

Norbert Kornilłowicz

Wiersze "ogrodowe" Jana Andrzeja Morsztyna : "Do jegomości pana Jana Sobieskiego" i inne utwory

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/1, 95-102

1985

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.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXVI, 1985, z. 1
PL ISSN 0031-0514

NORBERT KORNIŁOWICZ

WIERSZE „OGRODOWE” JANA ANDRZEJA MORSZTYNA „DO JEGOMOŚCI PANA JANA SOBIESKIEGO” I INNE UTWORY

Powstanie utworu, któremu zamierzamy poświęcić trochę uwagi, wiąże się z przyjazdem Jana Sobieskiego na sejm do Warszawy w roku 1673. Jest to więc jedna z najpóźniejszych wypowiedzi poetyckich autora *Lutni*, którego cały niemal dorobek literacki pochodzi z lat 1640—1660¹.

Wiersz *Do jegomości pana Jana Sobieskiego*² stanowi godne uwagi połączenie wątków tematycznych, związanych z głębokimi, archetypicznymi znaczeniami ziemi i wody, które w wypowiedzi na sposób barokowy synkretycznej mogły się zaktualizować tylko pośrednio. Wątki te, ujednoczone i zorganizowane wersyfikacyjną jak i gatunkową strukturą utworu, można interpretować w różnych kontekstach kulturowych.

Semantyczną, wspólną wszystkim częściom wiersza podstawę stanowi tradycyjne pojęcie ogrodu jako ziemskiego raju. Ogród poety, chociaż otoczony murem, jak szaniec, jest miejscem pokoju i spokoju, gdzie

Nie masz dział, oprócz sikawki,
Ani lawet, tylko ławki.

Miasto oręza nożyce,
Cyrkiel, kozik do winnice,
Dzban, kołki, taczki, drabiny,
Nie do szturmu, do drzewiny.

Sznur drutowy miasto lontu,
Siarki na mrówki pół fonta,

¹ Zob. L. Kukulski, posłowie w: J. A. Morsztyn, *275 wierszy*. Warszawa 1977, s. 263. Tam również (s. 255, przypisy) informacja dotycząca powstania utworu.

² Pełny tytuł utworu: *Do JE Mci pana Sobieskiego, marszałka i hetmana w. kor., wiersz Imci pana podskarbiego kor., gdy mu groził, że miał w jego ogrodzie swoją draganią rozłożyć i rozkwartyrować* — podał J. T. Trembecki w swoim *Wirydarzu poetyckim* (z rękopisu L. Mizerskiego wydał A. Brückner. T. 1. Lwów 1910, s. 239). Pozostałe, rękopiśmienne wersje utworu przynoszą sformułowania tytułowe różniące się w niektórych szczegółach, np. *Do jegomości pana Sobieskiego, marszałka i hetmana wielkiego koronnego, na żart, że w ogrodzie chorągwie lokować chciał* — zob. J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 942 (przypisy).

Łapica na mysze dusze
 I na krety cztery kusze.
 Owa wieża jak dzwonnica,
 Kunszt to wodny, nie strzelnica,
 I tylko z niej grube rury
 Wodą strzelają do góry.
 [.]
 Ogrodnik człowiek spokojny,
 Nie chce i o żonę wojny. [198—199]³

Po tym wyjaśnieniu następuje ostrzeżenie. Pełen prozaizmów i nasycony realnością wiersz Morsztyna wprowadza do opisywanej przestrzeni ogrodowej elementy poetyckiej niezwykłości, której źródłem były *Metamorfozy* Owidiusza, programowa lektura XVII wieku:

Strzeż też, Boże, co ściąć ze pnia,
 Pociecze krew z bożka wstępnia,
 Bo tu w pniaku i w gałęzi
 Bogini się jakaś więzi.
 Tu jest Dafnis, tu Cyniry
 Córka płacze z swojej mirry,
 Tu płuczą swoje źrenice
 Siostry głupiego woźnice. [199]

Mitologiczno-elegijną sekwencję zamyka barokowym kontrastem postać Priapa⁴, bożka płodności i siły witalnej, który

[...] zdjąwszy portki
 Strzeże, jako zwykły, u fortki. [199]

Gniew ogrodowego boga Priapusa, przed którym przestrzega wiersz (199), mógł zaniepokoić romansowego hetmana, uprawiającego z równym powodzeniem i znanstwem *ars bellandi* jak i *ars amandi*, według modnych wzorów kultury europejskiej. Opieka Priapa i obecność wyliczonych za *Metamorfozami* bóstw zamienionych w drzewa nadają tej przestrzeni znamię sakralności. Przekształcając świecką przestrzeń ogrodu w przestrzeń świętą, której naruszenie grozi człowiekowi nie wtajemniczonemu (profanowi) niebezpieczeństwem⁵.

³ Liczby w nawiasach oznaczają stronicę w: J. A. Morsztyn, *275 wierszy*. Wyboru dokonał i opracował L. Kukulski. Warszawa 1977.

⁴ Zob. M. K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, opracowanie i przekład K. Stawicka. Wrocław 1972, s. 111. BPP, B 20: „Starożytni Rzymianie uważali, że opiekowała się ona [tj. Wenus] ogrodami, oraz syna jej Priapa uczynili także ich opiekunem”.

⁵ Jak mówi M. Eliade (*Traktat o historii religii*. Tłumaczył z francuskiego J. Wierusz-Kowalski. Opracował B. Kupis. Warszawa 1966, s. 365): „*Sacrum* jest zawsze niebezpieczne dla tego, kto styka się z nim bez należytego przygotowania...”

Ostatnią część utworu stanowi prośba-żądanie, przeciwstawiająca „zamkniętej” aksjologii ogrodu „otwartą” aksjologię ideologicznych i praktycznych celów wojny.

Odwróć się, moja rada,
Od ogroda i od sada:
Łacna zdobycz, mało sławy,
Masz ty głównejsze zabawy.

Bij Tatarów pod Komarnem,
Uczyń Nuradyma karnem,
Dwadzieścia tysięcy cztery
Położ i odbij jasyry.

Niech nienawiść z jadu mdleje,
Widząc Murzy i Gereje.
Gdy drudzy są przy podwikach,
U twego rycerstwa w łykach.

Pójdź i dalej i Podole
Odbierz, oprzyj się w Stambole,
I niech po twym mężnym boju
Krzyż tryumfuje z zawoju.

Niech Bóg szczęści, kto w tej wojnie,
Niech mu się poszczęści hojnie,
A tego niech diabeł ciśnie,
Co mi wlezie na me wiśnie! [199—200]

Podobnie „nierealne czyny” Wespazjan Kochowski przypisywał królewiczowi Aleksandrowi Sobieskiemu⁶.

Wiersz Morsztyna najbliżej jest spokrewniony z listem dedykacyjnym o charakterze supliki, tu wypowiedanej w imieniu ogrodu. Stąd też znalazły się w nim życzenia dla adresata, zapożyczone z typowych wierszy dedykacyjnych lub panegirycznych, adresowanych do wodzów lub wojujących władców, w których zwycięzcy życzy się większych jeszcze i ostatecznych zwycięstw.

Kompozycja wiersza *Do jegomości pana Jana Sobieskiego* opiera się na podstawowej opozycji dwu przestrzeni: „arkadyjskiej” (ogrodu) i „Marsowej” (bitewnej). Zamknięta przestrzeń ogrodu wypełniona jest elementami rzeczywistości „pokojuowej” (narzędzia ogrodnicze, pracujący ludzie). Konfrontacje tych wartości przynosi również poezja ideałów ziemiańskich. Ale w poezji ziemiańskiej wieś i pole bitwy, a także dwór, miasto i morze, ład i chaos „istnieją jako zasady różnych rzeczywistości, fizycznie się nie stykających⁷. Z kolei arkadyjski świat sielanki, chociaż również żyjący w lęku przed żelazem, nie był jednak zamknięty przed

⁶ Zob. R. Ociecek, „Staworodne wizerunki”. *O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*. Katowice 1982, s. 84.

⁷ A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław 1983, s. 103.

postaciami heroicznymi⁸. Wiersz Morsztyna przynosi unaoczniony obraz kolizji niszczycielskiego żywiołu wojny i sztuki wojennej z obcymi jej wartościami. Argumentem supliki jest bezpośrednia, ziemiańska użyteczność jabłoni, gruszek i śliw. Przedstawiony w wierszu ogród-sad nie jest jednak wiejskim zaciszem, gdzie można się schronić przed chaosem świata, lecz miejscem istniejącym samodzielnie, posiadającym własną wartość. Jest to przede wszystkim świat dziwny, nasycony bardzo silnie eksponowaną niezwykłością, nadającą przestrzeni ogrodu szczególną osobność, własny status. Czyniąc „fortecę z ogrodu” Sobieski zamierzał postąpić jak barbarzyńca, naruszający (aż do zniszczenia) materialną i symboliczną swoistość pewnej przestrzeni, jej ramy⁹. Był to oczywiście żart, polegający na dosłownej interpretacji fizycznych właściwości ogrodu jako miejsca zamkniętego¹⁰, otoczonego murem¹¹.

⁸ Zob. A. Krzewińska, *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*. Toruń 1979, s. 104. Pasterze arkadyjscy wysoko stawiają nie tylko miłość, ale i męstwo, np. w bardzo popularnym w okresie baroku *Pasterzu wiernym* B. Guariniego (1590). Łuk, strzały i oszczep mogły służyć do polowania i jako oręż w obronie niewinnych pasterek, prześladowanych zbyt gwałtowną namiętnością dzikiego i nieokrzesanego Satyra.

⁹ B. Uspienski, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki. (Na przykładzie malarstwa i literatury)*. W antologii: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janusi i M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1977, s. 191: „Granice przestrzeni artystycznej są naruszane w sytuacji przeciwnej — nie w przypadku wkraczania sztuki w życie, a w przypadku wkraczania życia do sztuki, mianowicie kiedy widz (a nie aktor!) próbuje przezwyciężyć przestrzeń artystyczną i »wejść« do tekstu dzieła artystycznego, zmieniając je przemocą”. O „nawróconym” barbarzyńcy mówi — pouczające także w zakresie niniejszego tematu — opowiadanie J. L. Borgesa *Historia wojownika i branki* (w: *Opowiadania*. Przełożyli Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski. Posłowie R. Kalicki. Kraków 1978, s. 194—198).

¹⁰ W języku polskim pojęcie „ogród zamknięty” jest właściwie tautologią, ponieważ słowo „ogród”, zgodnie ze swoją etymologią, odczuwaną jeszcze w w. XVI, oznacza „ogrodzony plac na drzewa owocowe [...], na kwiaty i zioła [...]” (S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. T. 3. Lwów 1857, s. 521. Zob. też: *Słownik staropolski*. T. 5. Wrocław 1965—1969, s. 538). W wierszu, którym ks. P. Mojecki zalecał czytelnikowi *Ogród królewski* (1599) B. Paprockiego, zakładanie ogrodu (pisanie utworu) nazywa się „grodzeniem”: „Widząc, kiedy ten Ogród grodzić zaczynało [...]” (cyt. za: M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 28).

¹¹ Szczególnym przykładem ogrodu zamkniętego był XVII-wieczny ogród warowny. Zob. G. Ciołek, *Ogrody polskie*. Wznowienie przygotował i uzupełniające rozdziały napisał J. Bogdanowski. Warszawa 1978, s. 58: „Wiek XVII to okres ścierania się, a czasem współbrzmienia jeszcze dwóch postaw: sarmatyzmu rycerskiego i ziemiańskiego. Pierwszego utrzymującego się na wojennej tradycji sarmacji — »przedmurza« osłaniającego przed turecką nawałą, drugiego zaś stojącego już wyraźnie na pozycji »sielskiego« życia we dworze i ogrodzie [...]. Próbą pogodzenia tych przeciwieństw stał się ogród w fortyfikacji — nawiązujący do włoskiej koncepcji *palazzo in fortezza*”.

Na opozycję przestrzeni arkadyjskiej i Marsowej nakłada się w wierszu Morsztyna opozycja dwu stylów: „niskiego”, którym mówili nieokrzesani bohaterowie sielanki, i „wysokiego” — poezji heroicznej (i panegirycznej). Utwór ten powinien być rozpatrywany, po pierwsze, w kontekście motywu ogrodu i jego realizacji, po drugie, w kontekście motywu „prawego rycerza”, negującym plany rozmieszczenia wojska w miejscu do tego nie przeznaczonym.

Zarysowana w wierszu kolizja wartości *pax* i *bellum*¹² ma aspekt nie tylko dramatyczny, ale i potencjalnie komiczny: Sobieski, hetman wielki koronny, wojujący z kurnikiem i ptaszarnią. Jest to możliwość tym bardziej realna, że w spokojnym ogrodzie pokojowo usposobiony jest również ogrodnik, który nie chce wojny nawet o żonę (aluzja do historii trojańskiej). Tej logice możliwych wydarzeń odpowiadają stosowne realizacje leksykalne, oscylujące między stylem pochwalnym a potocznym. Stylem podniosłym wygłasza się życzenia odpowiednie wobec „hetmańskiej” godności adresata; styl „niski” odnosi się do bohatera postawionego w sytuacji niezgodnej z jego właściwym powołaniem. Zderzenie obu stylów podważa i obniża elementy „wysokie”, przy których pojawia się ironiczny cudzysłów.

List poetycki *Do jegomości pana Jana Sobieskiego* zbudowany jest na „zewnątrznych” i „wewnętrznych” kontrastach człowieka wtajemniczonego i profanusa, poety i hetmana, powagi i degradującego śmiechu. Jak w renesansowej grotesce, ale bez jej karnawałowej ambiwalencji, splatają się tu wzniosłość i pospolitość, piękno i brzydota, życie i śmierć, grzecznościowy dystans i bezceremonialna poufałość. Tak pomyślany tekst jest jednak elementem innej wspólnoty — nie treści, lecz formy; jest to mikrowspólnota żartu, komicznej dosłowności i niedosłowności, świadomej przesady z jednej i drugiej strony, jednoczącej nadawcę i adresata. Charakterystycznym aspektem poetyki utworu jest również zorganizowane przez topos wyliczenie. Przykłady inwencji artystycznej w zakresie interpretacji toposu ogrodu możemy znaleźć także w kilku innych utworach Morsztyna.

W dziejach myśli ludzkiej wielokrotnie pojawia się przekonanie, że człowiek nie może być szczęśliwy „Na każdym miejscu i o każdej dobie”, zawsze i wszędzie¹³. Istnieją tylko oazy szczęścia, które jest darem bo-

¹² Zob. B. Otwinowska, *Humanistyczna koncepcja otium w Polsce*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Wrocław 1980, s. 173. W literaturze polskiej XVII w. przeciwstawienie to wiąże się z aktywnością wątków arkadyjskich i topiki złotego wieku.

¹³ Zob. W. Tatariewicz, *O szczęściu*. Wyd. 5, przejrane i poprawione. Warszawa 1962, s. 144 n. Równocześnie literatura i sztuka wyraża pragnienie powrotu do krain i epok minionej szczęśliwości, m. in. w mitach przyszłości związanych z ideą raju odzyskanego. Zob. M. Eustachiewicz, *Historia pierwszych rodziców w kolędzie i dramacie misteryjnym*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 122—127.

gów zagwarantowanym przez cudowne prawa natury. Miejscami szczęśliwymi w dawnej literaturze i kulturze — obok Arkadii i Elizjum, wysp szczęśliwych i raju — były również ogrody, w których mieszkaly miłość, rozkosz i młodość. Takie były ogrody wiecznej wiosny Homerowskiego króla Alkinoosa i Safony, Claudianusa i Guillaume de Lorris¹⁴.

Ogrody, podobnie jak inne „miejsca szczęśliwe”, które wyobrażnia starożytnych, a także ludzi późniejszych epok umieszczała z reguły poza granicami znanego świata lub w ogóle poza światem, były miejscami o specjalnym statusie, niedostępnymi lub nie dla wszystkich dostępnymi. Ogrodem zamkniętym był *hortulus conclusus*, w którym, na kwietnej łące wśród róż, przebywała Madonna z Dzieciątkiem¹⁵, i ogród miłości (*jardin d'amour*), do którego wejść nie mogły Starość i Smutek, Nienawiść, Skąpstwo i Ubóstwo¹⁶. Ogrody, podobnie jak inne „potoczne obrazy przestrzenne”, takie jak dom, miasto, ojczyzna, były rodzajem przestrzeni zamkniętej, której podstawową cechą typologiczną stanowi granica¹⁷.

Ogród pozostaje również rodzajem przestrzeni specjalnie wyodrębnionej w poezji autora *Lutni*, ale nie symbolizuje to już ideału arkadyjskiej

¹⁴ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 33, 40. W literaturze staropolskiej motyw ten powraca w dziele: *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej pieśni dwanaście* (Z rękopisu wydał J. Czubek. Kraków 1930, s. 458, BPP 82). Jedna z bohaterek poematu, Lioba, oprowadzana przez św. Pawła pustelnika „po niebie”, trafia do ogrodu, w którym drzewa pomarańczowe równocześnie kwitną i owocują:

Jedne dojrzałe, drugie wyglądają
Z kwiatów i przyście swe opowiadają.
Tak te, jak owe nie znają starości,
Wiszą przez skazy na rozgach wieczności.

Młodsze z drzew nigdy starszych nie spychają,
Wszystkie dość miejsca w każdym drzewie mają,
One dawniejsze piękną rumianością,
Te zaś, co świeższe, wdzięczną zielonością
Weselą oczy, a z oczu puszczone,
W serce wpadają farby przyrodzone.

(pieśń XI)

W *Obleżeniu* wiecznie kwitnący sad stał się symbolem pozaziemskiego szczęścia. Na jego obraz składają się również motywy antycznego Elizjum i złotego wieku. Opiewane przez chóry anielskie „ciche złote wieki”, które „niebo zdobią”, stanowią kontrast wobec zmagają, krzywd i niedoli człowieka na ziemi. Pieśń XI jest znakomitym przykładem barokowego synkretyzmu, stawiającego obok siebie motywy o różnej proveniencji literackiej i kulturowej. Zob. C. Backvis, „*Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*”. *Drugorzędny przykład barokowej epopei*. Przełożył J. Prokop. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975, s. 298—299.

¹⁵ Historię tego toposu w literaturach europejskich prześledził Rymkiewicz (*op. cit.*, s. 171—230). W zakresie literatury staropolskiej przedstawia tę sprawę Eustachiewicz (*Poeta w ogrodzie*, s. 16—24).

¹⁶ Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 42.

¹⁷ Zob. J. M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 225.

spokojności. W znanym swoim wierszu pt. *Ogród miłości* Morsztyn odwraca tradycyjną symbolikę toposu, ujawniając nie rozkosz miłości, lecz cierpienie. „Nieprzebyte płoty” stają się znakiem uwięzienia, na które skarży się bohater liryczny utworu. W *Ogrodzie miłości* kwiatkiem jest niewola, owocem — szkoda, fontanną — gorzkie ły, letnim i miłym wietrzykiem — wzdychania. Zamiast wiecznie kwitnących drzew pojawiają się chwasty, kolczaste głogi, a także suche gałęzie, które oznaczają negatywne strony uczucia miłosnego. Prozaiczny rekwizyt, jakim jest łapka na myszy, symbolizuje nieszczerłość. Kupido łuk złożył i stał się ogrodnikiem miłości strat i lez. W wierszu *Przechadzka* ogród pozostał miejscem szczęśliwym, ale dla kwiatów, dla ptaków, które „spajają z sobą nosek krzywy”¹⁸.

Harmonia natury i człowieka w ogrodzie, który stał się pejzażem duszy, jest podobieństwem o wartości negatywnej; w ogrodzie jako miejscu przechadzek — kontrastem człowieka zakochanego i przyrody. Cierpienie w *Ogrodzie miłości* jest daremne, jak praca Syzyfa. Pafijski ogród boleści nie przekształca się w wirydarz wesoły, ogród różany.

Topos ogrodu pojawia się u Jana Andrzeja Morsztyna w utworach różniących się charakterem i formą; zawsze w interpretacji wnoszącej do tradycyjnych realizacji motywu oryginalne elementy semantyczne lub poetyckie. Ogród jest miejscem stałym w poezji autora *Lutni* i *Kanikuły*, wątkiem treściowym występującym we wszystkich podstawowych działach tematycznych jego twórczości, także w wierszach obscenicznych, jak *Nowe ziele*, *Ogrodniczka*.

W niektórych utworach Morsztyna ogród stanowi rodzaj miejsca przyjemnego, stosowne tło alegorycznej „fabułki” z Kupidyndem, np. w wierszu *Na oczy*. W tej funkcji pojawia się również w anonimowej liryce miłosnej początku w. XVII oraz w romansie¹⁹. Popularność w poe-

¹⁸ Morsztyn, 275 wierszy, s. 105. Szczęśliwą, tj. zgodną z prawami natury miłość ludzką prznosi poezja Morsztyna w czasy złotego wieku. Zob. T. Tasso — A. Morsztyn, *Amyntas. Komedya pasterska*. W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański, T. 5. Warszawa 1963, s. 109:

Wtenczas po łąkach i między kwiatkami
Wesołe tryle tańcowali mali
Kupidyndowie bez strzały, swobodnie,
A między nimi Pasterze, z Nimfami
Siedząc, pieszczenie z nimi rozmawiali,
Swoje oddając służby i pochodnie,
Mieszając z szeptem całowania zgodnie.

Mit szczęśliwej (niewinnej) miłości w wieku złotym znajdujemy również w dramacie arkadyjskim B. Guariniego — zob. *Pastor fido, albo konterfekt wierny miłości, z włoskiego języka przetłumaczony*. Toruń 1722, s. 251—253. Jest to drugie wydanie przekładu, którego autorem jest J. S. Lubomirski.

¹⁹ Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygaty staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978, s. 74—77. — T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 1. Wrocław 1972, s. 472.

zji XVII w. motywów takich jak *locus amoenus*, *locus horridus*, koncert ptaków, wiąże się z barokowym zamiłowaniem do enumeracji, która współtworzy rozległe i rozmaite obszary poezji tego stulecia.

Wiersze „ogrodowe” Morsztyna zawierają zwykle jakiś kontrastowy dwugłos. Polegać on może np. na przeciwstawieniu aksjologii ogrodu tradycyjnej i danej w wierszu, realności i symboliki, dosłownego i metaforycznego sensu przedmiotu — w naśladowanym z Marina wierszu *Na Wielki Piątek 1651. Cierniowa korona*.

W literaturze XVII w. motywy topiczne szczególną rolę odgrywały w twórczości poetów konceptystycznych, takich jak Daniel Naborowski, piszący utwory „zbudowane niemal w całości z materii topicznej”²⁰. Topika stanowi również ważny uniwersalny motyw kulturowy twórczości Jana Andrzeja Morsztyna, jednak jego związki z tradycją polegają raczej na „naśladowaniu” konkretnych utworów, podejmowaniu form i technik poetyckich, którym poeta potrafił nadać niekiedy charakter wzorcowy, odciskając na nich równocześnie własne piętno.

²⁰ Zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2, s. 19. Tam również (s. 14—15) o toposach opartych na enumeracji.