osobistej inwokacji z *Pana Tadeusza* — nie muszę tu chyba przypominać.

Obecność Muzy w epickiej inwokacji równoznaczna jest z aluzyjną, symboliczną wypowiedzią o dziele. Topos wykazuje ponadto dużą otwartość semantyczną, dużą zdolność czy też gotowość do asymilowania i wyrażania bardzo rozmaitych treści.

Sądzę, że przedstawiona historia potwierdziła obie sformułowane na wstępie tezy. Potwierdzając — w pewnym sensie podważyła dość powszechne przeświadczenie o inspiracyjnym charakterze eksordialnego wezwania w epeji. Czysto inspiracyjną inkarnację toposu spotkaliśmy tylko u Twardowskiego oraz, obok inwokacji właściwej eposowi, u Stacjusza

¹⁰³ Klopstock, dodajmy, podejmuje wzorzec zaproponowany przez Milтона.

w *Achilleidzie*. W pozostałych przypadkach prośba dotyczyła bądź czegoś innego, bądź czegoś więcej niż natchnienia. Muza była nie tyle boginią inspiracji, ile przede wszystkim patronką poematu epickiego jako określonego obrazu świata. Jej wezwanie oznaczało, iż poeta — niezależnie od tego, czy podejmuje klasyczny wzorzec eposu, czy też nie (jak np. Wiśliczanin, Twardowski, Potocki) — ma coś bardzo istotnego i ważnego do powiedzenia. Oznaczało, że dopisuje on jak gdyby do księgi poezji, w której pierwsze słowo wypowiedział ongiś Homer, swoją część. Oznaczało równocześnie, że traktuje tę część jako znaczący udział w zbiorze dzieł wybitnych.

Jest więc topos przede wszystkim umownym znakiem określającym wartość konkretnej twórczej inicjatywy. Przy czym z jednej strony wskazuje na związek dzieła z uznaną tradycją, z drugiej — umożliwia podkreślenie jego oryginalności i niepowtarzalności na tle tej tradycji.

Jest także, jako emblemat wartości, znakiem swoistej idealizacji utworu. Odsyła go bowiem w każdym przypadku¹⁰⁴ do tego, co już znane, co już cenne, każąc odczytywać jako realizację istniejącego doskonałego wzorca.

Jest wreszcie znakiem wartości w tym sensie, iż ujawnia literacką kulturę, świadomość i maestrię autora. Czytamy w *Retoryce* Arystotelesa:

Wstęp jest początkiem mowy i odpowiada prologowi w poemacie, a preludium w muzyce fletowej. Wszystkie te rzeczy są początkami, jak gdyby torowaniem drogi temu, co nastąpi. Muzyczne preludium jest podobne do wstępu w mowach popisowych. Fleciści grają naprzód jakiś wspaniały pasaż, który doskonale opanowali, i następnie łączą go z pierwszymi tonami samego utworu¹⁰⁵.

Epickie wezwanie Muzy spełnia — z zachowaniem oczywiście wszelkich tu proporcji — funkcję podobną do tej, jaką wiąże cytowany filozof z muzycznym pasażem. Prezentuje ono mianowicie jakby kompetencje poety w zakresie znajomości reguł konstruowania dzieła, prezentuje literackie, warsztatowe przygotowanie twórcy do realizacji tego dzieła¹⁰⁶. Przygotowanie pozostające w związku z tym, co tradycyjne. Ale pozostające również w związku z tym, co — powiedzmy skrótowo — indywidualne. Zdają się to potwierdzać przytoczone na początku przekłady Homerowej inwokacji, po których można było oczekiwać większej wierności wobec uznanego za doskonały i nienaruszalny oryginał.

¹⁰⁴ Włączyć by tu trzeba również te przypadki, kiedy toposu Muzy, jak np. w *Orlandzie szalonym* Ariosta, nie ma. Na tle tradycji ów brak jest bowiem bardzo istotnym elementem znaczeniowym.

¹⁰⁵ Cyt. z: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles — Demetriusz — Dionizjusz*. Przełożył i opracował W. Madyda. Wrocław 1953, s. 55. BN II 75.

¹⁰⁶ Daje to do zrozumienia już sam fakt wygłoszenia inwokacji, przy czym jednocześnie bardziej bezpośrednio określenie owych kompetencji pojawia się wówczas, gdy wezwanie, jak np. u Twardowskiego, dotyczy natchnienia.

Określa więc topos dzieła w planie, by tak rzec, przedmiotowości tego dzieła (temat, forma, miejsce w tradycji *etc.*), ale określa je jednocześnie w planie — pozostajemy przy takim sformułowaniu, godząc się świadomie na pewne uproszczenie problematyki — jego podmiotowości. Ów drugi plan, bardzo ogólnikowy i zdawkowy, gdyż wynikający przede wszystkim z faktu, iż nie sposób mówić o poemacie nie mówiąc — pośrednio — o sprawie tego poematu, nadaje wezwaniu charakter ogólniejszej, nastawionej jak gdyby nie tylko na konkretne dzieło, wypowiedzi metapoetyckiej. Słowem, skierowana do Muzy inwokacja jest wypowiedzią o dziele, ale możemy ją traktować w wielu przypadkach jako wypowiedź o poezji w ogóle. Podobna myśl pojawiła się na marginesie analizy *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. Lecz mogliśmy ją związać także z inkarnacjami toposu u Homera czy Wergiliusza, Twardowskiego, Kochowskiego czy Milтона.

Pewna ogólność metapoetyckiej refleksji zawartej w *prooemium* wynika ponadto, o czym również wspominałem w komentarzu do Tassowego poematu, z symboliki języka, w jakim odbywa się komunikacja. W świetle historii toposu, której fragment starałem się tu możliwie dokładnie pokazać w jej niejako interpretacyjnym aspekcie — język ów wydaje się językiem wyłącznym, właściwym i koniecznym. Uwaga ta zaś nasuwa ostatecznie myśl, iż topos wydobywa na jaw przeświadczenie i równocześnie jest wyrazem przeświadczenia, że porozumienie się co do istoty dzieła poetyckiego (istoty poezji) możliwe jest jedynie w aluzyjnym, symbolicznym języku. Innymi słowy, stanowi topos wygodny, powszechnie zrozumiały sposób mówienia o dziele (o poezji), stwarzający równocześnie wrażenie, iż wyjaśniona zostaje tu tajemnica, jaką jest istota tego dzieła.

Lecz czy rzeczywiście tajemnica znika? Wypadnie odpowiedzieć, iż tylko w tym sensie, że mówi się o niej — tym samym obiektywizując — w sposób najbardziej zbliżony do jej natury. W sposób, który poprzez swą jakby tożsamość z wyjaśnianym przedmiotem — zdaje się obejmować istotę owego przedmiotu.