

Jacek Brzozowski

Poeta od Muz widziany (II)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (54), 79-103

1980

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

Poeta od Muz widziany (II)

3. Poeta od Muz widziany

W poprzednim rozdziale próbowaliśmy wskazać kilka sensów, które wywoływane są formułami apostroficznymi z Muzą bądź fabularnymi uwikłaniami toposu. Znaczyło „bycie inwokacją”, „bycie ramą konstrukcyjną utworu”. Dla organizacji tekstu i dla ustawienia go wobec tekstów innych. Ważne było znaczenie wynikające z przynależności struktury do określonego (tradycją) zbioru. Niejako „formalne” (oczywiście zdać sobie trzeba sprawę z pewnej niestosowności takiego określenia). A możliwe było tego rodzaju rozumienie — uwaga odnosi się już tylko do struktur inwokacyjnych — ze względu na zawsze wyraziste pozostawanie ich poza „właściwym” tekstem, czy poza „właściwym” jego tematem. Z jednej strony zatem same przez się i niejako z zewnątrz sygnowały status utworu, z drugiej — nie „wypełnione jego treścią” stanowiły jakby suche miejsca, w których ujawniać się mógł zasadnie i bezpiecznie wypowiadający jako owego utworu prawodawca. Przedstawiając siebie, i to nie wyłącznie w kontekście jednokrotnej (często wyznania te „sugerują”, że autor jedynie *w tym* dziele jest poetą) inicjaty-

Przypomnienie

wy twórczej, jako poetę. Tak przynajmniej chcielibyśmy to rozumieć. Bowiem gdy skupić się na „samej treści” wezwania do Muzy w formułach apofroficznych — dlatego m. in. pozwoliliśmy sobie powtórzyć to, co wcześniej o nich powiedziano — nie różni się ona zasadniczo od tej, którą przynoszą w jakiś sposób bliskie im usługowym w stosunku do tekstu „właściwego” charakterem wierszowane prologi, wstępy, dedykacje, przesłania, wiersze „do czytelnika” itp. Czy „samodzielne” utwory typu „do swojej Muzy”, „o swojej Muzie”, „na swoją Muzę” (często też: na księgi, wiersze, poezję itd.). Lub upoetyzowane teksty polemiczne i programowe bądź wreszcie popularne długo, silnie zretoryzowane autobiografie poetyckie i niewielkie z reguły, epigramatyczne wierszyki „o sobie”, „do siebie samego”...

Nie tylko
wizerunek

Różnica polega na tym, że Muzy inwokacji znaczyć będą nie tylko wizerunek poety. Nas interesować natomiast będzie tu przede wszystkim on. Jednakże całkiem pominąć pewnych zagadnień istotnych dla exordialnej egzystencji toposu się nie da. Mianowicie w niektórych przypadkach przyjdzie rezygnować z traktowania „treści” struktur inwokacyjnych i teź w wierszach „do Muzy” itp. za równoważne (choć zasadniczo — jak wspomnieliśmy — tak je chcemy widzieć). Inaczej bowiem pozostałoby poza zasięgiem opisu nader istotne, jak się wydaje, pośród ewokowanych obecnością toposu sensów, zagadnienie. Bycia poetą a bywania poetą. Niekiedy mające walor alternatywy. Częściej — ewentualności: bycia poetą i bywania od czasu do czasu poetą konkretnego przedsięwzięcia twórczego, więc np. zmuszonym do pewnych inicjatyw. Bądź: bycia poetą (= z Muzami) i bywania poetą to pod wpływem Bakchusa, to Wenery itp. Wypadnie zresztą do tej sprawy powrócić przy okazji konkretnych już egzemplifikacji.

Homer nie przedstawił się jako poeta. Stworzył do-

skonałą poezję, ukrywając się za wzniesionym do boskiego wymiaru światem swoich poematów. Ich Muzy są boginiami olimpijskimi.

Homer

Hezjod sprowadza poezję na ziemię, w granice ludzkich i praktycznych celów: pragnie uczyć i wychowywać. Tak można by rozumieć więc sprowadzenie niedosiężnych Muz Homerowych na Helikon czy do Pierii, gdzie są boginiami również i natury³². I u askrejskiego poety znajdujemy pierwszy obraz ceremonii uświęcającej twórcę (Homer ma tylko epitety określające śpiewaka: boski, natchniony przez boga...). Odrzucając wzór i funkcje poezji Homerowej musi — chcąc określić swoją i co najmniej dorównać „przeciwnikowi” — przywołać obszerny obraz obrzędu inicjalnego, który wprowadza go do kręgu boskich pieśniarzy. Musi uzasadnić to, że i on — inne cele i zadania stawiając przed poematem — jest nie mniejszym niż Meonides twórcą. Stąd długi wstęp-inwokacja dokładnie prezentujący genealogię i umiejętności Muz uczących przyszłego poetę nie faktów i zdarzeń składających się na osnowę bohaterskiej opowieści, lecz przekazujących mu wiedzę o bogach, o uporządkowaniu wszechświata i ładzie etycznym zaprowadzonym przez Zeusa. Wreszcie obdarzony oliwną gałęzią — symbolem bycia śpiewakiem boskim — i natchniony zdolnością do wspaniałej pieśni przyłącza się ów helikoński pasterz, teraz już poeta, do chóralnego śpiewu dziewięciu siostr głoszących ród bogów i jego chwałę. Obraz taki — w bardzo różnorodnych wersjach — na długo utrwali się w poezji. Stając się też stosunkowo szybko skonwencjonalizowanym „znakiem” rozpoznawczym dla niepoliczonych rzesz: zarówno autentycznych poetów, jak i zwykłych rymopisów. Czy wszakże konwencjo-

Inicjacja
poetycka
Hezjoda

³² Przede wszystkim w inwokacji do *Pracy i dni* (1–10), gdzie wzywa już tylko Muzy „ziemskie”, pieryjskie. W *Teogonii* wszakże są one również „bardziej” helikońskie niż olimpijskie.

nalny charakter ma już u Hezjoda? Przyjmijmy, że tak (co skądinąd wcale nie umniejsza jego wartości). Jednakowoż wtedy narzuca się i hipoteza przeciwna. Którą chciałoby się przynajmniej rozważyć.

Śpiew świata

Mianowicie wedle zrekonstruowanej częściowo treści *Hymnu do Zeusa* Pindara miał 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 jakiegoś boskiego głosu, który oznajmiałby o zwycięstwie Zeusa nad Kronosem i opiewał chwałę nowego prawodawcy. Zeus stworzył Muzy. Zatem pieśń wszytkowiedzących bogiń ma — przypominając czas stworzenia i wielbiąc najwyższego boga — utrzymywać niejako istnienie świata. Nowy porządek kosmosu i harmonia spełniają się i potwierdzają w doskonałym śpiewaniu o tym, co jest prawdą: o stworzeniu, potędze bogów, wspaniałości wszechświata. I jednocześnie pieśń ta, dzięki właśnie swej doskonałości i urokowi, powinna oczarowywać umysły śmiertelników i wywoływać pragnienie osiągnięcia i na ziemi błogiej szczęśliwości podobnej do tej, jaka jest udziałem mieszkańców Olimpu. Bądź przynajmniej kość ból i łagodzić cierpienia, od których żaden z ludzi nie bywa wolny. Takie znaczenie można przydać poezji, której patronują Muzy. I w takim kontekście umiejscowić poetę, twórcę-medium dążącego w tym, co wypowiada, do uchwycenia wspomnianej harmonii kosmosu i wyrażenia moralnego ładu jednoczącego różne światy: bogów, natury i człowieka. Pomagają mu przecież Muzy łącząc to, co boskie (boginie olimpijskie) z naturą (boginie helikońskie i pieryjskie) i człowiekiem (one czynią poetę i śpiewaka, których pieśń zachwyca ludzi). Wiele w tym wiary w moc poetyckiego słowa, w magiczną siłę pieśni. Stąd nieodparte pragnienie dorzucenia takiej „glosy” do zapisanego przez Hezjoda obrazu.

Boskie,
naturalne,
ludzkie

Pojawiające się może tylko dlatego, że nie chciało-
by się go — właśnie jako obraz pierwszy — widzieć
podobnie jak późniejsze „wersje”.

Niezależnie jednak od tego, czy rozszerzyć Hezjo-
dową scenę inspiracji powyższym komentarzem,
czy nie, od niej trzeba by zacząć opis dziejów topo-
su. Była wzorem i prototypem dla wielu później-
szych. Historii takowej spisywać tu nie będziemy
wszelako. Szkic jest jedynie, co wielokrotnie podkre-
laliśmy, propozycją jej ułożenia. Stąd ograniczymy
się przede wszystkim do rekonstrukcji modelowego
zbioru konstytutywnych dla toposu motywów.
Skazując wywód, świadomie, na znaczną gołosłow-
ność, niekiedy tylko przerywaną „przeciętnie re-
prezentatywnymi” udokumentowaniami. Aby
wszakże dokonać możliwie pełnego rejestru owych
motywów i by — już bez „wątpliwości” co do kon-
wencjonalnego charakteru toposu — ujawnić pod-
stawowe jego sensy wynikające z portretotwór-
czych uwikłań, poszerzymy nieco taki obraz poety
natchnionego, jaki przedstawia Hezjod.

Twórca rzymski nie potrzebuje Muz tak, jak potrze-
bował Homer — by kreować to, co boskie. Ani tak,
jak Hezjod — by czyniły zeń poetę. *Eneida* eksponu-
je zatem nie Muzy, lecz narratora i temat: „arma
virumque cano...”. Muza, mająca wskazać opowiada-
jącemu przyczyny zdarzeń i faktów, które zna on
i bez niej, pojawia się dopiero w wersji ósmym. We-
zwana w księdze VII Erato tylko wspiera delikatnie
(41) i prowadzi (37) wieszczka świadomego przecież,
co zamierza opowiadać („maior rerum mihi nasci-
tur ordo, maius opus moveo”, 44—45). Wergiliusz,
prosząc o natchnienie, uzasadnia nie boski, lecz
związany z tradycją rodowód swojego eposu. Po-
wtarza nie epogonię Homera, lecz poetycki gest
Homera: „pandite nunc Helicon, deae, cantusque
movete” (VII 641, X 163), „vos, o Calliope, precor,
adspirate canenti” (IX 525). Muzy potrzebne są tej
epopei jako jeden z elementów wskazujących jej

Muza
rzymska

Konwencjonalny znak

rodowód, sankcjonujących jej wartość właśnie jako eposu. Świadomemu swej roli narratorowi wydają się zbędne — towarzyszą mu potwierdzając jego status wieszczca, nie opowiadacza. Są czysto konwencjonalnym znakiem natchnienia, bez którego nie ma poezji i poety. Trudno bowiem zastąpić go innym, lepiej i sugestywniej przemawiającym jeśli nie do wyobraźni, to w każdym razie do potocznych wyobrażeń czytelnika. Trudno — ze względu na bogatą jego kilkusetletnią już tradycję. I trudno, gdy ustalony jest od dawna obowiązek przedstawiania się poetą natchnionym przez Muzy. Przywoływanie toposu łączy ponadto rzymskiego poetę z tradycją grecką, do której przecież — jako do jedynej, uznanej i w pełni dojrzałej — jest zmuszony sięgnąć. Tak jak czuwały nad Homerem, Hezjodem, Alkmanem, Alkajosem, Pindarem, tak teraz czuwają nad nim. To istotna sprawa wartości poezji rodzimej, rangi twórczości własnej. Poeci augustiańscy często więc czynią święte obrzędy wokół własnej osoby.

Horacy,

Horacemu od kołyski towarzyszy Melpomena (IV 3), obdarzając go natchnieniem i zapewniając wieczną sławę, nie tylko w Rzymie (III 30). W pierwszej pieśni I księgi ód przedstawia się jako *poeta doctus*, daleki od tłumu, w cienistym gaju odbierający nauki u Euterpe i Polihymnii. Nieco później jest to już ów *Musarum sacerdos*, gardzący pospółstwem dumny poeta świadom swej wartości i pierwszości (III 1). Pod troskliwą opieką Kamen bezpieczny był od dziecka (III 4): uchroniły przed dzikimi bestiami śpiącą w lesie dziecinę, ocalał poeta pod Filippi, nie przywaliło go bezbożne drzewo. Jest ulubieńcem Muz (*Musis amicus*, I 26); Febus, nauczyciel wesołej Talii, przekazał mu sztukę poezji lirycznej i godność poety.

Propercjusz wyraża głęboką radość, iż we wczesnej młodości był czcicielem Helikonu i przyłączał się do tanecznego korowodu Muz (III 5, 19—20). Towa-

rzyszą mu Muzy i sprzyja sam Apollo (III 2,7—9). Kreśli powtarzany później często obraz (mający zresztą dużo wspólnego z Hezjodowym), jak to zda- wało mu się, iż spoczywa w cieniście gaju heli- końskim. Sądzi, że zdoła sprostać pieśni bohater- skiej i już zbliża wargi do świętych źródeł Hippo- krene, skąd ongiś czerpał Ennius, gdy zjawia się Apollo i gani szaleńca porywającego się na dzieła, które nie jemu przeznaczone. Wskazuje więc poe- cie wąską ścieżkę prowadzącą do zielonej, ukwieco- nej grotty, gdzie m. in. dziewięć Muz wprawia się w swych rozlicznych umiejętnościach. Tu przema- wia do poety Kalliope, polecając śpiewać o miłości i kochankach. I skrapia mu wargi wodą nie z Hip- pokrene, zastrzeżoną dla epików (por. np. AP VII 55, IX 64, XI 24, gdzie o Hezjodzie), lecz ze źródła niższego, skąd pił elegik Filetas³³.

Od chłopięcych lat Owidiusz, ów *tenerorum lusor amorum*, inspirowany był przez Muzy (*Tr.* IV 10, 19—20). Gniewa go, że on, kapłan Muz i Apollina („ego Musarum (...) Phoebique sacerdos”, *Am.* III 8, 23), nie może zdobyć kobiety (która domaga się oczywiście złota). Jego, wieszca Pieryd (*Am.* I 1), zwycięża zdradziecki Amor, zmuszając do pisania elegii miłosnych: w starym lesie, gdzie zapewne jakieś bóstwo przemieszkiwa, gdzie szemrze zdroj i nęci cieniasta grotta, przechadza się poeta rozmyś- lając, co też śpiewać będzie jego Muza. Zjawiają się Elegia i Tragedia, toczą spór i pokonana zostaje, czego można się było spodziewać, ta druga.

Obok zaś autoportretu z Muzami zna poezja rzym- ska i całkiem przeciwny. Mianowicie w *Prologu* do niewielkiego zbioru satyr pisze Persjusz, że ani pił z Hippokrene, ani śnił na Parnasie. Dając, choć- by stylistyczny, wzorzec wypędzaniu Muz u poetów chrześcijańskich, obraz jednakże rozumiany był

Propercjusz...

i Owidiusz

Bez pomocy
Muz

³³ III 3.

przez Ł. Opalińskiego czy Z. Morsztyna). Odżeganie się Persjusza od wpływu parnaskich bogiń staje się bowiem zrozumiałe dopiero w kontekście pierwszej satyry, gdzie wyszydzone są dyletantyzm i napuszonosc współczesnej poezji. Odrzucenie przeto topicznego aparatu natchnienia jest wyłącznie odżegnanie się młodego twórcy od tej poezji. Swoją przeciwieństwo umieszcza wśród świętości wieszczów „ad sacra vatam carmen adfero nostrum”.

Na tym można by w zasadzie zakończyć opis modelowego autoportretu poety z Muzami. Został wprowadzony przedstawić bardzo szkieletowo, jednakże wydaje się, że obejmując wszystkie ważniejsze dla późniejszych wersji motywy, stanowi wystarczającą pełną podstawę do wyinterpretowania najistotniejszych sensów toposu. W takim bowiem kształcie, jaki zapewnili mu przede wszystkim poeci augustiańscy, nieomal bez zmian — z różnym tylko niekiedy rozłożeniem akcentów, z niewielkimi „lokalnymi” innowacjami czy modyfikacjami biblijnymi nie naruszającymi wszakże jego odczytywalności jako tego samego toposu — wkracza na długo do poezji. Jako skonwencjonalizowany znak konwencjonalnego obowiązku i poniekąd przymusu samookreślenia się poety. Mówienia — w określony sposób — o sobie (jako poecie) i o poezji, o własnej poezji. Dzieli się ono dość wyraźnie na cztery jakby rodzaje autoprezentacji: bycia poetą natchnionym — mówiąc żartem — „w ogóle”, bycia poetą natchnionym „w tradycji”, bywania poetą pod wpływem innych mocy inspirujących i bycia poetą nie natchnionym.

Cztery rodzaje
autoprezentacji

Rodzaj pierwszy zdaje się być najbardziej popularny. Topos Muz, będąc tu uniwersalnym znakiem natchnienia i inspiracji, łatwo i jasno wyodrębnia poetę spośród wszystkich tych, którzy — pozwólmy sobie na banalne stwierdzenie — poetami nie są. Określając go na kilku jednocześnie poziomach czy inaczej — poprzez różnego stopnia abstraho-

wane użycie toposu: od symbolicznego obrazu, będącego jakąś wersją sceny Hezjodowej, po stały epitet. Oczywiście możliwości głębszej refleksji meta-poetyckiej, skupienia się nad istotnością własnej osobowości poetyckiej są tutaj znacznie ograniczone, nie tak jednak bardzo, by nie pojawiała się i swoista indywidualizacja (choć zazwyczaj dokonuje się ona także w granicach pewnych konwencji).

Być z Muzami znaczyło posiadać zdolność poezjowania. Niekiedy przychodziła ona, ujawniała się późno i nieoczekiwanie. Tak można by widzieć obraz Hezjodowy. Poeta przypadkowo spotyka boginie — sceneria bywa z reguły podobna: wzgórze, gaj, źródło, strumień itp., z częstymi wszakże rodzimymi, regionalnymi realiami (por. np. teksty Korwina czy Grzegorza z Sambora³⁴) — które wyjaśniają mu „rodzaj i istotę” poezji w sposób niejako omowny opowiadając o swoich licznych i doskonałych kunsztach i umiejętnościach. Przychodzi nagle olśnienie i pouczony zwykły śmiertelnik przeistacza się w poetę. Czasami funkcję chóru Muz (któremu częstokroć przewodniczy Apollin bądź Atena) przejmuje jakaś lokalna Muza pieśni pasterskiej czy skromna nimfa rodzimych gajów i strumieni bądź nawet nieśmiała i wręcz prostacza bogini wygrywająca na lichej fujarce wcale nie najlepsze tony. W dwóch pierwszych inkarnacjach — wprost niekiedy utożsamiana z sykulskimi Muzami Teokryta czy Wergiliusza — łącząc poetę z uznaną sielankopisarską tradycją (to już problematyka „bycia natchnionym w tradycji”), w ostatniej — będąc przede wszystkim elementem kokieteryjnego niedowartościowania przez autora własnej poezji (Muza

Być z Muzami

³⁴ L. Corvinus: *Carmen elegiacum ... de Apolline et novem Musis*. Ed. S. Krókowski. *L. Corvini Carmina duo*. Varsaviae — Wratislaviae 1951; Vigilantius Gregorius Samboritanus: *Theoresis tertia*. Kraków 1561.

Natchnienie
i praca

prostacza wywołuje prostaczą lub mało wartą poezję).

Ale być z Muzami znaczyło przeważnie mieć wrodzony dar poezjowania. Kiedy pod opieką i wpływem bogiń było się od wczesnej młodości. Wielki ów dar rozwijał się i doskonalił, gdy od lat najmłodszych można się było poświęcić szaczonej służbie Muzom. Studiując uczone księgi i czytając wspaniałych poetów. W mrocznej bibliotece, w zaciszu wiejskiego domostwa. Rozmyślając podczas długich samotnych spacerów, dumając w czasie odpoczynku w cienistym gaju, nad strumieniem... Być z Muzami znaczyło wieść życie spokojne, skromne, bez gwałtownych wstrząsów, godne i uczciwe. Z dala od gwaru miasta, od zakłamania i uludnego blasku dworskiej egzystencji. Znaczyło zapewnić sobie niezbędne warunki i konieczną atmosferę do twórczej pracy. Znaczyło, i to może najważniejsze, bez granic poświęcić się poezji i nauce, która miała do niej prowadzić. I nie pogoń za sławą, nie pragnienie osiągnięcia jej, lecz za wszelką cenę dążenie do wypełnionego mądrością, nauką i cnotą życia przynosiło chwałę u współczesnych i zapewniało sławę u potomnych. Takie życie z Muzami i dzieło pod ich dobroczynnym wpływem powstające było dopiero budowaniem sobie pomnika. I uprawniało do dumnego orzekania „ja, poeta”, „ja, pierwszy...” „ja, mistrz...”.

Topos Muz przestaje tu być prostym znakiem natchnienia rozumianego jako impuls, jednokrotna dyspozycja twórcza, boski szal itp. Określa znacznie więcej. Nie tylko konieczne warunki, atmosferę sprzyjającą poezjowaniu, lecz i drogę, jaka do nich może doprowadzić. Innej nie ma³⁵. W każdym ra-

³⁵ Por. np. wiersz Dantyszka *Ad iuventutem* (Desidiam fugias, moneo, studiosa iuventus...), w którym poeta przestrzega przed „złem” drogi innej, wskazując wyłączność omawianej tu — tylko służba Muzom i studiowanie ksiąg prowadzi ku nieśmiertelności.

zie do poezji, sławy, wreszcie do nieśmiertelności. Jedynie badanie natury, lektura mądrych ksiąg i terminowanie u Muz (obejmuje ono warunki poprzednie, ale też pojmowane być musi jako: rozumiejące wsłuchiwanie się w pieśń Poety) gwarantują, że kiedyś się na nią wejdzie, że znajdzie się własną, stromą i wąską ścieżkę — biegnącą z dala od wspaniałości świata i krzątaniny bezsensownej tłumu — ku doskonałości.

I tutaj dopiero topos objawia się w kształcie najpełniejszym. Tutaj — objawiając się jednocześnie na kilku poziomach możliwych swoich konkretyzacji. Jest konstytutywnym elementem obrazów przedstawiających przyszłego wieszczą odbierającego poetyckie nauki u Muz (bądź jednej z bogiń, niekiedy — jak np. u Horacego — paru „wybranych”). Staje się tematem wierszy przynoszących podziękowanie poety za troskliwą opiekę zapewnianą mu przez parnaskie boginie lub prośby o dalsze jej trwanie³⁶. Wreszcie, na poziomie najniższym, funkcjonuje jako stały epitet znamionujący twórcę: uczeń, wychowanek, sługa, kapłan, czciciel, kochanek, miłośnik Muz, lub rezultaty jego natchnień: dary, owoce, kwiaty, dzieło itp. Muz. Czy w końcu jako synonimiczne określenie wobec poezji, wiersza, utworu: muza, kamena. Oświeśla więc poetę i jego dzieło w sposób pełny, lecz — co zrozumiałe — i jednostronny. Absolutyzując twórcę i wynik jego pracy. Jawi się bowiem poeta — tak nieodmiennie „piętnowany” tym samym znakiem — jako wcielenie, w różnym stopniu bliskie, jakiegoś wiecznego wzoru poety, jakiegoś powszechnego i nie podlegającego kwestionowaniu o takim poecie wyobrażenia. Będąc „tu i teraz” (Muzy są „swojskie”, „moje”, „własne” itp.), jest zarazem „zawsze”. Nie mogąc wyzwolić siebie (mamy tu na myśli tylko

Najpełniejszy
kształt toposu

³⁶ Chodzi o teksty typu: „do swoich Muz”, „o swojej Muzie”, „ku Muzom” itp.

Wobec
tradycji

sposób prezentacji siebie i obowiązek czynienia tego) i swego dzieła spod władzy „autorytetu” tradycji. Gdyż przedstawianie siebie jako poety natchnionego przez Muzy, jako poety-wieszczka pozostającego stale pod wpływem bogiń, poety-mędrca poświęcającego się — niekiedy tylko, jeśli czasu staje — ich służbie jest, mimo różnorodnych oswojających topos zabiegów (lokalne wzgórza i pagórki, gaje i ogrody, rzeki i źródła, a nawet „przydomki” Muz typu Słowianka, Podolanka), wyrazem zgodliwego ustawiania się twórcy wobec tradycji. Wobec autorytetu starożytności (oczywiście dla poetów rzymskich wygląda to nieco inaczej). Ale nie wyłącznie.

Autoportret
z Muzami

Z jednej bowiem strony ma poeta ów ciężący autorytet antyku jako wzoru. Jest przeto mędrcom — mądrością starożytnych, wieszczem — natchnieniem wieszczów starożytnych. Z drugiej — autorytet odbiorców: mecenasa, protektora, kolegi po piórze. Wychowanych (podobnie jak i on sam) przede wszystkim na literaturze starożytnej i potwierdzających jej autorytatywny charakter. Poezjowanie jest zatem dla nieszczęsnego (choć tak podkreślmy bałamutną oczywistość tego opisu) poety czymś w rodzaju mistrzowskiego opanowywania rzemiosła. By w końcu mógł sam sobie (równanie do wzoru) powiedzieć i usłyszeć to samo z ust surowych sędziów: że wyzwolił się na poetę. Opanowawszy zaś pewien zbiór właściwych i powszechnie za poetyckie uznanych formuł, schematów gatunkowych, tematów, motywów itp., zmuszony jest również odwołać się do konwencjonalnego znaku, znaku cechowego (by pozostać przy rzemieślniczej terminologii), wskazujących na owo wyzwolenie się. A tym samym włączenie do społeczności poetów, uczonych, sług i czcicieli Muz. Autoportret z Muzami raz więc wyodrębnia poetę z tłumu, raz włącza do grona podobnie wyodrębnionych „specjalistów”. W przypadku drugim nie tyle może prezentując od-

rębny rodzaj autoprezentacji, ile oświetlając twórcę z innej nieco strony. Równouprawniając jednocześnie oba sensy³⁷.

Ów fakt, jak silnie była odbierana funkcja toposu polegająca na tym, iż odnosił on tego, kogo sygnował, do ściśle określonej, „pogańskiej” tradycji, pokazuje chrześcijański „spór o Muzy”. W pierwszej fazie, u poetów wczesnochrześcijańskich³⁸, dotyczy spraw podstawowych: zmiany światopoglądowego punktu widzenia nowego poety, różnicowania pogańskiej i chrześcijańskiej poezji, nowych źródeł natchnienia itp. Wykształca się, wcale zresztą „formalnie” inna od antycznej, topika inspiracji. Góry, strumienie i lasy starożytnych bóstw ustępują analogicznym biblijnym (por. tu choćby wpływ „podobieństwa miejsca”, w jakim odbywają się dwa wzorcowe niejako misteria: Hezjoda i Mojżesza), Muzy — Bogu, Chrystusowi, Duchowi Św., Marii itp. Niekiedy modyfikacja jest słabsza, np. Prudencjusz wzywa Muzę, zmieniając bluszczowy jej wieńiec na wieńce mistyczne ku chwale Boga. Czasami wszakże odrzucenie bogiń parnaskich pojawia się kategorycznie, jak dla przykładu u Pawła z Nola, który wypędza je stwierdzeniem, że serca poświęcone Chrystusowi zapierają się Kamen i Apollina. Ostatecznie jednak Muzy z poezji przepędzone nie zostały, ustala się zaś tylko zwyczaj (nie absolutyzowany zresztą) opowiadania się za „świętymi” źródłami inspiracji w tekstach hagiograficznych, później w poezji o charakterze religijnym w ogóle. Retoryczny, cechowy znak poety ostaje się nie naruszony. Jest się poetą tak, jak owi wieszczowie

Inna topika
inspiracji

³⁷ Aczkolwiek pewne utwory, mianowicie popularne bardzo niegdyś „katalogi poetów”, w których autor zazwyczaj próbował się „ustawić” wobec wymienianych poetów, wskazywał wzory, ideały itp., pozwalałyby niekiedy widzieć owo „bycie natchnionym w tradycji” i jako jeden z rodzajów autoprezentacji.

³⁸ Por. na ten temat uwagi Curtiusa w obu cytowanych jego szkicach.

i mędracy starożytności. Z Muzami. Niekiedy bywa — poetą chrześcijańskim³⁹. Wtedy szuka się sakralnych inspiratorów. Lecz nieodmiennie zwracając się do nich w ten sam sposób, w jaki kierowało się prośby do antycznych bogiń. Oczekując także podobnych łask.

Bywanie poetą innym niż od Muz natchnionym ma wszakże tradycję dłuższą od wyżej wspomnianej i nie tak nacechowaną elementami sporu ani mającą charakter dyskusji o swoiste poetyckie uniwersalia. Generalnie rzecz biorąc, wygląda to tak, iż poezja „wysoka” — epos, poemat opisowy i dydaktyczny, liryka refleksyjna i większość tekstów okazjonalnych — stoi pod znakiem Muz patronujących uczonemu, dostojnemu, poważnemu itp. dziełu wieszca czy mędrca, natomiast obszerny zbiór utworów sympotycznych, miłosnych, swawolnych itp. spod opieki dziewiczych bogiń zostaje wyłączony. Oczywiście dla opisu dziejów toposu interesujące będą przede wszystkim te przypadki, kiedy Muzy bywają wypędzane w rezultacie pojawienia się nowego źródła (też konwencjonalnego z reguły) — już teraz chwilowych — natchnień. Stwierdzenia więc typu: nie wzywam was, Muzy, gdyż nie pozwala na to nieprzyzwoitość tematu⁴⁰, nie wy, boginie, lecz kochanka jest dziś źródłem mego natchnienia⁴¹, fraszka Muzy przy pucharze wina troski przerywającym⁴². Potwierdzające zretoryzowanymi, tradycyjnymi środkami dwoistość natury poety: by-

Być czy
bywać

³⁹ Por. np. Dantyszek w *Hymnach* (i tu wiersz *Libellus proloquitur*).

⁴⁰ Np. autor anonimowego zbioru nieprzyzwoitych priapeiów, wzywający w inwokacyjnym wierszyku tytułowego bożka, nie zaś, co byłoby — jak stwierdza — bardzo nie stosowne, Muzy (por. *Catulli, Tibulli, Propertii Carmina accedunt Laevii Calvi Cinnae aliorum reliquiae et Priapea*. Ed. Lucianus Muller, Lipsiae 1905).

⁴¹ Por. np. J. Kochanowski, *el.* I 1.

⁴² Np. W. Kochowski: *Liryka polskie...* III 4. *Do Bachusa. O dobrej kompanii przemowa...*

cia poetą — co jest wzniosłym i odpowiedzialnym powołaniem, i temu patronują Muzy, oraz bywania poetą — mniej uduchowionym, mniej mistrzem, uczonym i mędrce, bardziej ludzkim, ziemskim, i temu patronuje Bakchus, Wenera, Amor, kobieta itp. Rzecz jasna, drugi wzór jest nie mniej od pierwszego skonwencjonalizowany, tak zresztą jak cały przedstawiony tu schemat. Status, którego podważą dopiero nie odsuwające „na trochę”, lecz deprecjonujące Muzę wezwania do niej skierowane i prezentowanie się poety jako nie natchnionego, a takiego, który pisze, bo ma talent, dobre chęci lub po prostu... wolny czas. Zanim go jednakże pokazemy, jedna jeszcze sprawa, dość ściśle wiążąca się z przed chwilą omówioną.

Mianowicie służy topos niekiedy specyficznym metodom tłumaczenia się z twórczości: gdy w konkretnej sytuacji, w której przyszło poecie tworzyć, istnieje sprzeczność między tym, że bywa on poetą nie takim, jakim chciano by, aby był. Czy inaczej: *będąc* poetą „z siebie”, nie chce od czasu do czasu *bywać* „z konieczności wyższej”.

Czasami już samo kreślenie swego portretu z Muzami stanowi wyraz usprawiedliwiania się poety z tego, iż omija i nie wypełnia tych zadań, jakich od poezji oczekuje możny protektor czy władca. Tak między innymi można by interpretować „fragmenty autoportretu”, jaki maluje sobie Horacy. Poeta prezentuje się bowiem tak wzniosłym i wieszczym, że zainteresowanie doraźnością byłoby wręcz niestosowne. Bądź okazuje się, że jego talent jest tak ograniczony (i to za sprawą samych Muz), iż nie sprostałby podniosłej poezji ważkich spraw („przypadek” Propercjusza). Lub — i tu antynomia między poetą, którym się jest a którym się bywa podkreślona najsilniej — podobnie jak u Owidiusza: poeta jest kapłanem Muz i Apollina, wieszczem Pieryd, ale zdradziecki Amor pozyskuje go dla poezji miłosnej. Można by uważać, iż te święte obrzę-

Tłumaczenie
się z
twórczości

Równoupraw-
nienie
tematów

dy czynione są wokół własnej osoby wyłącznie dla „zachowań obronnych”, że są tylko wcale przemysłnym — przedstawiam się z Muzami, ich kapłan i ulubieniec, zatem jestem poetą, ale... — literackim (z rzeczywistości nie szło tak łatwo) sposobem wymykania się „protektorowi”, jednakże przez poetów późniejszych przejmowane były inaczej. Już bez uwarunkowań „czasu i miejsca”, bez „jawnie maskujących” intencji. I tak też należałoby je potem traktować.

Ponadto — dotyczy to w omawianym przypadku przede wszystkim elegików — rozumieć by je trzeba i szerzej: jako równouprawnianie i pozyskiwanie dla poezji nowych propozycji tematycznych. Jako ich motywację. Jestem wieszczem, Muzy i Apollin sprzyjają mi, lecz źródłem mych natchnień jest kochanka czy swawolny Amor. Nie przedstawiając się jako poeta (= z Muzami), jestem pod prężnym wpływem tych drugich, nie wieszczych i wzniosłych: nie dane są mi poważne, uznane tematy. Ale przynoszę nowe. Jako autentyczny przecieź poeta, o czym czytelnik bywa poinformowany, Status jakby „potencjalnego wieszca” potwierdza ich wartość.

Na tym wyczerpywałyby się podstawowe funkcje toposu „opisującego” poetę. Atoli tylko w wersji, którą określić by można jako pozytywną. Obok niej bowiem, równoległa i nie mniej wyrazista, istnieje inna. Nazwijmy ją, idąc konsekwentnie, negatywną; choć mogłaby być też realistyczną, ludyczną itp. Gdzie poeta opowiada się wprost, że nie jest „z Muzami”. Gdzie wypędza je bądź deprecjonuje w ironicznym, prześmiewczym wezwaniu. Zakładając maskę błazna lub prostaczka albo po prostu przedstawiając się jako ktoś, kogo doświadczenie kieruje do „składania wierszy”, a pomaga talent i dobre chęci, umożliwia zaś bawienie się rymem chwila odpoczynku od trudów codzienności. Przyjrzyjmy

się temu poecie, przywołując kilka „przypadkowo” i chaotycznie wybranych tekstów.

Zdziwiłby się zapewne Horacy, poeta dumny i uczony, gdyby przedstawić mu Marcjalisa. Zestawmy bowiem obraz rzymskiego wieszczka i pierwszego liryka — taki, jaki sam sobie odmalował — z wizerunkiem autora nie zawsze przyzwoitych wierszyków. Powiada Marcjalis w jednym z epigramów:

Zuchwałę
wierszyki
Marcjalia

Pięć starczyło; sześć, siedem prawdziwy już zbytek:
Jeszcze, Muzo swawolisz? Jakież stąd pożytek?
Wstydz się, przestań (...)

(VIII 3, 1—3⁴³)

Gdzieś tu ginie delikatna i łagodna Muza liryka (I 6, II 1); czuła i pilna opiekunka, cierpliwa nauczycielka. Poeta śmie rozpocząć z wszechwładną boginią spór i ganić ją za to, czego wielu przed nim i wielu po nim oczekiwało i będzie oczekiwać z niepokojem i drżeniem — często na próżno. Jakby nie dość, argumentuje dalej tak:

(...) już więcej nie przyczynisz chwały,
I tak moje wierszyki świat czyta już cały.
Runie pomnik Messali wspaniałej struktury,
W proch się Licyniusza rozsypią marmury:
Mnie jeszcze czytać będą i w Rzymie kupiony
Weźmie zbiorów mych wierszy gość w rodzinne strony.

Powtarza więc i on — kpiarz, niepoważny i nieprzyzwoity wierszopis — bez zająknięcia i jakby mimowolnie tę formułę, którą z namaszczeniem wypowiadało tylu przed nim świetnych poetów; formułę, w której Horacy wspomagany przez liryczną Melpomene wznosi sobie trwałą po wsze czasy pindaryczny obelisk (III 30). Nie kończy wszakże Marcjalis na tym. Pojawia się Muza, wonnymi pachnąca olejkami (to już bardziej jakaś rzymska elegantka czy kokietka niż bogini) i niby

⁴³ Marcjalis: *Epigramów ksiąg XII*. Przeł. J. Czubek. Kraków 1908. Wszystkie pozostałe cytaty wg tego wydania.

to napomina poetę: że śmiałyby rzucić słodkie wierszyki i poświęcić się, ku utrapieniu uczniów, jakiejś tragicznej czy bohaterskiej poezji? Niech zostawi te pienia marudnym powagom i poczciwcom, jego rzeczą jest pisać przyprawione ostrym dowcipem realistyczne obrazki. Nic, że wydobywa słaby ton — wystarczy, by zagłuszyć poważny głos surm.

Kapłan

Horacy, uczeń i kapłan Muz — stoi daleko od czytelnika, nieustannie zaznaczając i podkreślając ten dystans. On, wieszcz, jest niedosiężny — wszechwładny i swobodny w niepodległej nikomu krainie wyobraźni (choćby II 20). Mają doń przystęp jedynie Muzy. Czasem Bakchus, ale zawsze umiarkowanie i stosownie (III 19, 25). Marcjalis wkłada maskę błązna — on, poeta spod znaku nietrzeźwej i rozpustnej Terpsychory (III 68), epatuje przede wszystkim. Nie przed Muzami, a przed czytelnikiem będzie czynił liczne ukłony. I właśnie wierszem do niego otwiera pierwszą księgę swych epigramów:

i błązen

Chcesz się dowiedzieć czegoś o poecie?
To ja, Marcyjal, znany w całym świecie
Z mych fraszek, pełnych soli i pieprzyku,
Któremuś stale życzliw, czytelniku;
Bo jeszcze żyję, a mam już od ciebie,
Co drugi rzadko i po swym pogrzebie.

(I 1)

Chyba tutaj zaczyna się żywot owego poety-błązna, porozumiewającego się z publicznością znaczącym, prześmiewczym mrugnięciem; poety towarzyszącego prawie krok w krok wieszczowi natchnionemu przez uczone i pełne lirycznego wdzięku boginie.

Muzy
ochrzczone...

Pojawiać się będzie często w okolicznościach dość nieoczekiwanych. Gdy na przykład nie wygasają jeszcze średniowieczne „spory o Muzy”, gdy parnaskie boginie są raz po raz zdecydowanie wypędzane z poezji bądź poddawane licznym chrztom, z których wychodzą święte, dziewicze i mistyczne, kie-

dy w początkowej fazie jest ustalanie się zwyczajów wzywania bogiń w świeckiej, a odrzucania w poezji religijnej, wezwana zostaje przez jakiegoś klasztornego nauczyciela Muza do opiewania chrześcijańskich świąt, w zamian za co doprasza się kufła piwa, na gwiazdkę zaś pragnęłaby dostać wina⁴⁴. W tym samym czasie inny poeta, Sedulius Scottus (IX w.), chce pocałunków czerwonych ust radosnej, bukolicznej Muzy, aby godnie uczcić pewnego biskupa. Muza ta jest Greczynką i poi swego podopiecznego ambrozją. Zna zresztą Sedulius i boginię inną, ciemnoskórą Etiopijkę (nazwaną tak od żony Mojżesza), od której myśli otrzymać baranią pieczeń⁴⁵. Sparodiowane tu zostają owe święte, schryścianizowane Pierydy poetów, którzy wypędziwszy pogańskie bóstwa oczekiwali, często niezbyt szczęśliwie, natchnień od Ducha Św., Boga, proroków, błogosławionych, wód biblijnych, nowych Muz itp. Nieco później wymienione wyżej kulinarne i bakchiczne podarunki stają się dla błazeńskiego poety tym, czym dla uczonego czy natchnionego mizeraka Muzy. Drwi z poetów, którzy nie dając umrzeć parnaskim boginiom, sami giną z wyczerpania i nocnych ślęczeń, Archipoeta (XII w.). Jemu sprzyjają Muzy i Apollo wtedy dopiero, gdy godziwie napełni sobie żołądek i głowę Bakchem. Obok kultu Muz, jaki wprowadzają do swej twórczości poeci Plejady⁴⁶, tocząc z boginiami tyleż długie, co nudne dialogi, czy całkiem poważnie przedstawiając wojnę, jaką wydają wcale nie wojownicze boginie ciemności i niewiedzy⁴⁷, pojawia się, trochę wcześniej, żartobliwa inwokacja u Rabelais'go:

i sparodiowane

„Ha, któż zdoła teraz opowiedzieć, jak sobie począł Pantagruel naprzeciw trzystu olbrzymom? O moja muzo! moja

⁴⁴ Curtius: *Europäische Literatur...*, s. 244.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 244.

⁴⁶ Curtius: *Die Musen*. „Zeitschrift für Romanische Philologie” 1943 z. 63, s. 264.

⁴⁷ Du Bellay w *Musagoeomachii*.

Kaliopie! moja Talio, natchnij mnie do tej pracy! Orzeźwij mi umysł: oto bowiem ośli most logiki, oto pułapka, oto trudność najwyższa wymienienia straszliwej bitwy, jaka się rozegrała.

O gdybymż bodaj miał w tej chwili pod ręką puchar wina najlepszego, jakie kiedykolwiek pili ci, którzy będą czytali tę tak werdyczną historię”⁴⁸.

Poeta-błazen...

Z czasem poezja ludyczna, twórczość często anonimowych żaków czy niedoszłych bakałarzy, literatura mieszczańska pozbywa się zupełnie Muz. Daleka od wzniosłych poetyckich natchnień i lirycznych inspiracji, rzadko też będzie je teraz parodiowała. Pozostaje niejako sama dla siebie, rozwijając się pod znakiem zawsze oddanych i bliskich jej patronów: Wenery i Bakcha. Tu przede wszystkim trzeba by szukać poety-błazna: niewybrednego żartownisia, świetnego kompana do kielicha, ale i baczno, rozumnego i bezkompromisowego cenzora współczesnej mu rzeczywistości. Poety, który nie będzie ustanawiał norm, nie będzie burzył ani podejmował świadomie określonych wzorców literatury „wysokiej”, lecz który jej normom i konwencjom w sposób niejako mimowolny, bezwiednie i jakby bez wysiłku przeciwstawi swoje. Który, spardiowawszy skonwencjonalizowany znak, nie powróci już doń nigdy.

i poeta-pro-
staczek

Obok, zaś, uformowana w poezji renesansowej, pojawia się postać nowa. Poety prostaczka. Dążącego do swoistej, opartej głównie na wspólności doświadczeń tożsamości z czytelnikiem. W całkiem więc przeciwnym kierunku niż ów wynosiły i „święty” wieszcz. I ta zmiana perspektywy podważa sens i potrzebę odwoływania się do konwencjonalnego wyobrażenia, które dystans tylko akcentowało.

Nie jestem wychowaniec bogiń helikońskich
Anim się wody napił źródeł hipokreńskich,
Anim kapłaństwa godzien Feba uciészego,

⁴⁸ F. Rabelais: *Gargantua i Pantagruel*. Przeł. T. Boy-Zeleński. T. 1. Warszawa 1959, s. 331 (II 28).

Ani mi Latoides śpiewać dał wdzięcznego
Rytmu Muzom. Ceres mnie ku sprawie swej wzywa
I często ręka moja lemieża dobywa.

stwierdza w *Rozmowie szlachcica polskiego z cudzoziemcem* Piotr Zbylitowski, przeprowadzając dalej całkiem niezłą „zdroworozsądkową” krytykę nowych mód. Jako jeden ze współobywateli, a nie z wyimaginowanej wysokości miotający gromy mędrzec. Poeta powoli schodzi na ziemię, tu coraz częściej szukając natchnienia — tematu. I coraz częściej będzie poetą „z siebie”. Konwencjonalne motywy tworzenia ustępują miejsca realistycznym uzasadnieniom faktu, iż się popełnia wiersze. Zdevaluowane zostają, ewokowane przez topos, nadziejskie uroszczenia i ambicje poety. Odrzucając topiczny aparat natchnienia, wyłączając siebie (i swoją poezję) spod wpływu Muz, do którego przyznają się tłumy miernych rymopisów, poczyną twórca bronić swej odrębności:

Realistyczne
uzasadnienia

„Ostrzegam tych, którzy by te wiersze czytać chcieli, żeby sobie niepotrzebnej prace nie zadawali, bo przeczytawszy żałować będą darmo strawionego czasu. Mecum habito i słuszniej rzec mogę niż Persyjusz: Nec Fonte labra prolui Caballino, nec in bicipiti somniasse Parnasso memini. I dlatego się też między poety nie liczę ani imienia swego przy wierszach kładę i jeśli co mego jest w druku, to się cale me inscio et invito stało, bo nie mam eam ambitionem ani hunc pruritum albo raczej scabiem, którą w drugich detestor, że byle tylko wiersze pisali po składzie -ści -ści, -go -go, to z nimi do druku, choćby się wiersza, jako mówią, racy nie jeli i choć mizerna Muza skrzypiąc się wlecze jak ruska kolaska. A zwłaszcza że to teraz takie saeculum, w którym jest uberrimus felicissimorum ingeniorum proventus, osobliwie in poesi...”

Moja Muza jest domowa, która mi suppedytuje czasem, czego mi potrzeba w domu, żebym gdzie indziej nie pożywał. Mogę tedy rzec, że mihi cano i dlatego przy tym, żebym nie proznował, kłedy od inszych zabaw wolny”⁴⁹.

„Moja Muza
jest domowa...”

⁴⁹ Z. Morsztyn: *Muza domowa*. Oprac. J. Dürr-Durski. T. 1. Warszawa 1954, s. 101—102.

Tak mniej więcej około połowy wieku XVII autoportret poety z Muzami kończy swoje dzieje. Poeta przestaje być wieszczem, mędrcom, „świętym”, coraz częściej jest utalentowanym, uzdolnionym; jest wierszopisem, który jeśli coś osiągnął, to wytrwałą pracą (np. tak prezentuje się Łukasz Opaliński w początkowych fragmentach *Poety nowego*, parafrazując przypomniany tu wcześniej „obraz” Persjusza). Teksty przynoszące poetycką sylwetkę twórcy (typu: „do swojej Muzy”, „o swojej Muzie” itp.) przesuwają ów „temat” stopniowo ku refleksji poświęconej samej poezji. Nie znajdując bowiem miejsca w zrationalizowanych, „głębokich” dociekaniach — zarówno upoetyzowanych, jak i teoretycznych — dotyczących statusu poety, poczyna Muza uosabiać właśnie poezję. Ją to „opisują” liczne programowe bądź retrospektywne wiersze typu „Muza”, „moja muza”, „do mojej muzy” i tutaj wykształca się obowiązujący później długo sposób określania własnej twórczości wierszopiskiej. I kiedy nawet znika z niej „bogini”, poezja pozostaje uosobiona.

Nadkonwencjonalny znak

Oczywiście Muza wzywana jest nadal, natrętnie przez dwa jeszcze bez mała stulecia, z okazji podejmowania mniej czy bardziej okolicznościowych inicjatyw, lecz tylko jako swoiście już nadkonwencjonalny znak: pojawiający się przede wszystkim dla potrzeb tekstu. Nadkonwencjonalny, albowiem przerwana została uludna, konwencjonalna, ale jakże świetnie przez wieki utrzymywana jedność: między poetą jako kapłanem i ulubieńcem Muz a jego dziełem jako tych Muz darem. Kiedy na przykład Kochanowski wzywa Muzę, by opowiedzieć czyny Batorego, ma za sobą nie tylko zwyczaj wzywania bogini przy tego rodzaju okazjach, ale i motywuje się to jego wezwanie również jakby wewnątrz. On, poeta spod znaku Muz, określający się więc w pewnej tradycji, opowiadający za nią i w niej umieszczający, konsekwentnie korzysta z jej zasobów; założył poniekąd owo korzystanie i jest obc-

wiązany to czynić. Jednorodność stworzonej tu iluzji — ja, wieszcz z Muzami, rozpocznę tekst od Muz — nie zostaje naruszona. Dającemu się zrekonstruować „portretowi wypowiadającego” (na podstawie *innych niż ten tekstów*) odpowiada tu charakter *tej właśnie*, konkretnej wypowiedzi. Wydaje się, że brak takiej spójności pozwala mówić o nadkonwencjonalnym przywoływaniu toposu, który będzie egzystował teraz — w poważnych, pozytywnych realizacjach — jako stylistyczny ornament czy swoistego rodzaju techniczne (zwyczajowo) „ułatwianie” tekstu. W negatywnych, głównie w poemacie heroikomicznym, później i dygresyjnym — jako jeden ze środków parodiowania zretoryzowanych wzorców. Tu też jego nadkonwencjonalność zostanie ujawniona całkowicie.

Jak natomiast wyglądałby na tle skatalogowanych dotąd stwierdzeń problem „portretu innego poety? Można by, trywializując odpowiedź, ale i znajdując się niezbyt daleko prawdy, powiedzieć, że powstaje on (portret ów) przez proste przeniesienie na twórców dawnych czy współczesnych tego, co poeta sam zwykł mówić o sobie. Konstytutywne dla toposu motyw, wywoływane przezeń treści, wielopłanowość uwikłania go w tekst (od symbolicznego obrazu po epitet) podobne będą w obu przypadkach. W każdym bądź razie w apologiach i utworach pochwalnych kierowanych do starych i nowych „wieszczów” — gdy uwzględnić odpowiednią poprawkę na ich podniosły czy „grzecznościowy” charakter właściwy tekstom okolicznościowym (dotyczy to oczywiście krytyki „chwalczej” poetów współczesnych). Nieco inaczej bowiem ma się rzecz z rozmaitymi wyszydającymi i wyśmiewającymi napuszonych rymopisów wierszami (wcale zresztą nie ma ich dużo, przynajmniej skierowanych do konkretnych czy zawsze możliwych do rozszyfrowania adresatów) bądź inwektywami na zoilów i zazdrośników. Mianowicie „topiczne otoczenie”, w którym umieszczo-

Inny ja

ny zostaje nieszczęsny wierszokleta, albo podlega karykaturalnej hiperbolizacji (np. wystarczy tu przypomnieć obszerny zbiór wierszy powstałych „z okazji” poetyckich talentów i ambicji Bielawskiego), albo pojawia w bezpośrednio już żartobliwym kontekście (np. skierowana do Węgierskiego Ignacego Potockiego *Odpowiedź pięciu Elżbiet*). Niekiedy wprost odmawia się znieulubionemu poecie jakiegokolwiek talentu, wyklucza spod parnaskiego wpływu, odpędza Muzy, każe na śmierć zajeżdzać biednego Pegaza itp.

Satiry

i apologie

Pojawia się przeto portret innego poety w dwóch zasadniczo różnych wersjach. I może właśnie wskutek ich przeciwstawności — gdzie dostojnej konwencjonalności toposu w jednej, poważnej, towarzyszy (przedmiot jest ten sam) parodystyczne, deformujące ów topos użycie w drugiej, żartobliwej — zachowuje wizerunek poety z Muzami bardzo długo literacką żywotność. Wersja pochwalna wygasa stopniowo dopiero w połowie wieku XIX, przede wszystkim w epigońskich kontynuacjach klasycyzmu, ale nie wyłącznie. Satyryczna — zaświadcza swoją obecność do dziś. Przyczynia się zresztą do tego nie tylko swoiste równoważenie podniosłej schematyczności parodią czy żartobliwością, ale chyba i fakt, że z toposu istnieje w obu porządkach przeważnie tyle, ile mieści się w epitecie. A ten względnie słabo poddaje się zmianom.

* * *

W dziewiętnastowiecznej i późniejszej poezji ostaje się więc topos (niegdysiejszy topos?) jako „frazeologiczna realność”. Określająca natchnienie, poetyckość (dawną poetyckość), poezjowanie jako robienie wierszy; niekiedy rezultaty poezjowania, czasami poetę. W twórczości satyrycznej, w tekstach żartobliwych.

Ale i wzywana będzie od czasu do czasu Muza całkiem poważnie, pojawiać się będą sygnały przywołujące topos — znacząc odniesienie czy odwołanie do tradycji, konwencji bądź po prostu do potocznego o poetyckości wyobrażenia.

Schematy i topika wierszy „do Muzy”, „o swojej Muzie” itp. powtórzone zostaną w tekstach typu „do poezji”, „o swojej poezji”, „moja poezja” itp.

Wiele elementów topicznego „obrazu” inspiracji czy boskiego szału udzielanego przez Muzy przedostanie się i utrzyma w „koncepcji” natchnienia wywoływanego przez kobietę (niekiedy pojawia się tu bezpośrednio banalne utożsamienie).

Niech taki prosty rejestr domniemywanych (bo tylko częściowo wyprowadzalnych z poczynionych tu spostrzeżeń) tematów interpretacyjnych, które mogłyby opisać i wyjaśnić obecność już „nadkonwencjonalną” Muz u poetów ostatnich dwóch stuleci, zakończy niniejszy szkic.

Muza —
poezja

— kobieta