

# Stefania Skwarczyńska

---

## Z dziejów inkarnacji poetyckich toposu "Ubi sunt...?"

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 32, 29-51

---

1976

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

## Z DZIEJÓW INKARNACJI POETYCKICH TOPOSU „UBI SUNT...?”

Jako o motywie, i to o jednym z trzech motywów znamienych dla twórczości średniowiecza, mówi o twórcze językowo-literackim *Ubi sunt...?* Johan Huizinga<sup>1</sup>; podobnie mówi o nim jako o motywie Leo Spitzer, analizując jego poetycką inkarnację w Villona *Ballade des dames du temps jadis*<sup>2</sup>. My jednak uważamy ten twór nie za motyw, lecz za topos, a to ze względu na istotną dla jego struktury — co zgodne z tradycją antyczną rozumienia toposu<sup>3</sup> — stabilną formę językowo-logiczną, czynnik zatem dla motywu — w którymkolwiek z jego licznych ujęć — nieistotny.

Formę językowo-logiczną toposu *Ubi sunt...?* w jego prototypowym schemacie wyznacza zdanie pytajne; występuje tu ono w kilku wariantach, a mianowicie w wariacie *Ubi est...?*, a przy złączeniu go z formą podawczą apelu także w wariantach *Ubi es...?* i *Ubi estis...?* W imię sensowności domaga się ono wskazania obiektu pytania. Stąd w ramach pytania *Ubi sunt...?* ewoka-

<sup>1</sup> J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstępem opatrzył H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1974, s. 168.

<sup>2</sup> L. Spitzer, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, t. 1, Marburg 1931, s. 271—272.

<sup>3</sup> Arystoteles w swym dziele *Topika* (ksiąg 8) omawia językowe formy wypowiedzenia z punktu widzenia ich zgodności z logiką; „topika”, *loci communes* zdają się dlatego być „wspólne”, że wchodzą tu w grę zobowiązujące powszechnie normy stosunku myśli do językowego wyrazu; por. m.in. omówienie przez Arystotelesa stosunku logicznego zachodzącego między pytaniem a odpowiedzią (*The Works of Aristotle*, transl. into English under the Editorship of W. D. Ross, *Topica*, Oxford 1922, Chap. XVII 176 b). Podobny punkt wyjścia zaznacza się w antycznych teoriach sztuki oratorskiej, acz z czasem coraz wyraźniej dołącza się do nich analiza i typologia form językowych pod kątem ich skuteczności w mowie (na gruncie rzymskim Cyncero i Kwintyliana); w ważkiej dla poetyki średniowiecznej retoryce *De ratione dicendi Ad C. Herennium*, przypisywanej dawniej Cynceronowi, autorstwa chyba jednak Cornificiusa, ten właśnie aspekt retoryki wybijają się na pierwszy plan (m.in. w odniesieniu do *interrogatio* oraz do *ratiocinatio* — rozmowa z sobą oparta na pytaniach, na które kolejne odpowiedzi wyznaczają krok postępowy wywodów); por. M. Tulli Ciceronis *Scripta quae manserunt omnia*. Fasc. 1. Incerti auctoris, Lipsiae in Aedibus B.G. Teubners, 1923, s. 130—131.

cja osób zmarłych — bądź jednostkowo, „po imieniu”, bądź poprzez grupy, do których je pytający zaszeregował. Tym samym to zdanie pytajne otwarte jest dla figury stylistycznej *enumeratio*, także *congeries*, przechodzącej niekiedy w formę podawczą tzw. katalogu.

W planie logicznym każde zdanie pytajne sygnalizuje — jak zdawali sobie z tego sprawę starożytni filozofowie, teoretycy sztuki oratorskiej i ich późniejsi spadkobiercy, reprezentanci poetyki teoretyczno-normatywnej<sup>4</sup> — obecność sytuacji dialogicznej, i to niezależnie od tego, czy na pytanie padła, czy nie padła, jak w odniesieniu do pytania retorycznego, odpowiedź. Wynika stąd dla interesującego nas tutaj toposu *Ubi sunt...?*, że do jego integralnej całości jako tworu przynależy także ewentualna odpowiedź na określające go pytanie. Z punktu widzenia jednak formalno-opisowego oznacza to, że topos ten dysponuje dla swych realizacji literackich dwiema postaciami: postacią schematyczną, ograniczoną do zdania pytajnego, i postacią rozwiniętą, obejmującą również odpowiedź, którą pytanie generuje impulsami swych treści i form. Naturalnie, konkretne inkarnacje toposu krystalizują przy całej swej ideowo-artystycznej indywidualności pewne typy realizacyjne owej postaci rozwiniętej toposu *Ubi sunt...?* Wyznacza je przede wszystkim różny stosunek formalny odpowiedzi do pytania; skrajnym typem od jednej strony to zwarta odpowiedź orzekająca, przyległa bezpośrednio do zdania pytajnego; skrajnym typem od drugiej strony to odpowiedź rozwinięta tak bogato, tak silnie wyeksponowana i usamodzielniona, że здаje się spychać niejako pytanie do sytuacji swego fundamentu, który — acz istotny dla jej architektury — jest raczej ukryty, więc tylko domyślny, niż bezpośrednio zademonstrowany werbalnie.

Niewątpliwie szerokie możliwości realizacyjne dwupostaciowej struktury toposu *Ubi sunt...?*, siła, z jaką jej wewnętrzne formy i ich relacje przyciągają z zewnątrz przy poszczególnych inkarnacjach toposu inne formy: stylistyczne i gatunkowe, elastyczność, z jaką struktura toposu poddaje się przy tych inkarnacjach zabiegom różnych technik literackich — wszystko to przyczynia

<sup>4</sup> O sytuacji dialogicznej mówi Arystoteles, *op. cit.*, a w spadku po dawniejszych teoretykach wymowy autor *De ratione dicendi...* Jego wywody, tutaj idzie nam przede wszystkim o wywody dotyczące pytania i odpowiedzi, przeszły „żywcem” na grunt poetyki średniowiecznej jako zasady kompozycji utworu, czasem w funkcji *exornatio*, co również dopuszcza retoryka *Ad Herennium* (*op. cit.*, s. 130—131). M.in. eksponuje *interrogatio* i *ratiocinatio*, dając przykłady tych form, Evrard l'Allemand w *Laborintus* (por. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècles*, Paris 1924, s. 352—353). Problematykę toposu w jego retorycznym dawnym ujęciu odnowił E. Curtius, *Europäische Literatur und lateinischer Mittelalter*, Bern 1948, nadając topice nowy walor jako przedmiotowi badań.

się do jego żywotności w literaturze ponad granicami wieków. Ale istotną przyczynę tej żywotności widzimy w samym charakterze jego materii ideowo-treściowej.

Materii tej nie wahamy się uznać za archetypiczną, a więc odwiecznie i nieprzerwanie ważką i aktualną, co wystarczy do wyjaśnienia bujnej żywotności toposu *Ubi sunt...?* w światowej poezji.

Sam fakt, iż materię tę wprowadza zdanie pytajne, sugeruje nieoczywistość rozstrzygnięć niesionych przez nią problemów oraz rozciąga nad nią atmosferę niepokoju, niepewności, niewiedzy, tym dotkliwszą, że dotyczy ona spraw odczuwanych powszechnie jako ważne. Jądrem tej materii, treściowo-ideowej jest sprawa przemijalności życia i sprawa śmierci jako nieuniknionego losu człowieka. Jądro to wyłania szereg pytań domagających się odpowiedzi i osobistego niejako ustosunkowania do ich treści; są to pytania o pośmiertne „być albo nie być” człowieka, a przy pozytywnej na nie odpowiedzi dalsze pytania o pośmiertny los zmarłych i miejsce ich zaziemskiego pobytu, o możliwość kontaktu świata żywych ze światem zmarłych i o rodzaj tego kontaktu. Na gruncie rzeczowo-uczuciowego stosunku do zmarłych krystalizują się zrywy — tak indywidualne, jak i społeczne — do nawiązania i utrzymania kontaktu ze zmarłymi; zrywy w tym względzie społeczne zwykle stabilizują się i sakralizują w obrędy wokół święta zmarłych.

Oczywiście odpowiedzi poetów na pytania wyłaniające się z archetypicznej materii toposu *Ubi sunt...?*, jak też i ich wyznania niewiedzy w tym zakresie nie są obce orientacjom filozoficznym, światopoglądowym, religijnym w danej epoce, w danej społeczności, w danym środowisku. Tym samym stanowisko poety wpisane w literacką inkarnację toposu *Ubi sunt...?* naznaczone jest także piętnem kultury mu współczesnej. Podobnie charakter artystycznej realizacji toposu nie jest obcy współczesnym prądom ideowo-artystycznym.

I te aspekty ujawni nasz przegląd wybranych inkarnacji poetyckich toposu *Ubi sunt...?*; może przekonają one wraz z wymową indywidualnych — mimo że opierają się na tym samym schemacie językowo-formalnym — ukształtowań poszczególnych inkarnacji, jak dalece topos, zwłaszcza jeśli jest nosicielem archetypicznej materii, ów *locus communis*, odległy jest w swych powtórzeniach od deprecjonującego go określenia jako komunau<sup>5</sup>.

\*  
\*   \*  
\*

---

<sup>5</sup> Mowa tu o drugim znaczeniu, które przywarło do *loci communes*, por. *Wielka encyklopedia PWN*, t. VIII, Warszawa 1968, s. 578.

Słusznie Huizinga podkreśla, iż topos *Ubi sunt...?* jest „prastary i przenika cały świat wyobrażeń chrześcijaństwa i islamu”. Twierdzi, że „wywodzi się z pogańskiej Grecji” — my sądzimy, że nie jest obcy znacznie starszym kulturom — że „znają go Ojcowie Kościoła, znaleźć go można u Hafiza, powraca doń jeszcze Byron”<sup>6</sup>. Jednakowoż wyjątkowo bujnie krzewi się w średniowieczu pojawiając się w różnych gatunkach prozy — w kazaniach<sup>7</sup>, w traktatach<sup>8</sup> i w różnych gatunkach poezji, w twórczości łacińskiej, ale także w językach narodowych.

Za Huizingą przytoczymy fragment z dość nieporadnych rymowanych heksametrów Bernarda Morlaya, mnicha kluniackiego; to wiek XII:

Est ubi gloria nunc Babylonia? nunc ubi dirus  
Nabugodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?

Pisarz nie wychodzi tutaj poza sztywny schemat toposu. Natomiast pochodzący z kręgów franciszkańskich, z XIII wieku, wiersz *Cur mundus militat sub vana gloria*, autorstwa prawdopodobnie Giacopone da Todi, posługuje się tym toposem przy dużej wierności dla schematu w sposób bardziej swobodny; ewokowane postaci uzyskują — dzięki dołączeniu charakteryzujących je określeń — pewną plastykę swej minionej wspaniałości.

Dic ubi Salomon, olim tam nobilis  
Vel Sampson ubi est, dux invincibilis,  
Et pulcher Absalon, vultu mirabilis  
Aut dulcis Jonathas, multum amabilis?<sup>9</sup>

Stanowi to już pewną artystyczną zdobycz toposu w jego postaci schematycznej.

W miarę rozkwitu i przekwitu średniowiecza mnożą się inkarnacje literackie toposu *Ubi sunt...?*. Rezygnując z ich ewokacji zatrzymajmy się przy arcydziele literackim schyłkowego średniowiecza, które w swej całości oparte zostało na tym toposie w obu jego postaciach strukturalnych — przy mistrzowskiej nimi gospodarce. Idzie o *Grand Testament* François Villona (1462).

Jest to stroficzny poemat przerywany *ad rem* swego toku myślowego drobnymi utworami lirycznymi, skupionymi w zespoły trzech i dwóch, a także rozsianych w pojedynkę; są to utwory o własnym obliczu gatunkowym i artystycznym. Stąd przy precyzji swej budowy jako jednolitej całości zdaje się igrzać ten poemat z własnym charakterem, narzucając pozór, iż jest zbiorem liryk osadzonym na trochę zbędnym tle toczących się strof.

Charakteryzuje *Grand Testament* — i to we wszystkich aspek-

<sup>6</sup> Huizinga, *op. cit.*, s. 169 nn.

<sup>7</sup> *Ibidem*, por. także przypisy.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 170 nn.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 168.

tach — różnorodność tonów, z tendencją do zderzenia w każdym z nich jego tonów skrajnych; jest więc mądra zgoda z naturalną przemijalnością życia i jest gorzko-ironiczny bunt, by używaniem młodości przewycięzać nadciągającą starość, ową śmierć za życia; jest naturalizm w obrazach agonii i jest wzniosłość, jak w ofiarowanej matce modlitwie poetyckiej; jest filozoficzna refleksja, ale także satyra i pamflet. Uderza swoboda w panowaniu nad dystansem do tematu przemijalności i śmierci: od zadumy nasyconej wspomnieniami ówczesnego człowieka kultury po zanurzenie się w zbliżającym się własnym końcu ukierunkowanym na ostatnią wolę, wyrażoną w zgryźliwo-pamfletowym — przeważnie — testamencie. Uderza swoboda w naginaniu do nadrzędnego tematu przeróżnych gatunków i form literackich: od ballady po modlitwę, epitafium, testament. Ale ta niezwykła i wielokierunkowa bujność i rozmaitość nie ma nic z rozproszenia; rozpięta została na toposie *Ubi sunt...?* i stanowi efekt szczególnej rozgrywki z obu jego postaciami strukturalnymi.

Szczególnym mistrzostwem zadziwia operowanie Villona postacią schematyczną toposu, a więc postacią, która tak łatwo może go zepchnąć w banał. Manewrem artystycznym staje się jej powtórzenie bądź w rozdystansowaniu, bądź bezpośrednio. Koncentracją bezpośrednich powtórzeń odznacza się zespół trzech ballad, z arcydziełem epoki, *Ballade des dames du temps jadis*, na czele; ale koncentrację tę przygotowują poprzednie jej — zdystansowane — przywołania w ramach samego poematu. Szczególnie ważne, bo generujące cały wątek osobisty poematu, jest przywołanie toposu w strofie XXIX:

Ou sont les gracieux gallans  
Que je suyvoye au temps jadis (s. 31)<sup>10</sup>.

Ewokacja „temps jadis”, „minionego czasu”, przygotowuje z oddalą prowerbiałny<sup>11</sup>, a tak poetycki refren pierwszej z ballad: „Ach, gdzie są niegdyśiejsze śniegi!” (s. 36—37)<sup>12</sup>. Ale w balladę tę wkracza implikacja w strofie XL, przedostatniej przed przerwą toku poematu, tegoż toposu tylko na mocy zawartej w nim ewokacji zmarłych. Przywołani tu zostali Parys i Helena, idealna — według wyobrażeń średniowiecza, może pod wpływem *Heroid* Owidiusza — para kochanków, wcielenie piękności, młodo-

<sup>10</sup> *Oeuvres complètes de François Villon*, publiées avec une étude sur Villon par L. Moland, Paris (1937), s. 31. Do tego wydania odnoszą się cytaty w języku francuskim.

<sup>11</sup> Według poetyk średniowiecznych szczególnie ważne jest każde zakończenie; powinna je stanowić myśl uogólniająca, sentencja lub przysłowie (por. poetyki wydane i omówione w: *F a r a l*, *op. cit.*).

<sup>12</sup> Przekłady w języku polskim według: *F. Villon, Wielki Testament*, przełożył i wstępem opatrzył T. Boy-Zeleński, Warszawa 1954; do stron tego wydania odnoszą się wskazówki przy cytatach.

ści i miłości. Swoisty to *introit* do ballady o damach minionego czasu, swoisty, bo o funkcji dwoistej. Pierwsza z nich to poprzez sprzężenie z tą piękną parą naturalistycznego obrazu agonii — instaurowanie kontrastowej odskoczni dla poetyckiej defilady dawnych dam wspaniałych w balladzie:

Et mourut Paris ou Helène,  
 Quiconques meurt, meurt à douleur,  
 Celluy qui perd vent et aleine,  
 Son fiel se crève sur son coeur,  
 Puy sue Dieu sçait quelle sueur! (s. 36)

Drugą funkcją „*introitowej*” ewokacji Parysa i Heleny było najsubtelniejsze chyba włączenie w balladę o damach minionego czasu tej mitycznej pary kochanków; najsubtelniejsze — bo końcowe sylaby imion „Paris” i „Helaine” narzuciły trzem jej zwrotkom przeplataną rymów: „-aine/-eine/-ayne” oraz „is/-ys”<sup>13</sup> Jest zatem obecna w balladzie ta piękna i sławna para jak gdyby poprzez echo własnych imion; może nie przypadkiem jej pierwsza zwrotka ewokuje pogańskie bóstwo — Echo:

Powiedz mi, gdzie i w jakiej ziemi  
 Iest Flora, rzymska krasawica;  
 Archippa, cud między cudnemi,  
 Tais, stryjeczna iey siostrzyca?  
 Ty, Echo, co głos wracasz skory,  
 Gdy pomknie nad strumienia biegi,  
 Mów, gdzie są Piękne dawney pory?....  
 Ach, gdzie są niegdysieysze śniegi! (s. 36)

Mimo poważnej liczby przywołanych we wszystkich trzech balladach postaci, i to z różnych czasów, nie tworzą one jakiegosć tłumy. Nie tylko dlatego, iż poeta przesuwa je pojedynczo niby w korowodzie, ale także dlatego, że stosuje przy ich ewokacji porządek kategorialny — i to zarówno w poszczególnych balladach, jak i w ich układzie. Kolejność ewokacji dyktuje kategoria czasowa, a także kategoria płci — damy mają pierwszeństwo — i kategoria stanów społecznych w ich ówczesnej hierarchizacji. A kategoryzacja i hierarchizacja są tak dalece wrośnięte w średniowieczny sposób myślenia — także nie bez racji społecznych — że fungują jako organizujące zasady w takich nawet gatunkach sztuki, których idea — jak w tańcu śmierci — jest równość ludzi w obliczu „rzeczy ostatecznych”.

Pierwszy zespół trzech ballad z wyeksponowanych w poemacie — rozegrany konsekwentnie na powtórzeniach toposu *Ubi sunt...?* w jego pierwszej z dwóch postaci — przynosi odpowiedź na określające go pytanie we własnym jego obrębie. Odpowiedź pośrednią, ale emanującą silnie i jednoznacznie. Poeta nie sięga

<sup>13</sup> Por. Spitzer, *op. cit.*, s. 10—11; także F. Paulhan, *La Double fonction du langage*, Paris 1929.

w niej po religijne rozwiązanie, acz — jak świadczą całe partie poematu — nie jest mu ono obce. Odpowiedzią tą jest spokój unoszący się nad wspomnieniem świętych niegdyś zmarłych; oznacza on pogodzenie się z przemijalnością w imię naturalnego porządku rzeczy. Porządek ten wpisuje poeta w krąg cyklicznych przemian w przyrodzie, czemu daje wyraz refren ballady o paniach minionego czasu: „Mais où sont les neiges d'antan!”, a także ostatniej, archaizowanej językowo dla współbrzmienia z tematem: „Hey, iak ten wicher, co w polu wieie...” (s. 40).

Sens odpowiedzi w duchu zgody z przemijalnością człowieczego świata nie zanika z momentem podjęcia przerwane go toku poematu, ale wraz z jeszcze jednym powtórzeniem toposu w jego schematycznej postaci, w strofie XLII, staje się odskoczną dla bujnie wygenerowanych treści i form aż do końca poematu, a więc odskoczną dla bogatego rozwoju toposu w jego drugiej postaci strukturalnej. Pogoda poety ogarnia jego uświadomienie sobie czekającej go śmierci, z kolei rodzi apel do korzystania z młodości, by z poddaniem się konieczności przejść do obrazu własnej choroby i aktów ostatniej woli. Zazębianie się obu postaci toposu *Ubi sunt...?* ułatwia w strofie XLII ewokacja zmarłych w uogólnieniach kategoryalnych:

Stokroć papieże, króle władne  
— Iak inszy lud urodzon w męce —  
Pomarły y są dzisiay żadne,  
y zdały władzę w inne ręce.  
Ia, nędzarz, ia, ladaco płoche,  
nie miałbych umrzeć? wyrok boży!  
Bylebych zasnął wczasu trochę,  
śmierć mnie uczciwa nie zatrwoży (s. 42).

Tak więc *Grand Testament* Villona to nie utwór obficie nasycony licznymi inkarnacjami toposu *Ubi sunt...?*, ale poemat zrodzony w swej całości przez ten topos i operujący mistrzowsko jego różnymi możliwościami realizacyjnymi.

I jeszcze jedną z jesieni średniowiecza warto tu przywołać poetycką inkarnację toposu *Ubi sunt...?*; tym razem z poezji hiszpańskiej. A warto ze względu na odmienną niż u Villona rolę tego toposu w całości utworu, na odmienne rozwinięcie jego materii archetypicznej i na powiązanie go z odmiennymi formami gatunkowymi.

Idzie tutaj o Jorge Manrique'a *Coplas a la Muerte del Maestro Don Rodrigo Manrique su Padre* (1476)<sup>14</sup>. Syn-poeta wzniósł tu rycerskiemu ojcu poetycki pomnik tuż po jego śmierci.

Ale żałobny ten poemat nie jest jeszcze takim pomnikiem, jaki

<sup>14</sup> R. Burkart, *Anhang, Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon*, [w:] Spitzer, *op. cit.*, s. 271—283. Do zamieszczonego tutaj tekstu poematu odwołują się cytaty.



świetnemu czy kochanemu zmarłemu stawiać zacznie — choćby w postaci trenodii — poezja humanizmu i renesansu, mając na względzie wyłącznie jego chwałbę i poetyckie unieśmiertelnienie. Tutaj chwalba ojca podporządkowana została wyższym celom moralizatorskim w duchu nauki chrześcijańskiej, toteż obraz życia i śmierci nieskazitelnego rycerza, chrześcijanina i Hiszpana odgrywa rolę budującego *exemplum* z średniowiecznej moralistyki. W rezultacie można powiedzieć, iż poemat będąc poematem o zmarłym ojcu jest równocześnie poematem *à propos* zmarłego ojca. Znajduje to wyraz i w tym, że topos *Ubi sunt...*? nie pojawił się tutaj w swym wariacie: *Ubi est...*?, czy, jak często w renesansowych trenach, *Ubi es...*?

W budowie poematu można by się dopatrzeć tryptyku; z trzech rysujących się wyraźnie jego części druga, środkowa, obejmująca strofy 14—25, stanowi domenę toposu *Ubi sunt...*?; część pierwsza poświęcona napomnieniu, by pamiętać o przemijalności życia, tchnie poematem dydaktyczno-moralizatorskim; trzecia — strofy 25—40 — o zacięciu, poza początkowym akcentem lirycznym, epickim, ma w sobie coś ze średniowiecznego żywotopisarstwa; przedstawia budujące życie zmarłego i jego bogobojną śmierć; zamyka parenezę całości przykładem — *exemplum* o walorze wzorca osobowego.

Część druga — środkowa poematu — ma charakter medytacji filozoficzno-religijnej, uzasadniającej napomnienie zawarte w części pierwszej. Osnuta jest ona w całości na krośnie obfitych powtórzeń toposu *Ubi sunt...*? w jego schematycznej postaci. Poeta sięga w ewokacjach do starożytności, ale przede wszystkim roztacza w nich niedawną przeszłość ojczystą. I tak m.in. wywołuje postać Don Juana II de Castilla (1405—1454), na którego dworze hiszpańscy trubadurzy przeżyli ostatni okres swej świetności:

¿Qué se hjo el rey don Joan?  
los infantes d'Aragón  
¿qué se hizieron? (strofa 16, s. 273)

Manrique w formule toposu przesuwając nie tylko królów, rycerzy, damy, i to w konkretnie wybranych szczegółach sugerujących ich „niegdysiejszą” świetność i urok; część tych toposowych formuł poświęca ewokacji sprzętu rycerskiego, świata ówczesnych militariów. Figury stylistyczne: *enumeratio* i *congeries*, święcą przy tym swoje triumfy. Swada hiszpańska dochodzi w nich do głosu:

Las huestes ynumerales,  
los pendones, estan dartes  
e vanderas,  
los castillos impugnables,  
los muros e valuarles  
e berrerras,

la cana honda, chapada,  
o calqier otro reparo,  
¿que aprovecha? (strofa 24, s. 278)

*Coplas...* Jorge Manrique'a nie stoją z pewnością — także w zakresie artystycznych operacji toposem *Ubi sunt...*? — na poziomie oryginalności Villona; ale będąc w swych orientacjach światopoglądowych typowe dla epoki, nie są pozbawione poetyckości szlachetnej i utrzymywanej w charakterze narodowym.

\*  
\*   \*  
\*

Nie od strony wielkiego antyku<sup>15</sup>, ale od jego srebrnego okresu w Rzymie podejźmy do przemian i funkcji toposu *Ubi sunt...*? w dobie renesansu. Sięgnijmy po drobny wiersz z końca II wieku n.e. przypisany cesarzowi Hadrianowi, który miał go pono ułożyć — według Stratoniusa *Vita Hadriani* — w godzinach agonii (138 r.)<sup>16</sup>. Uderzałoby tutaj związanie toposu z konkretnym, osobistym doświadczeniem — i to *in actu* — podmiotu mówiącego, co odbiera toposowi jakąś chłodną literackość, a równocześnie wychodzi naprzeciw gloryfikującemu indywidualność i osobiste doświadczenia człowiekowi renesansu. Następnie uderza to, że obiektem pytania jest „persona” jedna i że do niej to skierowany jest apel związany ze zdaniem pytajnym, co prowadzi do aktywizacji wariantu toposu w postaci : *Ubi es...*? Zupełnie szczególnym zjawiskiem jest tutaj to, że to umierający zapytuje własną duszę o krainę, do której się ona udaje, a raczej sam określa ową krainę, jakby odpowiedzią na pytanie zastępując samo pytanie.

Animula vagula blandula,  
Hospes comesque corporis,  
Quae nunc abibis in loca  
Pallidula, rigida, nudula,  
Nec ut soles dabis iocos!

Specyfiką językową tej inkarnacji toposu są zdrobniałe formy przymiotników i rzeczownika: *anima*. Efektem ciągu tych zdrobnień — upostaciowanie uchodzącej z ciała duszy w wiotki, błędny, a nie bez uroku cień, miejsca zaś, ku któremu zdąża, w krainę naga, błotną, chłodną, ale duszom względnie łaskawą. To wizja — zminiaturyzowana — pól elizejskich, miejsca beznamiętnego spokoju, jedynego szczęścia dostępnego sprawiedliwym. Wiersz

<sup>15</sup> L. Spitzer wspomina — bez podania bliższych danych bibliograficznych — pracę filologa klasycznego Adolfa Dyrhoffa, poświęconą „motywowi” *Ubi sunt...*? oraz tzw. katalogowi w literaturze antycznej; ukazała się prawdopodobnie w serii „Neue Jahrbücher...” około 1925 r.; nie udało się nam dotąd do niej dotrzeć.

<sup>16</sup> Por. W. S. Teuffels, *Geschichte der römischen Literatur*, neu bearbeitet von L. Schwabe, B. 2, Leipzig 1890, s. 872.

ten, tak już obcy, mimo swej faktury mitologicznej, poetyce złotego wieku literatury rzymskiej — i stąd zapewne zlekceważony przez Stratoniusa<sup>17</sup> — zyskał z czasem — może dzięki urokowi swych zdrobnień, urokowi również tak obcemu w średniowieczu tematyce śmierci — pewne uznanie i popularność.

Świadczy o tym to, że stał się on inspiracją wiersza *A son Ame* wielkiego Ronsarda (1524—1585), wiersza z ostatniego okresu jego twórczości. Spojrzenie obu poetów śmierci w twarz jako okoliczność powstania obu tych wierszy — oto co dodatkowo zbliża je jeszcze do siebie.

Amelette Ronsardelette,  
Mignonnette, doucelette,  
Très-chère hostesse de mon corps,  
Tu descendes là-bas, foiblette,  
Pasle, maigrelette, seulette,  
Dans le froid royaume des mors;  
Toutefois simple, sans remors  
De meurtre, poison, ou rancune,  
Méprisant faveurs et tresors,  
Tant envie par la commune.  
Passant, j'ay dit suy ta fortune,  
Ne trouble mon repos, je dors<sup>18</sup>.

Stylizacja wiersza Ronsarda według Hadrianowego wzorca jest tu oczywista; świadczy o tym podobnie stylistycznie wyeksponowany ciąg słów zdrobniałych, oryginalnie tu zagarniający także nazwisko Ronsarda, a przydzielone w zdrobieniu jego „dużyczce” — „amelette”; świadczy niemal dokładny przekład Hadrianowego określenia „animulae” jako „hospes comesque corporis” na: „hostesse de mon corps”; świadczy upostaciowanie „amelette” w urokliwy, bledziutki cień, a krainy, w którą uchodzi, w „zimne królestwo zmarłych”.

Ale jeśli sam już fakt stylizacji na utwór antyczny, acz z naszej ery, jest wymowną prezentacją kultury renesansu — to sposób rozwinięcia drugiej postaci toposu *Ubi sunt...?*, tej, w której nadbudowa przygłusza pytanie, stanowi istną deklarację poety doby renesansu. Nie waha się on mówić z dumą o sobie, z pogardą o pospółstwie dworaków żądnych faworów i złota; szczyci się, że nie obciążył swojej „amelette” „morderstwem, trucizną, zawiścią”. Z paru tych ostatnich słów wyłania się odwrotna strona renesansowego dworu, protektora sztuk. Od strony formy: topos *Ubi sunt...?* przyciągnął ku sobie w inkarnacji Ronsarda element epitafium: zwrot do przechodnia; tu poeta, z grobu, prosi go, aby mu nie mącił snu — motyw, który wielokrotnie się powtórzy, także

<sup>17</sup> "[...] moriens [...] versus fecisse dicitur »Animula etc.« tales autem nec multo meliores fecit et graecos" (*ibidem*).

<sup>18</sup> P. Ronsard, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par G. Cohen, vol. 2, Paris 1966, s. 637.

w zgryźliwo-satyrycznych nagrobkach literackich w XVII (m.in. Scarron) i w XVIII w. (m.in. Węgierski).

Że Hadrianowa „animula” nie uległa zapomnieniu w toku dalszych wieków, dowodem choćby tytuł *Animula* tomiku poezji Jarosława Marka Rymkiewicza (1963), w których owa „animula” oznacza: „trochę Życia”... (s. 21).

Szczytową artystycznie w dobie renesansu inkarnacją poetycką toposu *Ubi sunt...?* jest jego inkarnacja w *Trenach* Jana Kochanowskiego. Występuje w nich ten topos w swej wyrazistej postaci schematycznej, określonej zdaniem pytajnym, w wielokrotnym swym bezpośrednim powtórzeniu. Poeta posłużył się jego wariantem *Ubi es...?*; związał ewokację — zgodnie z predylekcją renesansu — jednej postaci, i to z genialną śmiałością, bo zmarłej córeczki, z apelem do niej, uzyskując w ten sposób najbardziej bez dystansową od bodźca emocjonalnego sytuację liryczną. Kolejne pytania toposowe zawierają — wbrew tradycyjnym ujęciom — różne supozycje co do miejsca pośmiertnego pobytu zmarłego dziecka, układając się z renesansową bujnością w przegląd przeróżnych rajów i nieb. Ale przypuszczenia są tylko jawną maską istotnej, a nasyconej rozpaczą, niewiedzy, której szczytowym tu wyrazem jest dopuszczona myśl o nieistnieniu zmarłej. Myśl ta przynależy już do sfery zjawiającej się tuż po serii toposowych pytań drugiej postaci, tej, która będzie generować dalsze kręgi archetypicznego toposu; tuż po tej myśli dochodzi do głosu akt woli nawiązania widomego kontaktu ze zmarłą. Inkarnacja toposu *Ubi sunt...?* koncentruje się w *Trenie X*, ale przelewa się poprzez jego brzegi, ogarniając utwór aż do końca.

[...] gdzieś mi się podziąła?  
W którą stronę, w którąś się krainę udała?  
Czyś ty nad wszystkie nieba wysoko wniesiona  
I tam w liczbę aniołków małych policzona?  
Czyliś do rajów wzięta? Czyliś na szczęśliwe  
Wyspy zaprowadzona? Czy cię przez teskliwe  
Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem  
Niepomnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?  
Czy, człowieka zrzuciwszy i myśli dziewicze,  
Wzięłaś na się postawę i piórka słowicze?

.....  
Czyś po śmierci tam poszła, kędyś pierwaj była,  
Niżej się na mą ciężką żałość urodziła?  
Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości,

.....  
Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mną  
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną!<sup>19</sup>

*Tren X* stoi niejako w ośrodku poematu filozoficznego, którym

<sup>19</sup> J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, wstępem i przypisami opatrzył J. Krzyżanowski, t. 3, Warszawa 1953, s. 68.

są *Treny* Kochanowskiego<sup>20</sup>, bo w samym ogniu konfliktu różnych orientacji filozoficzno-światopoglądowych i religijnych o opanowanie świadomości i przekonań poety. Areną tej psychomachii jest świat duchowy poety, i to świat aktualnie wzburzony bolesnym przeżywaniem śmierci dziecka. Walczące o jego podbicie owe różne orientacje znalazły w *Trenie X* swoją wykładnię właśnie w niesionych przez się wyobrażeniach o bycie, sposobie bycia lub niebyciu zmarłych i o miejscu ich pośmiertnego pobytu. Całą tę wielką sprawę zawarł kompleks poetyckich inkarnacji toposu *Ubi sunt...?* Znalazła się tu wizja chrześcijańskiego nieba i czyśćca, pradawna wizja raju i wysp szczęśliwych, helleńska wizja podziemnej krainy, przeciętej Letą, rzeką zapomnienia, baśniowo-mitologiczna wizja metamorfozy w twory przyrody, wizja — potracająca o filozofię Platona i filozofie Wschodu — powrotu duszy do krainy, w której czekają dusze na inkarnację i reinkarnację. Nie brakło przywołania światopoglądu materialistycznego, zaprzeczającego istnieniu pośmiertnemu. Ale nie brakło także unieżenia się renesansowego myśliciela do magicznych wierzeń ludowych w wezwaniu zmarłej do ujawnienia się widomego choćby „cieniem lub marą nিকczemną”.

Konflikt orientacji znajdzie swoje ostateczne rozwiązanie w *trenie* ostatnim o antycznej, wskrzeszonej w dobie renesansu formie gatunkowej *snu*; rozwiązanie na ogół zgodne z poglądem chrześcijańskim, ale w charakterystycznym dla renesansu duchu eudajmonizmu. Równocześnie stanowi ono odpowiedź na toposowe pytanie *Ubi es...?*, które opanowało *Tren X*.

\*  
\*   \*  
\*

Można z góry oczekiwać żywotności toposu *Ubi sunt...?* w poezji baroku; pozwala na to znane pokrewieństwo jej zainteresowań z zainteresowaniami średniowiecza, także orientacja religijna niektórych prądów myślowych epoki, wreszcie szczególne rozmiłowanie poezji barokowej w ostrych kontrastach, a takim jest kontrast życia i śmierci, centralny motyw archetypicznej materii toposu *Ubi sunt...?* Po przykłady jego inkarnacji w dobie baroku sięgniemy tutaj do poezji polskiej. Uwadze narzuca się wiersz Wacława Potockiego *O Parce ludziom nieżycziwej*, osnuty w całości na toposie *Ubi sunt...?*:

Gdzie teraz Samson i Herkulesowie,  
Gdzie Atlas, co więc obłoki na głowie  
Z gwiazdami nosił, ramion nie ruszając,

<sup>20</sup> S. Skwarczyńska, „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”, [w:] *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 203—220.

Nieba wspierając?  
 Gdzie Polifemus i Waligórowie,  
 Cyklopi, Ziemi rozpustni synowie,

.....  
 Gdzie on zwycięzca wielki, niezmierny,  
 Który żelazne z swymi Macedony  
 Kolca w nos włożył całemu światowi  
 Jak niedźwiedziowi?<sup>21</sup>

Nie odbiegałby tutaj typ inkarnacji toposu ani gospodarka nim poety od prymitywnej prostoty, znanej nam np. z wiersza Bernarda z Morlay, gdyby nie zaskakująca materia metaforyki przy obrazowaniu ewokowanych zmarłych. Choćby ów obraz Aleksandra Wielkiego, który całemu światu „kolce w nos włożył jak niedźwiedziowi”... Oczywiście, barokowe *concetti*, ale jest to koncept oparty na tak realistycznym obrazku z sarmackiego życia, iż pozwoliłby chyba mówić o wkładzie w inkarnację toposu baroku sarmackiego. Że barok ten ma podkład ówczesnej kultury szlacheckiej, dowodzi dość niespodziewany wniosek z rozważań przemijalności życia i sławy:

Sama odmiany nie lęka się cnota,  
 Sama otwiera do Olimpu wrota.

W iście rzymskiej apoteozie cnoty, jak też w przeniesionej z łacińskiego wiersza manierycznej inwersji składniowej (m.in.: „Atlas, co więc obłoki na głowie[...] nosi!”) znać ciężenie ówczesnej szkoły na sarmackiej kulturze szlacheckiej, owym podłożu sarmackiego baroku.

Inne podłoże ma barokowa inkarnacja toposu *Ubi sunt...?* w wierszu Zbigniewa Morsztyna *Żywot — Sen i cień*; stanowi je mistycyzujący prąd myśli filozoficzno-religijnej, zdomowiony w Hiszpanii, bliski twórczości Calderona: życie jest snem, kształtem tylko śmierci.

Noc jest ten żywot, ciemnością  
 Paciebną przyodziany,

.....  
 Gdzież królowie, gdzie waleczne  
 Książęta, gdzie przedniejszy  
 Wojsk wodzowie [...]?  
 Śpią sen twardy

.....  
 Tak że więcej nad znikomy  
 Cień po nich nie zostało.  
 I ty-ć śpisz, nieobudzony,  
 Choć ci się, żeś żyw, zdało<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> W. Potocki, *Pieśń zawierającą przestrożę*, [w:] *Poeci polskiego baroku*, t. 2, opr. J. Sokołowska, K. Żukowski, Warszawa 1965, s. 103—105.

<sup>22</sup> *Ibidem*, t. 1, s. 819; oba te toposy, uważając je za motywy, wytropiła B. Dobroń, *Poezje J.M. Rymkiewicza jako realizacja jego założeń programowych w odniesieniu do poezji baroku polskiego* (mpis w Archiwum Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Filmu UŁ).

„Sen twardy nie przespany”, jak powiedział Kochanowski, zrównuje tutaj zmarłych i żyjących. To odpowiedź na toposowe pytanie i jego archetypiczną materię. Nawiazujący do motywów barokowych Rymkiewicz powie: „Zmarli śnią się zmarłym”<sup>23</sup>.

\*  
\*   \*  
\*

Odnajdziemy topos *Ubi sunt...?* na usługach buntowniczego romantyzmu w *Don Juanie* Byrona, poemacie przepojonym zresztą w całości gorzką zadumą nad przemijalnością życia, sławy, wielkości. Ale gniew poety wobec współczesnej mu historii skupił się w szczególny sposób w tej partii Pieśni XI, którą ogarnął topos *Ubi sunt...?*<sup>24</sup>; gniew, bo po niedawnej klęsce Napoleona, którego poeta, wbrew dumnej z siebie po Waterloo Anglii, wielbi, Święte Przymierze znów ludom nakłada kajdany. W serii toposowych pytań ewokuje poeta niedawno zmarłych wielkich, jak i małych, a także — jest to *novum* w realizacji toposu — także małych, acz głośnych, żyjących. Na każde z pytań odpowiada bezpośrednio — z pasją, z ironią, z pogardą, wskazując bądź realne miejsce pobytu i sytuację ewokowanych osób, bądź odsyłając je na własną rękę do Boga lub szatana.

Where is Napoleon the Grand? God knows.  
Where little Castlereagh? The devil can tell (s. 316)

i dalej:

Gdzie Brummel? Przepadł. Wellesley? Spadł z ławy,  
Cięty. Romilly, Whitbread, trzeci Jurko?  
I jego spadek? (s. 385)

A syn owego „trzeciego Jurka”, czyli króla Jerzego III, przewzany tu „Fumem IV”, przyszły Jerzy IV, zabawił pół roku „za górką, /W Szkocji” w związku z owym „spadkiem”.

Tak więc topos *Ubi sunt...?* przy wierności dla swego kształtu językowo-formalnego stracił u Byrona swoją wyłączną odnośność do świetnej dawności, stając się narzędziem walki społeczno-politycznej z pozycji rewolucyjnych. Z motywów przynależnych do jego archetypicznej materii wybił się motyw przemijalności, ale w sposób specyficzny; poeta uderza głównie w tempo przemijalności, w „odmiany prędkie i nagłące”, w to, że zjawione już dobro nie ma czasu się zakorzenić.

— Gdzie świat sprzed ośmiu lat albo dziesięciu?

<sup>23</sup> J. M. Rymkiewicz, *Animula*, Łódź 1963, s. 19.

<sup>24</sup> Odsyłacz przy cytacie w języku angielskim odnosi się do wydania: *Don Juan in sixteen cantos* by Lord Byron, Nurnberg and New York (b.d.); odsyłacze cytatów w języku polskim odnoszą się do wydania: G.G. Byron, *Don Juan*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959.

Był tu, widziałem; a dziś na kształt węża  
 Skórę odmienił świetną, już w poczęciu  
 Skazany, że go czas ciągle zwycięża (s. 384).

Ale topos *Ubi sunt...*? w dobie romantyzmu, otwartej na inspirację kultury ludowej, pojawia się także w kształcie i w funkcji, jaką mu nadały pradawne wierzenia ludowe, oparte na magiczno-religijnym światopoglądzie. Oznacza to, że nie wchodzi tu w grę pytanie o istnienie zmarłych, bo zakłada to ów światopogląd, a traci zasadniczą ważność pytanie, w jakich rejonach zaświata przebywają poszczególni zmarli, czyli jaki jest ich pośmiertny los, bo jest on najczęściej domniemany na podstawie moralno-społecznej oceny ich czynów i postaw za życia. Natomiast w centrum ważności wysuwa się sprawa kontaktu żywych ze zmarłymi i ich wzajemnego oddziaływania na siebie — dobroczynnego lub szkodliwego. Sprawa ta nabiera swoistego realizmu wraz z przekonaniem, iż zmarli mogą z woli zaziemskiej lub na wezwanie żywych ukazywać się widomie. Wezwać można ducha zmarłego bądź indywidualnie, bądź zbiorowo pod przewodem starszego w gromadzie, zwykle w ramach święta umarłych, z zaproszeniem go na „ucznię zmarłych”. W związanych z tym obrzędach topos *Ubi sunt...*? realizuje się w postaci swej nadbudowy, ciekawie wyłonionej z jego schematu. Formy podawcze apelu i wezwania wysuwają się na czoło kosztem formalnie zlikwidowanego zdania pytającego. Ale tylko formalnie, bo kontynuacyjne ogniwa odpowiedzi na pytanie, którymi są apel i wezwanie, zastępując przemilczaną również odpowiedź nie likwidują jej funkcji w dialogowej formie toposu, a więc także nie unicestwiają pytania. W ten sposób eksponuje ludowo-romantyczna inkarnacja toposu jego wewnętrzny dramatyzm i uzewnętrznia go dramatyczną formą obrzędu. W takiej postaci zaprezentował go Mickiewicz w *Dziadów Części II*. W sferze werbalnej organizująca funkcja toposu uchwytna jest wyraźnie w takich słowach Guślarza:

Czyścowe duszeczki!  
 W jakiegokolwiek świata stronie:  
 Czyli która w smole płonie,  
 Czyli marznie na dnie rzeczki,  
 Czyli dla dotkliwej kary  
 W surowym wszczepiona drewnie,  
 .....  
 Każda spieszcie do gromady!<sup>25</sup>

Dodajmy, że właściwa toposowi *Ubi sunt...*? figura stylistyczna *enumeratio, congeries* nie przepadła w Mickiewiczowskiej jego realizacji; uległa nawet także udratycznieniu. W miejsce ewokowanych werbalnie zmarłych przesuwają się widomie w drama-

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1955, s. 14.



cie Mickiewicza ich zjawy, określając same swoim wyglądem i słowami swój pośmiertny los. Raz jeszcze ujawniło się tu pokrewieństwo dawnej dramatycznej rewii, przeglądu, z werbalnym tzw. katalogiem. Współczesny sobie spór dwóch światopoglądów w odniesieniu do archetypicznej materii toposu *Ubi sunt...?* rozstrzygnął Mickiewicz obrazowo, fabularnie i dyskursywnie w *Romantyczności* — zgodnie z duchem poetyki romantycznej.

\*  
\*                      \*

W XX wieku nie stracił również realizacyjnej płodności topos *Ubi sunt...?*, i to także w poezji awangardowej. Fascynująca jest jego inkarnacja w powstałym pod koniec I wojny światowej kaligramie Apollinaire'a *La Colombe poignardée et le jet d'eau*<sup>26</sup>. Fascynująca jest ona przede wszystkim dlatego, że zdaje się spełniać ideał Baudelaire'a syntezy sztuk; zdobyty w obrzędach ludowych, usankcjonowany literacko w *Dziadach Cz. II* Mickiewicza kształt dramatyczno-teatralny przełożony został w tej inkarnacji toposu na język plastyki, a kształt werbalny, oddany na usługi liryki, przywołuje muzyczną jej interpretację. *Novum* stanowi tutaj zaangażowanie w inkarnację toposu figuralnych form plastycznych, których tworzywem stał się aspekt graficzny języka pisanego. W tym celu wersy utworu wyzwolone zostały z wiekowych w naszym kręgu kulturowym konwencji pisarskich i typograficznych; idzie głównie o konwencję linearnego ich toku po poziomej linii prostej, dzięki czemu uzyskały one możliwość konturowania figur plastycznych. Schematyczny zarys występujących tu dwóch albo trzech figur: gołębic o rozpostartych skrzydłach, fontanny bijącej strumieniami wody i ust rozwartych w śpiewie (a może podstawy fontanny z otworem, z którego bije woda?) — współgra z tytułem utworu i wraz z nim uwydatnia dominujące w nim symbole. Równocześnie te figury plastyczne porządkują elementy przedstawione i kierują rozwojem dramatyczno-teatralnej sytuacji, tej sytuacji, która zarazem stanowi bazę liryku sytuacyjnego. Oto owa z rozpostartymi skrzydłami zaszytletowana gołębica, symbol pięknych, kwitnących dziewcząt, którym wojna zabrała kochanków, dziewcząt konkretnych, wywołanych po imieniu toposowym pytaniem: „Où êtes vous jeunes filles”, na które pada odpowiedź — ciągle w obrębie zarysu gołębic — iż znajdują się one koło fontanny, płaczącej i modlącej się przy ekstazy gołębic. Poniżej jeden znak zapytania wiąże kolistę, roz-

<sup>26</sup> G. Apollinaire, *Calligrammes*, Paris 1945, s. 70; por. G. Gazda, *Kaligram*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. XVII: 1974, z. 2, s. 109—110; J. Wesołowski, *Konkretna poezja*, tamże, s. 111—113.

biegające się na dwie strony strumienie wody, wyrysowane wierszami powtarzanego w wariantach toposu *Ubi sunt...*?; przynależna do niego figura stylistyczna *enumeratio* posłużyła tu do ewokacji znakomitych poetów i artystów z kręgu przyjaciół Apollinaire'a, których zagarnęła wojna, pogrążając w żalu ich dziewczęta:

Où sont Braque et Max Jacob  
 Derain aux yeux gris comme l'aube  
 Où sont Reynal Billy Dalize  
 Dont les noms se mélancolisent  
 Comme les pas dans une église  
 Où est Crémnitz qui s'engagea  
 Peut-être sont-ils morts déjà  
 De souvenirs mon âme est pleine  
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

Lament, który przypisywało się dotąd fontannie, teraz, po ostatnich wersach, wydaje się być lamentem samych dziewcząt — mowa o „mojej duszy” i „moim cierpieniu, nad którym płacze fontanna” — a może raczej jednej z nich, jakby przodownicy w dawnych śpiewach funeralnych. Taka interpretacja poparłaby rozszyfrowanie figury zarysowanej poniżej jako ust rozwartych w śpiewie. Figurę tę wyznacza od góry wypukła pośrodku linia wersu, równoległa do niej wypukła ku dołowi linia drugiego wersu, a pomiędzy nimi wers krótszy, poziomy, przerwany w połowie rysunkiem kółka, a może kształtem litery: O; można by tu widzieć otwarcie ust przy śpiewie, może nawet z żalonym wykrzyknikiem: „!O” (fonetycznie, zamiast ortograficznie: Oh!). Odczytawszy jednak tę figurę jako podstawę czy basen fontanny, a środkowe kółko jako otwór, z którego tryska woda, może także jako literę : O, reprezentującą fonetycznie słowo: „eau”, „woda”, zupełnie inaczej osadzilibyśmy w całości utworu wersy formujące tę figurę. Przy obu interpretacjach są one wypowiedzią autorską, ale przy interpretacji jako ust rozwartych w śpiewie zarysowałyby się jako wniosek z ukazanej sytuacji, prześlędzonej od góry do dołu tekstu, przy interpretacji zaś jako podstawy fontanny zarysowałyby się jako teza ideowo-polityczna, założona na początku, której słuszności dowodem i przykładem byłaby prześlędzona od dołu tekstu do góry przedstawiona w roli *exemplum* — konkretna sytuacja. Ale prawo do różnych interpretacji odbiorcy zakłada awangardowa poetyka.

Ow wniosek, czy teza, został sformułowany częściowo językiem prostej informacji, aczkolwiek pobrzmiewa w podtekście motyw starej piosenki: „Malbourogh s'en va t'en guerre [...]”, częściowo zaś poprzez wypunktowany poetycko opis metodą metaforyczną. A więc najpierw: „Ceux qui son partis à la guerre au nord se battent maintenant”, a potem: „wieczór zapada” i „krwa-

wiąc morze”; wers ostatni: „ogrody, w których obficie krwawi różowy wawrzyn, kwiat wojny”.

Treść ideowa zupełnie jasna; jest nią osąd wojny jako wroga człowieka, jego twórczości i miłości, jako niszczycielki piękna życia. Ujawnia się w niej Apollinaire jako bojowy pacyfista, ówczesnego autoramentu. Z tej pozycji „zasztyletowana gołębicą” zdaje się uzyskiwać dodatkowy sens symboliczny. Czy nie jest to gołębicą, która już nie zdołała — zasztyletowana po drodze — powrócić do arki Noego z gałązką oliwną? Wprawdzie poeta nie uwidoczniał owej gałązki oliwnej, ale czyż jej nie ewokował kontrastem przeciwstawnego symbolu, owym „różowym wawrzynem, kwiatem wojny”?

Wierne schematowi toposowe pytania *Ubi sunt...?* są u Apollinaire’a tak wyraziste, jak u Villona. Stąd nie brakło hipotezy, że stanowią pastisz Villona<sup>27</sup>. Sądzymy jednak, iż oczywista ta stylizacja ma tutaj ideową funkcję. Apollinaire przywołuje nią znaną nam zgodę Villona na bieg spraw ludzkich, jego średniowieczny stosunek do śmierci i pochwałę dzielnych wojowników, aby im przeciwstawić swoje pacyfistyczne: nie!

Rzucające się w oczy *novum* w Apollinaire’a inkarnacji toposu *Ubi sunt...?* — to troista (może poczwórna?) szata kaligramu, w którą odział ją poeta; utwór jest równocześnie poetyckim lirykiem, sceną dramatyczno-teatralną, zaśpiewem lamentu i rysunkiem o grubych konturach — à la Gauguin czy Wyspiański — zdążającym do kształtów uogólnionych, zgodnie z ówczesnymi tendencjami w plastyce. W sumie: Apollinaire wprowadził topos w swoją próbę realizacji ideału syntezy sztuk.



Topos *Ubi sunt...?* nie przestał być aktywny poetycko także po II wojnie światowej — i to w obu swych postaciach strukturalnych. Dla przykładu jego realizacji w drugiej z postaci, a więc eksponującej nadbudowę, a nie schematyczny jego kościec, sięgnijmy po tomik Broniewskiego *Anka*<sup>28</sup>; zbyt są te wiersze równoległe w swym charakterze do *Trenów* Kochanowskiego i zbyt z nimi artystycznie spowinowacone, aby pominąć je przy oglądzie historycznych inkarnacji toposu *Ubi sunt...?*

Specyfiką wierszy-trenów Broniewskiego jest z góry założona przez materialistyczny światopogląd niewiara w pośmiertne istnienie, a więc przeciwnie niż w podobnie założonej z góry wie-

<sup>27</sup> Por. M. Jutrin, *Calligrames: Une poésie engagée?*, „Neophilologus” 1974, LVIII, No 3, s. 298.

<sup>28</sup> W. Broniewski, *Anka. Wiersze*, Warszawa 1956; odsyłacze przy cytatach odnoszą się do stron tego wydania.

rze w to istnienie, m.in. w ludowym magiczno-religijnym światopoglądzie. Powiada poeta:

Nie wierzę ja w żadne przesady,  
materialista dziejowy.

(*Na uboczu*, s. 20)

Jedyne istnienie, jakie poeta przyznaje zmarłym — to istnienie we wspomnieniu i w boleści tych, którzy ich kochali:

nie jesteś duchem, tyś wspomnienie,  
które za włosy w przeszłość wlecze.  
Nie wierzę w elizejskie cienie,  
lecz w ciężkie, gorzkie łyż człowiecze.

(*Trumna jesionowa*, s. 7—8)

Mimo takiego stanowiska w trenach tych występuje obficie apel do zmarłej, forma dawno już przyciągnięta w obręb toposu. Niewątpliwie apelowe „ty” stwarza atmosferę bezpośredniego kontaktu, sugerując realność tego, do kogo się zwraca. W danym wypadku ów apel byłby skierowany ku własnej pamięci, wyceLOWANY w wybrany wspomnieniem jej odcinek, jeśli nie brać tu pod uwagę ślepej uległości wobec tradycji literackiej. Ale pomimo zanegowanego z góry istnienia zmarłej córka w wierszach Broniewskiego pojawia się jakby na pół senna złuda ducha zmarłej, dla nas uprawdopodobniona konkretem apelu i wezwania, a w logice sytuacji ojca może odruchem tęsknoty, aby mogło być inaczej, niż dyktuje światopogląd? Złuda zjawy „miła” i „straszna”, złuda zjawy, ku której zwraca poeta pytanie, czy o n a to była?

Otworzyłem okno, a firanka  
pofrunęła ku mnie,  
jak Anka  
w trumnie.

Biała firanka, błękitne zasłony,  
zaszeleściło.... ..  
O! pokaż mi się od tamtej strony!  
Jesteś? Jak miło!.....

Jak miło... jak miło... jak strasznie,  
moja miła.... ..  
Ja już chyba nie zasnę....  
Firanka?... Czy tyś tu była?

(*Firanka*, s. 10)

Co więcej: mającą się poecie dla pośmiertnego istnienia córki owe Owidiuszowe metamorfozy, owe ptasie piórka, w które już Kochanowski przyoblekał swoją Urszulkę:

powiedziałem mu: „Przyjacielu,  
patrz: obłok,

przyjrzyj się, to moja córka,  
widzisz, fruwa,

spójrz — takie same piórka.....”  
(*Jasność*, s. 21)

Pytanie poety: „Czy tyś tu była?”, skierowane ku złudzie zjawy — to relikw w drugiej z dwóch postaci toposu pytania określającego topos: *Ubi sunt...*? Relikw, który jednak ujawnia związek nadbudowy u Broniewskiego ze schematem toposu. Rozwiązana w duchu filozofii materialistycznej archetypiczna materia toposu uzyskuje w tym relikwie poetycki wyraz związku tego rozwiązania z tradycją rozwiązań tej materii w duchu zupełnie odmiennych światopoglądów.

Ale we współczesnej poezji spotykamy również inkarnację toposu *Ubi sunt...*? w jego pierwszej, rygorystycznie opartej na zdaniu pytajnym, postaci. Co więcej, postać ta okazuje się wyjątkowo przydatna dla wykładni rozwiązań czy problematyzacji materii archetypicznej toposu. Sięgnijmy do tomiku J. M. Rymkiewicza *Człowiek z głową jastrzębia*<sup>29</sup> po wiersz *Królowie*:

Gdzie są królowie? Gdzie piękne dynastie?  
Dokąd księżęta zbiegli z kartotek Wolności?  
Tu brzęczy pszczoła. Lecz kim jest ta pszczoła?  
co o dynastiach chrząszczy wie majowy chrząszcz?  
Czy ćma przez płomień świecy wpada w nieśmiertelność?  
Dokąd wstępuje pajak? Gdzie są dziś królowie?  
Czy szczękami gąsienic tną kamień i liść?  
Czy idą do ataku kolumnami żuków?  
Czy ponad tulipanem skrzydłem pszczoły wiszą?  
Prezydent wydał rozkaz, by wybito muchy;  
Dyktator znalazł w jabłku białego robaczka  
i zdusił go paznokciem. Lecz gdzie są królowie? (s. 55)

Można by tutaj raz jeszcze znaleźć okazję do przywołania *Metamorfoz* Owidiusza. Ale nie byłoby to wystarczające dla wychwycenia charakteru rozwiązań materii archetypicznej toposu, rozwiązań w duchu antymetafizycznym. Wydaje się, że tym rozwiązaniom patronują dwie powiązane z sobą koncepcje-idee, obie nie bez własnego zaplecza archetypicznego. Pierwsza z nich to idea-koncepcja ugruntowanego w aspekcie ontologicznym braterstwa, człowieka i świata zwierzęcego w jego całości, co uwydatnia ewokacja takich tworów, jak chrząszcz, pajak, ćma, gąsienica, żuk, pszczoła, „robaczek”. Idea ta niesie z sobą wizję równości wszelkich stworzeń, co oznacza z jednej strony zrównanie człowieka, „ku dołowi”, z drugiej podniesienie „dołów” ku górze. Inaczej jest tu ona postawiona niż np. u św. Franciszka z Asyżu; przypomina raczej koncepcje przyrodników XVIII w., które — w powiązaniu z przednaukową teorią ewolucji<sup>30</sup>, a przy przetrzucie

<sup>29</sup> J.M. Rymkiewicz, *Człowiek z głową jastrzębia*, Łódź 1960; odwołanie odnosi się do stron tego wydania.

<sup>30</sup> S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*, [w:] *Juliusz Słowacki. W sto pięćdziesiątolecie urodzin*, Warszawa 1959, s. 288—338.

w idealistyczne założenia — wyznaczyły temat *Genezis z Ducha* Słowackiego. Ale Rymkiewicz inne z tej idei wyprowadził wnioski. Uderza on w pychę i krótkowzroczność człowieka, który tylko sobie przypisuje świadomość historyczną i tylko siebie promuje do nieśmiertelności. Stąd pytania: „Co o dynastiach chrząszczy wie majowy chrząszcz?”, „Czy ćma przez płomień świecy wpada w nieśmiertelność?”; stąd sugestia, iż może także pająk wstępuje w niebo.

Drugą z kolei ideą-koncepcją patronującą u Rymkiewicza inkarnacji toposu *Ubi sunt...?* jest koncepcja tzw. kręgu biologicznego. Niewątpliwie archetypiczna — świadczą o tym choćby obrzędy religijne w pradawnych a różnych kulturach — ma ona także swoje inkarnacje literackie; charakteryzuje je na ogół orientacja materialistyczna *in re*, a naturalistyczna *in modo*. Do ich upowszechnienia w literaturze przyczynił się niewątpliwie Hamlet Shakespeare'a, rozważając „demokratyczną” prawdę, iż król tuczając sobą robaki poprzez apetyt na nie ryb stać się może potrawą chudopacholka. Po swojemu, gorzko-figlarnie, reprezentował w naszej literaturze „krąg biologiczny” Rodoć w wierszyku *Idylla małeńka taka...* Ale szczególnej wagi nabrał „krąg biologiczny”, gdy wplątał się w teorie naukowe 2. połowy XIX w. — i w ich konsekwencje filozoficzne i polityczne. Idzie tu o teorię walki o byt i o teorię naturalnej w niej selekcji jednostek i gatunków słabszych na rzecz silniejszych, selekcję uznaną za prawo rozwoju w świecie przyrody. Przerzut tych teorii na grunt rzeczywistości społecznej nie tylko usankcjonował aktualny układ sił społecznych i imperialistyczną drapieżność w polityce wewnętrznej i międzynarodowej, ale w odbiciu ich w filozofii Nietzschego zrodził koncepcję „nadczołowieka”, wyzwolonego z więzów etyki i zobowiązań postawy humanistycznej. Koncepcję tę skompromitowała dopiero jej inkarnacja w faszyzmie i potworność ludobójczej II wojny światowej. Ale czy ta kompromitacja wyrugowała do reszty zakusy imperialistyczne i okrucieństwo silniejszych wobec słabszych?

Rymkiewicz odpowiada na to aktywizując obie patronujące mu idee-koncepcje. Aby odciąć się od posądzenia, iż nie idzie mu o współczesność — wprowadza w miejsce dawnych toposowych królów i książąt — prezydenta i dyktatora. Ich to ukazał w bratobójczym mordzie dokonanym zarówno na jednostce, „robaczku”, jak i na całym „ludzie” „much”, a dokonanym z bezwzględnością i nie uświadomionym nawet okrucieństwem:

Prezydent wydał rozkaz, by wybito muchy;  
Dyktator znalazł w jabłku białego robaczka  
i zdusił go paznokciem,

Topos *Ubi sunt...?* stał się tutaj nie tylko terenem deklaracji

ideowo-politycznej poety, ale i wyrazem jego zaangażowania w realizację jej treści.

Ale i braterstwo z przyrodą w duchu św. Franciszka z Asyżu dochodzi do głosu wokół inkarnacji toposu *Ubi sunt...?* we współczesnej poezji. Przenika ono pochodzący z 1964 r. poemat liryczny prozą Loysa Masson *Célébration du rouge-gorge*<sup>31</sup>. Dziwny to utwór; ukształtowany jest awangardowo przez różne formy — od otwierającego go kaligramu przez parafrazy, stylizacje i cytaty po rozliczne aluzje, co daje wrażenie literackiego *collage'u*, a charakterem swej poezji zdaje się odpowiadać koncepcji „poezji czystej” w rozumieniu H. Bremonda, poezji stycznej z modlitwą. Sytuację liryczną kształtuje cichy smutek wobec przemijania życia, szczęścia, miłości, wywołany utratą osoby kochanej. Tematycznie utwór ukierunkowany jest na celebrację rudzika (*rouge-gorge*), najmilszego poecie wśród ptaków, bo ma coś z mnicha „z krwawym szkaplerzem na piersi”, coś z lotności aniołów, coś z oscylacji pomiędzy życiem a śmiercią niespokojnego przechodnia, oczekującego odlotu. Wokół niego koncentruje się żal za tym, co przeminęło i przemija, jak przemija nawet wspomnienie. Do niego — zanurzony w lesie — zwraca poeta toposowe pytanie: *Ubi sunt...?*

Rouge-gorge, oiseau de la misère, rouge-gorge, rouge-gorge  
où sont dans cette forêt ceux que j'aimais?  
Quand aurai-je passé à leur rencontre toutes les ronces? (s. 24)

Jak sam ruzdzik, tak każdy element świata poetyckiego mieni się tutaj wieloznacznością symbolu. Las — jest równocześnie królestwem przyrody, domeną dzieciństwa, młodości, miłości, a także krainą z tego i innego świata, złożoną z dwóch w nim sfer oddzielonych barierą ciernistych krzewów. Do zmarłych trzeba się przez nie przebić. A może jest ten las także lasem, w którym błąkał się Dante? Ku takim to rejonom ulatuje toposowe pytanie *Ubi sunt...?* One to reprezentują zarazem rozwiązanie archetypicznej materii toposu. Ku nim zdąza z tęsknotą obolały człowiek — a zdąza poprzez ciernie.

\*  
\*       \*  
\*

Rzut oka na wybrane tutaj poetyckie inkarnacje toposu *Ubi sunt...?* zaskakuje nas podwójnie. Dotąd nie przypuszczano, aby ten topos, tak silnie zakorzeniony w średniowieczu, był tak żywotny również w dobie współczesnej. Nie zdawano sobie także sprawy z jego inkarnacji na glebie poezji polskiej. Dostrzeżenie archetypiczności jego materii, ważkiej dla człowieka w sposób podsta-

<sup>31</sup> L. Masson, *Célébration du rouge-gorge*, Le Jas du Revest—Saint Martin, Haute Provence, 1964.

wowy, pozwala jednak wyjaśnić jego wszędobylstwo i jego nieustającą aktualność<sup>32</sup>.

Dialogiczne podłoże toposu, otwierającego przed określającym go formalnie pytaniem szerokie możliwości odpowiedzi w ramach jego archetypicznej materii — gwarantuje jego poetyckim inkarnacjom urok podwójnego niejako oblicza: z jednej strony stałość powtarzającego się pytania, z drugiej odpowiedź o indywidualnym zakroju ideowo-artystycznym. A że ów zakrój zależny jest nie tylko od osobistych poglądów i upodobań poety, lecz także od prądów myślowych i artystycznych epoki, w której kwitnął i tworzył poeta — dzieje poetyckich inkarnacji tego toposu, jak i podobnych mu charakterem toposów innych, zarysowują się w szlak wędrówki poprzez całe obszary naszej wspólnej kultury.

---

<sup>32</sup> Ostatnio interesujący przegląd różnych ujęć toposu dał B. Hadaček w artykule *Topos*, „Poezja”, czerwiec 1975, s. 34—38.