

# Jacek Brzozowski

---

## Poeta od Muz widziany (1)

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (53), 63-88

---

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](http://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 (I)**

### **1. Perspektywy i ograniczenia**

Dziewięć córek Zeusa i Mnemosyne, wszystkowiedzące boginie pieryjskie, helikońskie i olimpijskie, którym przewodniczy Apollo, opiekunki muzyków, filozofów i poetów, obdarzające wiedzą i natchnieniem poetyckim — zaświadcza swoją obecność w literaturze nieprzerwanie. I natrętnie. Gdyby posłużyć się banalną metaforą, są w niej już od pierwszych tekstów, od pierwszych zdań tych tekstów: „Gniew, bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa...”, „Muzo! męża wyśpiewaj...”. Od złożenia hołdu boginiom rozpoczyna Hezjod *Teogonię*; *Prace i dni* poprzedza inwokacja do Muz. I od razu spełniają te funkcje, przypisane zostają im takie znaczenia, do których tradycja dodaje później niewiele. Przez stulecia powtarzać będą, jakże często aż do znudzenia, ten sam gest. Spróbujmy go opisać, spróbujmy przyporządkować ten gest, a raczej gesty, pewnym schematom, włączyć w granice określonych kontekstów. Na początek jedno dość istotne ograniczenie.

Mają Muzy dwie — o stopniu mniejszej czy większej współzależności, których nie będziemy tu rozstrzygać ani też wskazywać miejsc wzajemnego się

Dwie historie

Komentarze

i spekulacje

ich nakładania i odpowiedniości — historie: poetycką i uczoną; historię jednego z najżywotniejszych literackich topoi i historię motywu czy tematu alegoryzujących interpretacji filozoficznych, mitograficznych, euhemerycznych. Pierwsza, w każdym razie dla nas, zaczyna się wcześniej — od tekstów właśnie Homera i Hezjoda. Można wprawdzie domniemywać, że niejako gotowy, pełny i bogaty kształt toposu w ich poematach miał uzasadnienie jeśli nie we wcześniejszych doświadczeniach literackich, to w religijnym, kultowym znaczeniu, jakie wiązano z boginiami. Jednakowoż dotarcie do owego źródła, stwierdzenie — o dużym stopniu prawdopodobieństwa bądź pewności — roli, jaką obdarzano Muzy w przedhomeryckim systemie mitologicznym, nie za bardzo jest możliwe. Wszelkie bowiem komentarze dotyczące kultu bogiń, ich imion, liczby, pochodzenia czy potomstwa są późniejsze od Homera i Hezjoda, niezbyt też obszerne, niekiedy wręcz spreczne<sup>1</sup>. Są nie tyle wyjaśnianiem, co nadbudowywaniem i dopisywaniem sensów do poetyckiej formuły toposu. Przede wszystkim zaś wyodrębniają się w osobną, postępującą własnym torem spekulację. Zatem historia druga zaczyna się nieco później<sup>2</sup>: od pitagorejskiej koncepcji niebiańskiej muzyki wywoływanej harmonijnym ruchem sfer (wyodrębniano ich dziewięć), podjętej przez Platona, który z poszczególnymi kręgami niebieskimi wiąże śpiewające boginie. Były przeto bóstwami owej niebieskiej sfe-

<sup>1</sup> Wystarczy porównać choćby odpowiednie fragmenty u Apollodora (I 3), Hyginusa (*Fab.* 14 i in.), Pauzaniaza (IX 29, 34) czy Plutarcha (*Sympos.* IX 14). Por. też zestawienia miejsc Muzom poświęconych przez starożytnych interpretatorów czy poetów w pracach m. in. F. Creuzera, P. F. A. Nitscha, K. Schwencka, W. Vollmera.

<sup>2</sup> Z chwilą pojawienia się pozapoetyckiej, uporządkowanej i usystematyzowanej myśli estetycznej. I interpretacja naszego toposu szybko też zostaje poddana próbom głębokiego odczytania, na którego już jedynie marginesie egzystuje konwencjonalny jego sens.

ry: wedle Makrobiusza<sup>3</sup> uważano osiem Muz za tyleż muzycznych tonów sfer, a dziewięcią za składającą się z nich wszystkich harmonię. Przyczyniła się też ta spekulacja m. in. do przyznania Muzom statusu bogiń obdarzających nieśmiertelnością i szczęśliwym bytowaniem w Elizjum wszystkich tych, którzy poświęcili się ich służbie<sup>4</sup>. W rozwiniętych później w średniowieczu i żywotnych jeszcze w renesansie koncepcjach uważano Muzy za muzyczne bądź demoniczne dusze planet, oddziałujące poprzez nie na umysły śmiertelników<sup>5</sup>. Ponadto wiązano je nie tylko z makro-, ale i z mikrokosmosem, np. dostrzegając analogię między liczbą Muz i Apollina a liczbą narządów uczestniczących w mówieniu<sup>6</sup>. Znalazły także miejsce w zbudowanym na uniwersalnej i magicznej mocy liczb średniowiecznym systemie wiedzy i etyki, ukoronowanie czego stanowią potem m. in. *Tarocchi* Mantegny<sup>7</sup>, traktat

Muzy mowy

<sup>3</sup> *Somn. Scip.* II 3,1 Macrobia Ambrosii Theodosii... *Opera quae supersunt*. Ed. Ludovicus Janus. Vol. I—II. Quaedlinburgi et Lipsiae 1848.

<sup>4</sup> Por. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Wyd. 7. Bern 1969, s. 241.

<sup>5</sup> Por. m. in. Natalis Comes: *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*. Francofurti 1596 (lib. VII, cap. XV); Geofredus Linocerus: *Mythologiae Musarum libellus* (*ibidem*; od 1583 r. publikowana razem z pracą Comesa); por. też zwięzłe omówienie tego zagadnienia przez J. Sezneca (*The Survival of the Pagan Gods*. Trans. by B. F. Sessions. N. York 1972, s. 37 i n., 137 i n.).

<sup>6</sup> Fulgencjusz: *Mitologiarum libri III* (I 15) w: *Fabii Planciades Fulgenti Opera...* Res. Rudolphus Helm. Lipsiae 1898; por. także M. K. Sarbiewski: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, oprac. i przekł. K. Stawecka. Wrocław 1972 (XXI 16, 17).

<sup>7</sup> Por. Seznec: *op. cit.*, s. 137—140. W tej karcianej serii rycin, powstałej prawdopodobnie w Mantui ok. 1459 r., stanowią Muzy z Apollinem jeden ze szczebli prowadzącej ku Bogu drabiny Figury dzielą się na pięć grup po dziesięć elementów: kondycje ludzkie od żebraka do papieża; Muzy i Apollo; siedem sztuk wyzwolonych, filozofia, astronomia i teologia; trzy zasady kosmiczne (geniusze — Czasu, Swia-

francuskiego drukarza i pisarza Geoffreya Tory<sup>8</sup> czy freski Rafaela w Stanza della Segnatura<sup>9</sup>. Nie wykracza w zasadzie ta w kilku zdaniach tu naszkicowana nieliteracka historia Muz poza wiek XVI<sup>10</sup>. Sądzić wszakże można, iż żywotna na przestrzeni długiego czasu mogłaby stanowić interesujące niekiedy dopełnienie literackich dziejów parnaskich bogiń jako — do pewnego momentu ważny dla tych dziejów — komentarz o swoistego rodzaju uniwersalistycznych ambicjach, pomocna w interpretacji pewnych tekstów „glosa” czy wreszcie — a bodaj najistotniejszy to tutaj moment — jako jedno jeszcze świadectwo dążenia do sprowadzenia wytworów zarówno wyobraźni, jak i refleksji „kontrolowanej” do wspólnego mianownika. Ale zawsze pozostawałaby, powtórzmy raz jeszcze, tylko dopełnieniem poetyckiej historii toposu. Bowiem owe

---

tła i Ziemi) i siedem etycznych; siedem planet oraz Niebo, Primum Mobile i Prima Causa w Empireum.

<sup>8</sup> Geoffrey Tory (1480—1533), *Champfleury*, 1529; por. Sez nec: *op. cit.*, s. 142—143. Traktat ten prezentuje wiedzę o proporcji liter. Rozdział drugi poświęcony jest boskiej literze O jako alegorii słońca. Otaczają ją pozostałe litery, zapisane na krańcach promieni słonecznych, między którymi umieszczone są: dziewięć Muz, siedem sztuk wyzwolonych, cztery cnoty kardynalne i trzy Gracje. W środku „O-słońca” zasiada Apollo grający na boskiej lirze i kierujący harmonią całego układu. Znajdujemy w tej księdze także mikrokosmiczną postać ludzką, której poszczególne części obdziela pisarz hojnie cnotami, sztukami, Gracjami i Muzami. Tym ostatnim dostają się wszystkie otwory: Uranii i Kalliope oczy, Polihymnii i Melpomene uszy, Erato i Klio nos, Terpsychorze usta, najmniej zaś zadowolona okazałaby się z pewnością Euterpe.

<sup>9</sup> Sez nec: *op. cit.*, s. 143 i n., wedle którego łączą się w tym fresku wszelkie elementy scholastycznej wiedzy i etyki, bóstwa pogańskie, święte prawdy itp. w dążeniu do poznania prawdy najwyższej; Boga, tajemnicy Trójcy, objawienia...

<sup>10</sup> M. in. kończy wiele jej wątków dojrzała, już nieomal stricte naukowa mitograficzna rozprawa Sarbiewskiego *Dii gentium* (powstała ok. 1627 r.).

„O-słońce”

uczone alegoryzujące interpretacje, z uwagi choćby na elitarny swój charakter, praktycznie żadnego nie miały wpływu na powszechną, potoczną niejako świadomość tak twórców, jak czytelników, przyznającą Muzom względnie stałe funkcje i sensy — wyrosłe, ukształtowane i rozwijane przede wszystkim na gruncie literatury.

Nie są przeto niezbędne czy konieczne dla uporządkowania interesującego nas zagadnienia. Dlatego wyłączamy je z zakresu naszych tu rozważań. Ale też dlatego, że z istoty swej wydają się egzystować na poziomie zdecydowanie różnym od tego, na którym widzielibyśmy topos poetycki. Ten ostatni mianowicie jest konwencjonalnym znakiem określonych „wąskich” treści i takąż formułą pewnych tekstów czy pewnych miejsc owych tekstów. Żywotny tylko w tym sensie, że nieprzerwanie w literaturze obecny. Natomiast rzeczywistej żywotności trudno byłoby odmówić motywowi Muz jako przedmiotowi filozoficznych, muzycznych, astrologicznych czy mitograficznych spekulacji. Opisy kultowego znaczenia bogiń, koncepcje sferycznego bądź demonicznego ich charakteru, przyznawana im rola w systemach makrokosmicznych czy antropocentrycznych nacechowane są — oczywiście dla ściśle określonego czasu i w ostrożnie wyważonych proporcjach — elementem niewątpliwej wiary i egzystencjalnej doniosłości. Można by wprawdzie domniemywać je, niejako *per analogiam*, ze względu na czasowe współwystępowanie czy jednorodną świadomość kulturową, również i w tekstach poetyckich. Tylko że zabieg to wątpliwy: porównanie nie stanowi bowiem jeszcze dowodu, równoległość zaś istnienia tego samego motywu w obrębie różnych dziedzin twórczości bynajmniej nie świadczy o jednokowym przez nie stopniu jego abstrahowania. A właśnie w przypadku interesującego nas toposu praktyka literacka — ona to przede wszystkim wskazuje na jego ważność — nie normowana retoryczny-

Topos

i Muzy

Tradycja  
ikonograficzna

mi przepisami (czym innym bowiem jest zretoryzowanie samej poezji), sformułowanymi programami poetyckimi ani alegoryzującymi teoriami, ma swoiście zorganizowany wewnętrzny porządek korzystania z tego toposu. I on to w głównej mierze nas zajmuje.

Wypadnie także zrezygnować w niniejszym szkicu z równie jak poetycka długiej ikonograficznej tradycji tematu czy motywu Muz. I podobnie jak poprzednio z tego przede wszystkim względu, iż nie jest niezbędna do zamierzonego tu wstępnego uporządkowania problemu. Niezbędna natomiast, a w każdym razie niezmiernie pomocna może się okazać już w szerszych i bardziej szczegółowych rozważaniach. Historię Muz jako tematu sztuk plastycznych cechuje bowiem — i to obecna długo, aż do schyłku wieku XIX — silnie eksponowana alegoryczność i intencjonalna literackość<sup>11</sup>. Tej generalizującej ocenie wydają się wymykać jedynie jej początki i współczesne realizacje: zarówno kultowe posągi (częściej — ich szczątki) bogiń, jak i plastyczne raczej niż literackie widzenie tematu, poczynając chyba od *Niepokojących muz* Giorgio de Chirico czy *Muzy śpiącej* Constantina Brăncusiego. Toteż dla potrzeb analizy toposu przydatne są głównie te jego realizacje, które istnieją między owymi punktami granicznymi. Właśnie z uwagi na niejednokrotne uzupełnianie się bądź nakładanie poetyckiego i plastycznego jego opracowania.

Nie tyle więc wczesne „realistyczne” wizerunki Muz z waz, płaskorzeźb czy posągów przynoszące wiedzę o poetyckiej „specjalizacji” uczonych boginek<sup>12</sup>,

<sup>11</sup> Ona to m. in. pozwala „włączyć” np. wspomniane wcześniej freski Rafaela czy *Tarocchi* Mantegny do „pisanej historii” Muz: jako twory będące tyle samo rezultatami sztuk plastycznej, co wynikiem alegorezy, spekulacji filozoficznej, poetyckiego „obrazowania o Muzach” itp.

<sup>12</sup> Była ona, choćby z uwagi na etymologię imion Muz, oczywista. Wizerunki bogiń potwierdzają ją, uściślając tylko przydaniem poszczególnym Muzom odpowiednich atry-

co późnoantyczne alegoryczne przedstawienia sytuacji natchnieniotwórczej, alegorie ubóstwiania poety czy Muz jako dawczyń nieśmiertelności — tematy częste przede wszystkim w sztuce funeralnej. Głównie zaś wszelkiego rodzaju alegorie poezji, sztuk, nauk itp., obrazujące mnogie i splątane niekiedy między nimi związki i zależności, czy rozliczne makro- i mikrokosmiczne wyobrażenia o relacjach zachodzących między znanymi i policzalnymi bytami<sup>13</sup> — prowokujące do literackiej ich interpretacji i domagające się właśnie takiej. Z jednej strony jako przekazy odwołujące się do przekazów literackich, filozoficznych itp., z drugiej — eksponujące tę sferę, która w powszechnym odczuciu i dla poezji pozostaje najistotniejsza: anegdotę, „treść”. Co skądinąd jest także rezultatem ich ilustracyjnego i w pewnym sensie wtórnego charakteru wobec też i teorii, w których można by domniemywać ich genezę. Jednakże owa użytkowość nie przeszkodziła — posługującym się odmiennymi przecież zasadniczo środkami — w ukonsytuowaniu się osobnej, niekiedy i dalece oryginalnej, nie tylko powielającej, lecz i proponującej nowe wersje starego toposu tradycji. Dla której ów topos — ze względu właśnie na niezbywalny swój literacki charakter, ale jednocześnie na w takim stopniu uniwersalne treści, że mógł być korelatem w wielu, czasami nieoczekiwanych, układach — stanowił częsty i wdzięczny obiekt przedstawień.

Przypomniana tak szkicowo wieloaspektowość przejawiania się zajmującego nas wyobrażenia: będą-

butów ich władzy. Pierwsze zaś teksty realizujące ów temat są niczym innym jak jedynie poetyckim opisaniem posągów (np. A. P. IX 504, 505 czy łacińskie naśladownictwa tych epigramów, por. np. *Anth. Lat.* 88, Ausonius: *Idyll.* 20).<sup>18</sup> Brać tu trzeba by bowiem nie tylko „samodzielne” dzieła, ale i przeróżne i niezmiernie czasami ciekawe ilustracje w kompendiach mitologicznych, traktatach dotyczących poezji, wydaniach tekstów poetyckich itp. Także sztukę użytkową.

Alegoryczność



**Topos, motyw,  
temat**

cego raz poetyckim toposem, kiedy indziej motywem filozofujących dociekań i spekulacji, czy wreszcie ikonograficznym tematem, wydaje się burzyć potoczne o jego istocie przeświadczenie — jako martwym wyłącznie znaku dla raz określonych treści i ośrodka skonwencjonalizowanych formuł apostroficznych. Widziane z różnych perspektyw, oświetlane z coraz to innych punktów jawią się dzieje Muz już nie tak monotonnie, jak wspomnieliśmy na początku tego szkicu. A że mimo silnej konwencjonalności i żywotności tylko obecnościowej i poetycka historia toposu może okazać się również nie tak monotonna i natrętnie oczywista, jak zwykło się o niej sądzić, spróbujemy pokazać dalej.

**Jeden  
przedmiot...**

Ułożenie dziejów toposu Muz pomyślane być może — gdy brać pod uwagę podstawowe jego funkcje, ewokowane przezeń treści, wielość przedsięwzięć twórczych, w których uczestniczy, stopień wtapiania się we właściwy tekst, poziom abstrahowania czy konkretyzacji (od synonimiczności samej nazwy w stosunku do „wiersza”, „poezji” itp. po uniwersalną koncepcję natchnienia i inspiracji), uwikłania genologiczne bądź wreszcie i pewne struktury, które zdaje się powoływać do istnienia czy które są z niego zasadnie wyprowadzalne — na sposoby tak rozmaite, że niekiedy związki między ich przewodnimi motywacjami i kryteriami porządkowania niewiele miałyby z sobą wspólnego. A przecież przedmiot dociekań byłby nieodmiennie jeden. Gdyby przeto zapisać kilka wcale skądinąd nie miniaturowych historii, dla przykładu: poważnych i żartobliwych wezwań do Muzy, wyłącznie konwencjonalnych a próbujących przełamać skonwencjonalizowanie toposu inicjatyw poetyckich. Albo prześledzić dzieje odżegnywania się od natchnieniotwórczego wpływu parnaskich bogiń czy zająć się Muzami raz jako tematem literackich przedstawień, raz jako znakiem organizującym „gra-

matykę” apofroczicznych formuł, bądź w końcu jako prostym tylko określeniem rezultatów wierszowania i epitetem towarzyszącym prezentacji zarówno apologetycznych, jak i satyrycznych wizerunków poetów, zawsze znaczna część problematyki pozostawałaby poza zasięgiem komentarza. Czy zatem możliwe jest sprowadzenie różnorodnych ścieżek interpretacyjnych — wielokierunkowość których implikowana jest już choćby przez samo natrętne wszechdobylstwo poetyckie toposu — do jakiejś mniej więcej jednorodnej czy przynajmniej rokującej nadziei ogarnięcia w zasadniczym zakresie całości problematyki, płaszczyzny? Wydaje się, że tak. Wprawdzie nie bez uproszczeń towarzyszących takiemu generalizującemu i schematyzującemu zabiegowi. Także bez przeświadczenia o jego wyłączności i niepodważalnej słuszności. Jednakże z przekonaniem — mimo te ułomności i niedostatki — że obejmuje proponowana klasyfikacja prawie cały zespół układających się wokół toposu sensów. Jaka więc jest, poprzedzona takim przydługim nieco wprowadzeniem, owa klasyfikacja?

i wielość  
interpretacji

Omawiany topos wydaje się mieć co najmniej dwoi-  
stą naturę. Czy inaczej: przygotowany jest do speł-  
niania dwojakiej na gruncie poezji funkcji. Jest  
mianowicie znakiem „wąskich” (dających się dość  
dokładnie skatalogować) treści metapoetyckich —  
nie wykraczając zasadniczo poza granice sensów  
wywoływanych pojęciami natchnienia, inspiracji,  
poezjowania, poetyckości itp. Jest swoiście mono-  
tematyczny. Wszelako z uwagi na uniwersalny tych  
treści charakter i stąd dużą ich łatwość wiązania się  
z tym, co w poezji zarazem jednostkowe i powszech-  
ne, jednorazowe i wieczne, czyli łatwość wiązania  
się z jednej strony z konkretną inicjatywą twórczą,  
z każdorazowo indywidualnym przeświadczeniem,  
że uzyskuje się i potwierdza swój status poety tyl-  
ko wtedy, gdy się jest (bądź bywa) natchnionym,  
z drugiej — z potocznym odczuciem tego, co poe-

Uniwersalność

Muzy poety  
i dzieła

tyckie czy raczej z przyznawaniem pewnym jedynie utworom rangi poetyckich i z ogólną już koncepcją wartości i konieczności natchnienia i inspiracji, będzie się topos nakierowywał bądź na sam tekst, jego motywację i organizację, bądź na tego tekstu „sprawcę”. Jednocześnie w dwóch nakładających się planach: osobniczej wyjątkowości i umiejscowienia się we wspólnej tradycji.

W pierwszym przypadku jego konwencjonalne znaczenie jest jakby trochę przyćmione przez uwikłania metatekstowe, w drugim — wyeksponowane w całej swojej, częstokroć banalnej, oczywistości. Mówiąc dokładniej, niejednakowe jest w obu sytuacjach akcentowanie tego znaczenia: słabsze, gdy topos pełni funkcję komunikatywną jako m. in. jeden ze stałych elementów struktur apostroficznych, bez mała wyłączone poza tymi strukturami<sup>14</sup>.

Przypadkowa  
reprezenta-  
tywność

Nazwaniem drugiego członu tak przeprowadzonej klasyfikacji zatytułowany jest niniejszy szkic. Pierwszy natomiast można by określić, nie bez wszakże pewnych wątpliwości, jako „Muzę eposu i poezji okolicznościowej”. Nie bez wątpliwości, ponieważ „tytuł” ten nie w pełni odbija całość problematyki, której teraz poświęcimy nieco uwagi. I dodając zastrzeżenie, któreś już z rzędu, że celem rozważań będzie tylko odsłonięcie kilku możliwości interpretacyjnych toposu, wskazanie ich kierunku, perspektyw i ograniczeń oraz nakreślenie wyjściowej niejako sytuacji do szerszego, przede wszystkim historycznie, i niepomierne bogatszego w materiał egzemplifikacyjny komentarza. Oznaczenie w taki sposób granic tego szkicu skłania także do poczynienia uwagi o charakterze czysto nieomal technicznym. Oczywiście, ale może potrzebnej. Mianowicie teksty, które się tu znajdują, widzielibyśmy jako „przypadko-

<sup>14</sup> Uogólnienie zbyt może ryzykowne, bo dzielące poezję na inwokacje, apostrofy itp. i „to wszystko”, co po ich wyodrębnieniu pozostaje, lecz tylko dla potrzeb tego właśnie zdania. Inaczej oczywiście nie miałyby sensu.

wo reprezentatywne”. Co niech oznacza przede wszystkim, że ich tutaj koegzystencja — wybitnych z miernymi — nie jest ani podstawą do wartościowania czy doszukiwania się między nimi analogii, ani podstawą do wątpliwych niekiedy porównań. Będąc tylko fragmentami pewnej tradycji mają głównie status udokumentowań i uzasadnień tego, co uda się o niej powiedzieć.

## 2. Muza eposu i poezji okolicznościowej

W inwokacjach do *Iliady* i *Odysei* nie wiadomo „kto pyta i kto odpowiada? Muza, narrator czy słuchacz? Pozostaje to tajemnicą”<sup>15</sup>. Ale przecież epos powołano do istnienia. Czyni to ktoś tajemniczy, lecz tworzy poemat i uzasadnia jego trwanie Muza. Spełnia podobną funkcję w kreowaniu świata fikcji do tej, jaką pełnił Zeus czyniąc nowy ład kosmosu. Jak jej boski ojciec wywiódł z bezczasu i bezistnienia byt i trwanie, tak ona z dzieła najwyższego z bogów, pomagając człowiekowi — i jako analogon tamtego boskiego — wywodzi czarowny świat poezji. Tajemnicze przeto, jak tajemniczy jest początek świata, są tu początki eposu, który wymaga boskiej, nadnaturalnej mocy, by zaistnieć i uprawomocnić się i aby stworzone było przynajmniej wrażenie prawdopodobieństwa, że jego fikcyjny świat nosi cechy rzeczywistego, a zatem i mieści go w sobie, ogarnia i wypowiada o nim prawdę. Poematy Homera, zmierzając do takiego zamknięcia całości świata i wiedzy o nim, oczarowują jednocześnie barwnością zdarzeń i bogactwem szczegółów, ogromem i wspaniałością niezależnego władztwa bogów i kró-

Początki eposu

<sup>15</sup> V. Klotz: *Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und weisen*. W: *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Hg. von N. Miller. Berlin 1965, s. 13.

Doskonała  
bezosobowość

łów, realizmem drobiazgów i baśniową metaforyką fabuły. Są idealnym wzorem tego, co poetyckie i tego, czego od poezji będzie się przez co najmniej kilkanaście stuleci oczekiwać.

Nigdy jednak później epos nie zabłyśnie kształtem tak doskonałym. Nigdy też nie zostanie powtórzona Homerowa inwokacja. Dokładnie powtórzona. Wezwania Muzy poprzedzające oba poematy stanowią bowiem dość szczególnie wyjątek na tle przejętego potem szeroko i powszechnego zwyczaju: są doskonale bezosobowe, pomijając zupełnie wypowiadającego i jego udział w poetyckiej kreacji. Tak jakby to, o czym mówią te eposy, było widziane wyłącznie z boskiej perspektywy czy powinno być takim widziane. A one same jawiły się jako twory o niepodważalnej prawdziwości i poetyckości. Jednocześnie na tak świetną (i ułudną) wiarę w nieograniczoną moc poezji mógł sobie pozwolić chyba tylko „pierwszy poeta w pierwszych magicznych formułach otwierających jego dzieła”. Jakby w naturalny sposób pozostawiając w cieniu osobę tego, kto przecież musiał wezwać boginię do śpiewu, czym pomysłem było, by właśnie ona rozpoczęła tekst, ponieważ był to ktoś, kto już wcześniej znał, musiał znać, jej przymioty. Następcy Homera rezygnują z tej wspaniale naiwnej fikcji biorąc bez zmian całą resztę: Muzę (acz nie tylko, o czym dalej), zwięźle naszkicowany temat utworu, biernikową składnię inwokacji, exordialny wobec tekstu charakter całej formuły. I dodają „postać” opowiadającego, co odsuwa samo bezpośrednie wezwanie z naczelnego w dziele miejsca: następuje ono teraz po wypowiedzeniu tego, „o czym będę śpiewał”, „co będę opiewał” itp. I dopiero tak przekształcona inwokacja Homerowa, choćby u Apolloniosa Rodyjskiego<sup>16</sup>,

<sup>16</sup> Inwokacja poprzedzająca *Argonautikę* skierowana jest wprawdzie do Apollina (są oczywiście dalej i do Muz), w tym jednak przypadku nie uważamy jej za znaczeniowo

lecz licząca się przede wszystkim od Wergiliusza — jako na długo autorytatywnego wzoru — rozpoczęła swoją żmudną poetycką wędrówkę. Eksponując teraz głównie „opowiadacza” i temat. Muza nie „stwarza” już świata poematu, a tylko wspiera poetę, udziela natchnienia i wiedzy. Przestaje sygnować wyłącznie tekst, z pojawieniem się bowiem we wstępnej formule jego sprawcy nakierowana jest co najmniej tyle samo na niego. Problematyka zatem „czysto organizacyjnego”, komunikatywnego charakteru formuły nakłada się i krzyżuje z kwestią prezentowania się poety jako natchnionego, wieszczego, wyjątkowego itp. Jak u Homera<sup>17</sup> wezwanie bogini znamionowało świat przedstawiony i status poematu, tak u poetów późniejszych — między innymi status poematu. Na tym miejscu spróbujemy nieco dokładniej przyjrzeć się jedynie temu — „formalnemu” — zagadnieniu<sup>18</sup>.

Wygodnie będzie może zacząć od zarejestrowania kilku banalnych, oczywistych — i podstawowych — pytań. Mianowicie: do kogo inwokacja jest skierowana bezpośrednio, czego oczekuje się od jej „adresata”, kto jest ostatecznym jej odbiorcą, w którym miejscu (miejscach) tekstu właściwego zwykła się pojawiać. Odpowiedź na dwa pierwsze wypadnie już tylko doprecyzować: do wszystkowiedzących Muz (Muzy), znających przeszłe, obecne i przyszłe fakty, zdarzenia oraz ich przyczyny, obdarzonych mocą udzielania natchnienia poetyckiego, przydających poezji zarówno wdzięku, jak i powagi, piękna i prawdy; i nie będzie zbytnim uproszczeniem

Zmiana  
funkcji

Adresat  
inwokacji

---

odmienną od wezwania do parnaskich bogiń. Apollo należy do zbioru znaków ewokujących obecność toposu Muz.  
<sup>17</sup> Uwagi te odnoszą się tylko do inwokacji poprzedzających oba jego poematy, gdyż wezwanie umieszczone przed „katalogiem okrętów” ujawnia przecież mówiącego (ale też już w czasie trwania poematu, nie powoływania go do istnienia).

<sup>18</sup> Por. Curtius: *op. cit.*, a przede wszystkim szkic Klotza.

Funkcja  
metatekstowa

stwierdzenie, że oczekuje się od nich (po trosze) tego wszystkiego. Dokładne zaś uprzedmiotowienie prośby pojawia się niezmiennie w poprzedzającym samo wezwanie przedstawieniu tematu i ujawnieniu się tego, kto będzie opowiadał. Formuła jest więc tak zorganizowana, jakby ów opowiadający z zaproponowanym tematem oczekiwał potwierdzenia słuszności swej decyzji przez Muzy. Albo przyzwolenia. Otrzymuje je, rzecz jasna — zaczyna bowiem snuć opowieść; i od razu zasadniczo zmieniając perspektywę koncentracją na drobnym zazwyczaj zdarzeniu czy szczegółowym opisie. Jest tu inwokacja wygodnym wstępem, wprowadzeniem do tekstu i ułatwieniem rozpoczęcia go. Oznaczeniem jego początku, a zarazem określeniem — poprzez sięgnięcie po zrozumiałą powszechnie i akceptowaną niejako obojętnie formułę — wobec tekstów innych i tego, co tekstem nie jest. Sama przeto *invocatio* — niezależnie od statusu bezpośredniego adresata<sup>19</sup> — jest prostym sygnałem dla czytelnika (czy słuchacza): oto ja, poeta, przystępuję do opowieści, oto zaczyna się „dziać” poemat na taki to a taki temat. Natomiast *invocatio cum Musis*<sup>20</sup> dalszym jeszcze rozszerzeniem, rozbudowaniem tej informacji. Przede wszystkim Muza eposu odwołuje każdorazowo nowo „dziejący się” poemat do homeryckiej i wergiliańskiej tradycji. Jest swoistego rodzaju przydaniem mu wartości, doniosłości i znaczenia. Umiejscawia go jednoznacznie w odpowiednio cenionym i bezspornie niekiedy za jedynie właściwy uważanym kontekście. Stanowi coś w rodzaju jasnego znaku poetyckiej jakości. Nobilituje rów-

<sup>19</sup> W poezji o charakterze panegirycznym wygląda to nieco inaczej: „rzeczywisty” adresat wystarczająco uzasadnia i motywuje tekst.

<sup>20</sup> Można by wprawdzie wnosić, że każda inwokacja „przypomina” tę jedną, podstawową i niejako pierwotną — do Muz. Ale tylko jako formułę, nie jej sensy, które grupują się dopiero wokół bezpośredniego adresata.

niez temat. Tyle o wezwaniu otwierającym utwór. Natomiast funkcją wewnątrztekstowych struktur apostroficznych jest głównie wskazywanie szczególnie trudnych (np. erudycyjnie) partii<sup>21</sup>, zdarzeń zmieniających gruntownie kierunek akcji, akcentowanie przełomowych jej momentów<sup>22</sup>. Czasami poprzedzają apologetyczne wizerunki bohaterów czy „chwalcze” opisy ich wiekopomnych czynów<sup>23</sup>. Jednocześnie potwierdzają co jakiś czas trwanie poematu jako eposu. W takiej tradycji, jaką ewokowała formuła wstępna. A także odświeżają jakby wygasające w zmudnej pracy natchnienie opowiadającego — dzieło bowiem musi być niezmiennie utrzymane na jednakowym, wysokim poziomie.

Rola  
apostrof

Podobne będą Muzy poematu heroikomicznego, oczywiście w rozumianym tu wąsko „formalnym” sensie. Również poematu opisowego (w jego czystych, niepanegirycznych realizacjach). By wszakże urealnić zarejestrowane tak stwierdzenia i dorzucić nieco nowych, konieczne staje się sprowadzenie wyabstrahowanego tu modelu idealnej inwokacji do konkretnych już wystowień, do jej przebiegu historycznego. Gdzie, nie tracąc owej modelowości, mniej jednak jest idealna. Trzeba więc od ściśle „formalnej” problematyki formuł exordialnych przejść do oświetlenia tych zmian, jakim podlegał sam już topos, oczywiście widząc go w dalszym ciągu w ich (formuł) granicach.

Wspomnieliśmy wcześniej, że Muza inwokacji odnosi każdorazowo nowy epos do stanowiącego dlań

<sup>21</sup> By ograniczyć się tylko do kilku wzorcowych przykładów: katalog okrętów w *Iliadzie* (II 484 i n.), uczestników wyprawy w *Argonautice* (I 18 i n.), wojsk w *Eneidzie* (VII 641 i n.).

<sup>22</sup> Też teksty wzorcowe: podpalenie okrętów w *Iliadzie* (XIV 508 i n.), bezpieczne odpłynięcie Argonautów w poemacie Apolloniosa (III 1 i n.), ugaszenie pożaru okrętów w *Eneidzie* (IX 77 i n.).

<sup>23</sup> Podobnie: bohaterskie czyny Agamemnona (*Il.* XI 218 i n.) czy Turna (*Aen.* IX 525 i n.).



Znaczenie  
konwencjo-  
nalne...

wartościującą podstawę tradycyjnego kanonu dzieł. Jest to rezultatem jej niezbywalnego, niezmiennie stałego znaczenia konwencjonalnego. Wszędzie bywa tą samą Muzą. Zabawiając się „w pimkowszczyznę” można by skonstatować, że zawsze jest to „Muza jako Muza”. Ale nie tylko, bowiem owo skonwencjonalizowane znaczenie zostaje uwikłane niekiedy w takie konteksty, iż Muza przestaje być „tylko sobą”. Mówiąc zaś konkretniej, będzie czynną uczestniczką długiego procesu — kończącego się mniej więcej w pierwszej połowie wieku XIX — związanego z rozwojem i stopniowym zamieraniem eposu czy w ogóle większości wierszowanych form epickich, w których obecność *invocatio* jest uzasadniona. Przewartościowującego w zstępującej fazie przede wszystkim te składniki, które niejako konserwowały retoryczny charakter tekstu. I postępującego co najmniej kilkoma równoległymi i równoważnymi drogami, których tu jednakże nie będziemy przypominać, ograniczając się do uchwycenia, bardzo zresztą wybiórczo, paru wyraziście typowych sposobów dewaluowania bądź obnażania skonwencjonalizowanego charakteru toposu.

Bodaj najwcześniejsza jest — mająca zresztą niezmiennie bogatą i długą historię — chrystianizacja „pogańskich” Muz<sup>24</sup>, które są albo zdecydowanie odrzucane, albo poddawane sakralizującym zabiegom, bądź zastępowane przez nowych, gwarantujących jedyną prawdę „inspiratorów” (najczęściej Chrystusa i Marię). Najciekawszym wszelako sposobem jest rozwiązanie swoiście wypośrodkowane, kiedy to wzywana jakaś bliżej nie określona *panna* (np. w *Jerozolimie wyzwolonej*, I 2, 3) czy nawet jedna z Muz (choćby *Urania* w *Raju utraconym*, I 1—20, VII 1—46) nosi tyleż cech pogańskich (natchnieniotwórcze, konwencjonalne funkcje,

<sup>24</sup> Por. Curtius: *op. cit.*, szczególnie s. 242—247, a także szkic *Die Musen*. „Zeitschrift für Romanische Philologie” 1943 z. 63, s. 258—259.

tradycyjne atrybuty), co świętości (umetafizyczniona, nowa genealogia). Logicznie „przystosowana” do tematu, łączy tekst tym, co w niej dawne, z wielką epicką tradycją, tym natomiast, co nowe — „ustawia” w odpowiednio wartościującej pozycji: zarówno wobec współczesnych uwarunkowań światopoglądowych, jak i niezmiernie doniosłego teraz zagadnienia jedyności czy „pierwszego opracowania” tematu. Nie przestając być konwencjonalnym znakiem, staje się bardziej własną poety: on przecież — inną niż poprzednicy, wyrażającą nie tylko to, co wiąże go z nimi, ale i co dzieli — powołał ją do istnienia.

i zmiana  
kontekstu

Odmianą metodą rozprawiania się z Muzami — równie jak powyższa długowieczną, ale z pewnością bardziej powszechną — jest zastępowanie wezwania retorycznego okazjonalnym<sup>25</sup>: uzasadniającym się bądź osobniczym, bądź „wspólnotowym” sentymentem piszącego. Ograniczmy się do trzech jedynie, nie wymagających chyba w ich oczywistości komentarza, przykładów odsłaniających stopniowo głębokość takiej redukcji. W swej patriotycznej epepei Camoes rezygnuje z pomocy starożytnej Muzy (I 3), kierując prośbę o wsparcie do nimf zamieszkujących wody Tagu (I 4, 5). Potocki w *Wojnie chocimskiej*, wzmiankując jedynie Muzę, poświęca obszerną inwokację-podziękowanie Bogu, który w łaskawości swej dozwolił pokonać hardych i niewiernych (I 1—16). Końcowym ogniwem (jako zresztą i „ostatni egzemplarz gatunku”) byłby tu zaś *Pan Tadeusz* z wyłącznie emocjonalną, nie przynoszącą żadnych sprawnościowo-pisarskich uroszczeń, *invocatio*.

Substytucja

Ostatnim wreszcie z ważniejszych dla zajmującego

<sup>25</sup> Chcemy je tu rozumieć tylko tak wąsko. I jako nie mające nic wspólnego ani z panegiryzmem, ani ze zbytnią ogólnością (np. inwokacji do uosobionych kategorii moralnych, estetycznych).

## Degradacja

nas tutaj procesu zjawiskiem jest obecność Muzy w poemacie heroikomicznym, gdzie jej charakter martwego, skonwencjonalizowanego znaku, podobnie jak zretoryzowane schematy całego wzorca, zdeprecjonowany zostaje w ostatecznie jawnej i zdecydowanej parodii.

Z jednej przeto strony, w szczególny sposób „uwłaśniana”, z drugiej zastępowana znakami innymi, w końcu obezwładniona karykaturą heroikomicznej epepei — pojawia się Muza, w takim trojakim jakby oświeceniu, w poemacie dygresyjnym. W którym uwolniony nareszcie — z tradycyjnych przynajmniej więzów — narrator drwi z niej okrutnie, porzuca wśród mnogich epitetów jako bezużyteczną już teraz „zabawkę literacką” albo, w przypływie dobrego humoru, litościwie, a jakże obłudnie przecież pociesza<sup>26</sup>. I który stanowi kres jej epickiej historii: wykluczona zostaje, tak jak formuła, z którą się zrosła, i jak ta część wierszowanej epiki, której patronowała, z obszaru poezji. Istnieć wprawdzie będzie nadal. *Mimo* własną śmierć — w licznych a miernych poemacidłach. *Inaczej* — w popularnych bardzo w wieku XIX przeróżnych poematach satyrycznych i żartobliwych. Jednakowoż na w znikomym choćby stopniu udokumentowane stwierdzenie, czym rzeczywiście była w poezji zeszłego stulecia i czym jest nadal (a może — czym nie była lub nie mogła być — poddana ironizującej reinterpretacji), jeszcze za wcześniej.

Muzy poezji  
okolicznościowej

W odpowiednio zmniejszonej skali i w szuplejszych granicach Muzy poezji okolicznościowej zasadniczo podobne będą do Muz epo-

<sup>26</sup> Przede wszystkim Byron w *Don Juanie* i Słowacki w *Podróży na Wschód i Beniowskim*. Por. także rozważania Klotza o poematach pierwszego (op. cit., s. 21 i n.) oraz zestawienie inwokacji z tekstów Słowackiego w: T. Sinko: *Hellenizm Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1925, s. 123—126, 236—237.

su. Wykształciło się i tu wszakże kilka odmiennych sposobów uwikłania toposu w tekst. Przyznawane mu funkcje też nie zawsze będą porównywalne z omówionymi wyżej. Dlatego między innymi odłożyliśmy tę problematykę do osobnego przedstawienia, z którego również przyjdzie wyłączyć wszelkiego rodzaju apologie czy satyryczne utwory dotyczące poetów (z uwagi na ich lepsze przyleganie do innego kontekstu, o czym później).

Zwyczaj poprzedzania wierszy okolicznościowych obszernym niekiedy w zestawieniu z całym tekstem wezwaniem do Muzy ustala się stosunkowo wcześnie, u Pindara. Podjęty potem przez poetów augustiańskich (Horacego przede wszystkim), już u całej rzeszy wierszokletów późnorzymskich, nabierając charakteru głównie panegirycznego, jest stopniowo wypierany coraz to czołobitniejszymi inwokacjami do samych adresatów. Z kolei w skierowanych do rozlicznych dostojnych i cnotliwych mężów tekstach poetów chrześcijańskich inwokacja z Muzą ustępuje wezwaniu Boga, Chrystusa, Marii, świętych itp.<sup>27</sup> Wszelako takie wypieranie *invocatio* do parnaskich bogiń — uzasadniające się tu zresztą charakterem utworów — nie dokonuje się absolutnie. Prośba do Muzy o wsparcie w opowiedzeniu wspaniałych dzieł i czynów, w prezentacji nadzwyczajnych przymiotów serca i umysłu adresata długo bowiem towarzyszyć będzie przeróżnym wierszom na wjazd, na przybycie, na koronację, na objęcie stanowiska, na zwycięstwo, z okazji urodzin, epitafiom, epitalamiom itd. Obok niej zaś pojawiają się i inne, niekiedy bardzo popularne, schematy. Dość rzadki (toteż jedynie go wymieniamy), gdy Muza poucza poetę, co ma pisać, i prosi go lub rozkazuje, by wygłosił pochwałę. Częściej, gdy zdopingowana bądź całkiem „samorzutnie” — zabiera się bogini do tego sama.

Prośba  
o wsparcie

<sup>27</sup> Zestawienie kilkunastu tekstów i obszerny do nich komentarz w obu cytowanych szkicach Curtiusa.

Albo konstruuje się kunsztowną mitologiczną „fabulę pochwalną” czy organizuje udramatyzowane chóralne śpiewy całego grona bogiń opiewającego zalety „bohatera”. Najpierw może parę uwag dotyczących inwokacji.

Wezwanie Muzy, która ma pomóc w opiewaniu jakiegoś „wiekopomnego” wydarzenia (związanego zazwyczaj z działalnością wybitnej postaci) czy zanego, łaskawego itp. męża, jest swoistego rodzaju zabiegiem heroizacyjnym. Ustawieniem zaszłego (bądź mającego zajść) faktu lub żyjącego (niekiedy dopiero co narodzonego, niekiedy zmarłego) adresata w takim wymiarze, jaki właściwy był dla prezentacji zdarzeń i postaci poematu bohaterskiego. Oto wzywam Muzę, by opowiedzieć czyny niezwykłego itp. męża. Oto proszę Muzę, by wspomogła mnie w opisaniu nadzwyczajnego wydarzenia, którego ogrom wymyka się słowu i pióru zwykłego śmiertelnika. Nobilitacja tematu, zarazem i samego tekstu jest tutaj jedną z istotniejszych chyba funkcji toposu. Ponadto uzasadnia on konkretną inicjatywę twórczą, będąc równocześnie swoistym sposobem maskowania panegirycznego charakteru utworu. Tak bowiem jak twórca wspaniałej epopei wzywał Muzę do pomocy w opiewaniu baśniowych heroicznych zmagani doskonałych mężów, tak ja wzywam ją teraz, by wyśpiewać to, co rzeczywiście się wydarzyło. Muza jest niezbędna do pochwały istniejącego bohatera; abym ja mógł sprostać jej ogłoszeniu. To nie niskie, służalcze pobudki, lecz sama ważkość zaszłego wypadku bądź wyjątkowość postaci każe mi przedstawić je właśnie tak, jak gdyby były żywym i widowym fragmentem świata eposu. Nie moim wymysłem jest ich heroizacja, ale one — będąc w istocie swej heroiczne — domagają się takiego tylko opisanie i same je narzucają. I dopiero ambiwalencja tych dwóch nakładających się sensów — panegirycznej nobilitacji i jednocześnie stwarzania iluzji „widzenia w jedynym właściwym

Nobilitacja  
tematu

wymiarze” — które zdaje się ewokować topos, stanowi pełne jego znaczenie. Oczywiście jest to teza wymagająca uściśleń i pewnych przemieszczeń (np. jak mają się do niej utwory poświęcone przyjacielom, bliskim), tu jednakże, pozwalając sobie na „całkowitą gołosłowność”, zostawiamy ją w sferze przypuszczeń.

Atoli jej domniemywaną słuszność potwierdzałaby jedna jeszcze, w jakimś sensie techniczna, obserwacja. Mianowicie przesyt czy przerost struktur apostroficznych z Muzą w niezbyt przecież objętościowo długich tekstach (czasami jest ich kilka w parudziesięciu wersach, a w utworach nieco większych i kilkanaście). Zapewne można wnosić, że gdyby nie miały służyć przede wszystkim wyżej wskazanym celom, mogłyby powodować — burząc rozsądne proporcje wiersza lub, co gorsza, świadcząc o prawdziwie niskiej sprawności pisarskiej autora, który tak często zmuszony jest w miniaturowym „dziele” uciekać się do wsparcia parnaskich bogiń — w najlepszym razie wrażenie śmieszności. Nie zamierzonej, rzecz jasna. Przeciwna bowiem była jednym ze sposobów literackiej dewaluacji toposu w poemacie heroikomicznym i dygresyjnym. A także wybornym niekiedy środkiem w kreśleniu karykaturalnych wizerunków poety (mnożenie „toposowych” epitetów, przywoływanie w najbliższych sytuacjach Muzy itp.).

Nieco inny od przed chwilą wskazanego charakter ma topos „wiersza od Muz przez poetę przyniesionego”. Nieznacznie, czasami wcale, panegiryczny; nigdy czołobitny. Jest jakby bardziej literacki: pojawia się z reguły w utworach kierowanych do szlachetnego i uczonego mecenasa lub przyjaciela. Poeta trudził się zbierając owe „kwiaty Muz” i teraz jako cenny dar prawdziwej poezji niesie je godnemu tego mężowi. Wydaje się też mniej niż inwokacja oficjalny, mniej dostojny i obojętny. Czasami prawdziwie sentymentalny, otwiera także

Nieustanne  
suplikacje

„Kwiaty Muz”

Nadmiar  
utajniania  
okazjonalności

zyczenia, pochwały, zapewnienia o przyjaźni itp. Będzie to różnica — by posłużyć się jednym tylko przykładem, Kochanowskiego — między serdeczną elegią do Padniewskiego (III 5) a uroczyste oficjalnym epinikionem *Ad Stephanum Bathorrhheim...*

Natomiast pewien nadmiar utajniania okazjonalności pojawia się przy budowaniu wspomnianej wcześniej „fabuły pochwalnej” (np. *Muzy na weselu Jego Mci Pana, P/ana/ Aleksandra Morskiego (...) i (...) Katarzyny Tryblowny...* J. Jurkowskiego). Wydarzenie bowiem podlega tu szczególnej nobilitacji, stając się integralnym składnikiem ubranej zazwyczaj w mitologiczny kostium nowej (prawdopodobnej) wersji tradycyjnej i uznanej (właśnie jako „prawdopodobna”) opowieści. Jako takie może nie podlegać okolicznościowej, z pewnością zaś panegirycznej, relatywizacji. Posłużyło przecież „tylko” do ułożenia fabuły. Tekst skłania przeto do dwojakiego odczytania. Z jednej strony jego ostateczne intencje są oczywiste: jest utworem polecającym autora łaskawości tego, do kogo się zwraca, w najlepszym razie grzecznościowym zwrotem. Z drugiej — już chyba poza intencjami poety — wydaje się obiektywnie umotywowany. Urok, czar, niezwykłość wydarzenia czynią zeń wartościowy materiał gotowy do literackiego użycia.

Ostatni wreszcie ważniejszy w poezji okolicznościowej sposób uwikłania Muzy w tekst polega na odwołaniu się do jej (czy ich) krasomówczych umiejętności: powierzeniu samej bogini wypowiedzenia pochwały. Najczęściej w epitalamiach czy epitafiach, gdzie uzasadnia się to z dwojakiego co najmniej względu tradycją<sup>28</sup>, ale nie tylko.

<sup>28</sup> Z jednej strony pieśni weselne i żałobne śpiewane były pierwotnie przez chór. Z drugiej — wedle niektórych świadectw miały Muzy z Apollinem uczestniczyć np. w weselnym obrzędzie Kadmosa i Harmonii (Diodor Sycylijski V 49, Pauzaniusz IX 12,3), oplakiwały też np. śmierć Achillea (Od. XXIV 60).

Najprostszym tu chwytem jest bądź prośba do Muzy o wygłoszenie pochwalnego monologu, bądź wprost przyznanie jej „autorstwa” całego tekstu. Dla przykładu. Dantyszek, Paweł z Krosna i Krzycki piszą obszernie epitalamia z okazji ożenku Zygmunta Starego z Barbarą (dwaj pierwsi) i Boną (Krzycki)<sup>29</sup>, gdzie m.in. znaczną część utworu zajmuje opowiadanie Erato (jej obecność w pełni tu umotywowana) o mityczno-historycznej genezie związku młodej pary. Umożliwia to — bez popadnięcia w śmieszność, jako że nakreślona sytuacja jest jawnie fikcyjna i konwencjonalna, tylko „literacka” — dokonania swoistej panegirycznej deifikacji bohaterów uroczystości. Żadne pochwały przy tym nie powinny razić — można je bowiem położyć na karb wierności wobec wprowadzonej iluzji (wszechwiedza i krasomówstwo Muzy). Wersję zaś drugą ilustruje choćby *Kalliopea słowieńska Zygmunтови III na stolicę polską wstępującemu...* Stanisława Grochowskiego. Po dedykacji (do królewicza Władysława) — w której o przesłaniu wiersza „pięknej Kallioipy” i zarazem polecenie się łaskawej pamięci adresata — następuje długi i nudny „chwalczy” monolog Muzy. Podobny charakter ma również tego samego poety *Pieśń Kallioipy słowieńskiej na zwycięstwo pod Byczyną w roku pańskim 1588*.

Dalece wszakże ciekawszym zabiegiem — gdyż m.in. pozwalającym na przywołanie dość zróżnicowanej i wielostronnej pochwalnej argumentacji i jednocześnie ożywiający, dramatyzujący utwór — jest „rozpisanie” tekstu między Muzy i Apollina. Inspirowane przez ich boskiego przewodnika śpiewają — każda innym z reguły wierszem-pieśnią — pochwały dostojnego, bogobojnego i wysoką ucz-

Monologi  
Muz...

i pieśni  
chóralne

<sup>29</sup> J. Dantyszek: *Epithalamium Sigismundi et Barbarae*; Paweł z Krosna: *Epithalamion (...) Sigismundi regis polontae (...) ac Barbarae...*; A. Krzycki: *Epithalamium divi Sigismundi primi regis et (...) Bonae...*



czonego godnością męża (J. Jurkowski: *Pieśń Muz sarmackich przy (...) objęciu kardynałstwa w Stolicy Apostolskiej oświeconego i wielebnego ojca i pana Bernata Maciejowskiego...*). Oplakują zmarłego (J. A. Morsztyn: *Nadgrobek J.Mci Panu Walerianowi Otwinowskiemu*; Z. Morsztyn: *Treny żalodne Apollina z Muzami przy oddaniu ostatniej usługi zacnemu ciału (...) Jana barona Hoverbecka*). Uświetniają weselną uroczystość (Z. Morsztyn: *Epitafium... Janowi z Mierznia Mierzeńskiemu (...) niezdarzone, raczej w epitafium obrócone wyżej*). Niczym baśniowe wróżki pochylają się nad kotłuską nowo narodzonego prorokując mu świetną przyszłość (A. Naruszewicz: *Oda XV. Na urodzenie księcia Adama Sapiehy...*). Wygłaszają apologię poety (J. K. Świętorzecki: *Apollo z swym chórem wodza poetów polskich w czasie jego choroby odwiedza*<sup>30</sup>). Wydaje się, że wymienione wiersze tworzą na tle okazjonalnej produkcji literackiej zbiór o niepośledniej wcale wartości. Pochwały będące raczej życzeniami — albowiem te ostatnie są bardziej przecież właściwą formą bezpośredniego zwracania się dumnych bogiń do adresata podczas ich iluzorycznej u niego „wizyty” — rozmywiają niewątpliwie dla większości utworów panegiryczny charakter. Łagodzi go również „specjalizacja” owych życzeń-pochwał, wynikająca z ich podziału między boginie reprezentujące odmienne kunszty i umiejętności. A także różnorodność metryczna składających się na dość kunsztowną całość wierszy. Z drugiej zaś strony mamy w porównaniu z wcześniej omówionymi tekstami wyższego już rzędu nobilitację adresata. Gdyż wypowiedane przez Muzy słowa nie tylko uzyskują status zobiektywizowanych i boskich prawd, lecz przede wszystkim ten, do kogo utwór jest skierowany, „opisany” bywa maksymalnie do-

Zbiór  
niepośledniej  
wartości

<sup>30</sup> „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” t. X 1774 cz. I, s. 97—104.

kładnie i wielorako: przez wszystkie boginie poezji, niczym przez wszystkie rodzaje poetyckiego widzenia. Lub — w fundamentalnych wcieleniach dostępnych zwykłemu śmiertelnikowi<sup>31</sup>. Skąd blisko już do umetafizycznionej refleksji. Toteż niektóre z wymienionych przed chwilą wierszy docierają do zadumy nad ludzką kondycją.

Szkicowy przegląd kilku zarejestrowanych wyżej zagadnień przyjdzie zakończyć — podobnie zresztą jak eposowe dzieje Muz — banalnym stwierdzeniem, iż wraz z zanikaniem zretoryzowanych schematów poezji okolicznościowej giną i Muzy w niej obecne. Zdecydowanie i całkowicie, bez żadnych kontynuacji czy przemieszczeń. Odsuwa je bowiem systematycznie zachodząca metamorfoza wzorca lirycznego: od uniwersalizującego i niejako alegoryzującego — w obrębie sprawdzonych tradycją, konwencjonalnych kategorii etycznych i estetycznych — opracowania tematu do osobniczo sentymentalnego i „wyłącznie własnego” (co iluzją też, jedynie nową) ujmowania go. Okazjonalna poezja wieku XIX nie zna więc w zasadzie parnaskich bogiń. Aczkolwiek — i znowu u poetów niskiego lotu — od czasu do czasu pojawiać się będą. Jednakowoż tylko u nich — anachronicznie wiernych tradycji. I jako widomy przykład jej obumierania. Stanowiąc — na tle i odmiennej teraz „rzeczowej” perspektywy twórczości okolicznościowej, z uwagi choćby na zniknięcie instytucji mecenatu — zjawisko wyłącznie marginesowe.

Nie tu zatem, uwaga dotyczy również Muz eposu wyjąwszy ich żartobliwe później „realizacje”, należałoby poszukiwać źródeł zauważalnej — acz nie tak już natrętnej — obecności bogiń w poezji XIX i XX w. Nie tu, gdyż omówione dotąd zarysowo

Retoryka  
i Muzy

<sup>31</sup> Np. w wierszach obu Morsztynów, gdzie Muzy pojawiają się też jako uosobienia takich umiejętności, jak *arithmetica, agricultura, architectura, geometria*.

tekstowe uwikłania toposu — skądinąd w nich właśnie najbliższy jest on klasycznemu, arystoteleskiemu rozumieniu topoi jako trwałych języko-wo-logicznych ekwiwalentów dla określonych treści (tutaj byłyby często i ekwiwalentem znakowo-konstrukcyjnym) — obok czasowej ograniczoności ich występowania stanowią jedynie fragment, wcale nie najważniejszy, choć najczęściej dostrzegany, ewokowanej przez topos problematyki. Której zasadniczy ciężar kumuluje się gdzie indziej. Gdzie?

Wielorakość konkretyzacji toposu i jego poniekąd nie do ogarnięcia wszechobecność daje się — wyłączywszy wyżej omówiony — sprowadzić do dwóch równorzędnych tematów interpretacyjnych. Gdyby zapisać je w formie pytań, brzmiałyby bardzo prosto. Jak (dlaczego, po co) — przywołując topos — przedstawia poeta siebie albo kreśli swoją literacką biografię? Jak widzi poetów innych? bądź: jak jest przez innych widziany? (Co właściwie tylko przy skupieniu się nad poetycką sylwetką jednego autora nie byłoby zwykłym odwróceniem poprzedniego pytania). Odpowiedzi — której co najmniej dwuaspektowość częściowo może być oddana banalnie umetaforyzowanym tytułem niniejszego szkicu — spróbujemy poszukać za chwilę. Ograniczając się, by nie wykraczać poza propedeutyczny charakter pracy, do zarejestrowania ważniejszych, wzorcowych niejako sposobów korzystania z toposu.

Zwierciadło  
poezji