

ZUFIA KUPIŃSKA

OBRAZY MITOLOGICZNE
NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH
ELEGII POLSKO-ŁACIŃSKIEJ XVI WIEKU

Użyty powyżej termin „obraz mitologiczny” wymaga wyjaśnienia. „Obraz” będzie tu rozumiany w znaczeniu, jakie proponuje M. Murry, a więc dla określenia porównania i metafory, z zastrzeżeniem, że obraz nie jest wyłącznie wzrokowy, lecz także może być całkowicie psychiczny¹, wywołany w wyobraźni odbiorcy poprzez zastosowanie środków artystycznego wyrazu. Warto również w tym miejscu przytoczyć teorię mitu zaproponowaną przez E. Cassirera. W jego ujęciu mit „jest jednym ze sposobów korzystania z języka dla celów ekspresywnych poprzez symboliczne figury. Ma niejako podwójne oblicze. Z jednej strony ukazuje nam strukturę pojęciową, z drugiej postrzeżeniową”².

Na tym tle porównania i metafory inspirowane mitologią będą nazywane obrazami mitologicznymi.

Twierdzi się, że obrazy mitologiczne pojawiały się często w poezji renesansowej i funkcjonowały w niej na zasadzie konwencji i toposu, nie wnosząc żadnych nowych treści. Ta wypowiedź skłania do przeanalizowania funkcji oraz roli tychże obrazów w konstrukcji świata przedstawionego i podmiotu mówiącego na wybranych przykładach elegii Pawła z Krosna, przedstawiciela początkowej fazy rozwoju gatunku w poezji polsko-łacińskiej, i Klemensa Janickiego – reprezentanta pełnego jej rozkwitu.

Topos Muz i Apollina jako natchnienia i inspiracji twórczej zadomowił się w poezji od starożytności. Muzy towarzyszyły poetom od wczesnej młodości i oznaczały zdolność pisania wierszy³. Lecz i ten tak bardzo powszechny topos służył do wydobycia różnych, często skrajnych treści. W elegii K. Janickiego udzielenie przez Feba daru tworzenia (Porrexit dextra quam [sc. plectrum citharamque] deus ipse manu – Tr. VII 44) jest spełnieniem

¹ R. Wellek, A. Warren. *Teoria literatury*. Warszawa 1976 s. 247 i przypis 8; o obrazie poetyckim por. również J. Sławiński. *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974 s. 115.

² *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa 1971 s. 143.

³ J. Brzozowski. *Poeta od Muz widziany* (II). „Teksty” 6 (54): 1980 s. 79-104.

gorącego pragnienia autora, które było powodem wielu łez, modlitw i ślubów⁴ (Tr. VII 39-42). Natomiast Paweł z Krosna wyraża wielką radość z powodu talentu swego ucznia (LXIII 1-24 *Elegia ad Joannem Vislicium*), dzięki niemu bowiem Jan z Wiślicy stał się czcicielem Muz (LXIII 9-10)⁵. Choć więc omawiany topos nic nowego nie wnosi do treści utworu, służy jednak do ukazania emocjonalnej postawy podmiotu⁶. Ponadto apostrofa do Muz określała twórców jako poetów i odróżniała od pozostałych ludzi⁷.

O tym, jak silnie tkwił ten topos w tradycji poetyckiej, świadczy motyw, również konwencjonalny, wypędzania Muz w celu przywołania innych źródeł natchnienia. Takie postępowanie najwyraźniej można dostrzec w poezji religijnej, gdy Muzy jako niepotrzebne muszą usunąć się, aby poeta mógł przywołać kogoś ze świętych. Przykładowo Paweł z Krosna po dystychu informującym odbiorcę o temacie elegii (I 1-2) rozkazuje odejść różnego rodzaju Muzom (I 3-8)⁸, a apostrofę kieruje do świętej Anny (I 9-24). Początkowo zaskakuje czytelnika wybór Świętej, lecz wers 25 wyjaśnia niezrozumiałą kwestię. W świątyni nazwanej tym imieniem pochowane zostało ciało Alberta z Szamotuł, którego życie stanowi treść elegii. Stąd też autorowi wydaje się bardziej uzasadnione oczekiwać pomocy od świętej Anny niż od starożytnych Kamen. Jednak Krośnianin nie poprzestał jedynie na apostrofach skierowanych do świętych, ponieważ przypisał im ponadto funkcje inspiracji twórczej. Na przykład w elegii XIX prosi świętego Grzegorza o udzielenie natchnienia.

Iam tandem vento venias ad vota secundo
 Et mihi veridicos porrige, quaeso, modos.
 Tu mihi Pieri fontes, tu Phocidis undae,
 Tu nemus Aonium, Castalidumque chorus.
 Non ego Corycias Nymphas, non Delphica templa,
 Non ego deposco numina falsa deum.
 Tu mihi nunc citharam, tu dulcia plectra ministra,

⁴ Z. Kupińska. *Motywy tematyczne w „Tristiach” Klemensa Janickiego*. „Roczniki Humanistyczne” (w druku).

⁵ Gratulator ingenio, quod me impulsore novenas
 Coeperit ardenti pectore adire deas.

⁶ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1972 s. 117.

⁷ Brzozowski, jw.

⁸ Pegasidum mendax discedat turba dearum,
 Discedat Aonii ductor, Apollo, gregis.
 Bacchus et Altitonans, Arcas cum fratre facessat,
 Quosque habuit stultos prisca caterva deos.
 Falsaque Pieriae procul hinc sint antra cohortis
 Atque Aganipei ficta fluenta chori.
 At tu salvificae, mater veneranda, puellae,
 Anna, veni et iustas suscipe, quaeso, preces.

(I 3-10)

Tu mihi vaticidas, obsecro, tende fides.
 Tu mihi fecundos sacro de fonte liquores
 Infunde et sacris labra vadis.

(XIX 101-110)

Jak wynika z powyższego cytatu, autor nie zrezygnował nawet tutaj z konwencjonalnego znaku, po prostu utożsamia świętego, a raczej jego rolę, z funkcjami przypisywanymi Muzom (XIX 103-104). Przytoczoną frazę można lepiej zrozumieć na tle całej elegii, ponieważ poprzednio (w. 53-54) podmiot mówiący usprawiedliwiając się, że nie zdoła odpowiednio przedstawić chwały św. Grzegorza, tłumaczy, że Muzy oraz Apollo wraz ze swoim chórem nie udzielili mu właściwego natchnienia (w. 55-56). Odwołuje się również do Wergiliusza i Homera jako godnych opiewania życia tak wielkich ludzi (w. 63-64). Tego typu apostrofa wypływa z pozornego poczucia własnej małości autora.

Ostatni przykład, jak i poprzednie, potwierdza jedynie silne więzy mitologicznego toposu nawet z religijną poezją chrześcijańską i niekonsekwencję w odrzucaniu go⁹. Zjawisko tego rodzaju można zaobserwować analizując przydomki nadawane Bogu i Matce Boskiej. Raz Matka Boska zwana jest Nympha Palestina (XXIV 68, I 15), Galillea Nympha (I 61) czy Idumea Dea (XXIV 68), lecz również pojawia się jako genetrix et sponsa Altithroni Tonantis (LIX 185), czy po prostu aetherea Dea (XXXVII 32). Także imiona Boga i Chrystusa w elegiach Pawła z Krosna stosowane są wymiennie ze starożytnym nazewnictwem bóstw: Iuppiter (np. I 62, XIX 3) lub celsus Tonans (XXXVII 27), niebo zaś utożsamiane jest z Olimpem (np. XIX 69-70).

Należy stwierdzić, że przedstawione przykłady nie w pełni realizują znaczenie metafory, ponieważ zostały przetransponowane ze starożytności do chrześcijaństwa. Nie wnosiły jakichkolwiek nowych treści, akcentując jedynie silnie zakorzoną konwencję literacką. Nie spełniały też w utworach zasadniczych funkcji (zaskoczenia, rozszerzenia pola semantycznego słów oraz zwielokrotnienia informacji) przewidzianych w teorii metafory.

Przyjrzyjmy się teraz obrazom mitologicznym, za pomocą których zostaje ukonkretniona i uplastyczniona kształtowana rzeczywistość. Tego typu założenia zawierają nawet elegie spajające myśl mitologiczną z chrześcijańską. W takich wypadkach tworzywo mitologiczne pełni niejako rolę symbolu, sygnalizuje jakiś istotny rys. Klemens Janicki chociażby poprzez przywołanie starożytnych bogiń: Pallady i Fortuny, wydobywa określone cechy Matki Boskiej (Tr. III 57-76)¹⁰. Oba obrazy wnoszą jednocześnie subiektywne i emocjonalne zabarwienie, ponieważ służą do wyrażania osobi-

⁹ W. Bruchnalski. *Między średniowieczem a romantyzmem*. Warszawa 1975 s. 194-195.

¹⁰ Kupańska, jw.

stej prośby o pomoc ([...] imploro benignam cum gemitu timidis supplice rebus opem – Tr. III 97-98).

Materiał mitologiczny często wykorzystywano w celu uwydatnienia zarówno wyglądu zewnętrznego, jak i cech charakteru. Egzemplifikacja tego typu była używana także dla wykazania wielkości czynów Świętych. Tak dzieje się w elegii XIX Pawła z Krosna, gdy na początku podmiot liryczny rozkazuje zamilknąć starożytnym herosom (w. 7-10), aby na podstawie antytezy podkreślić wzgardę św. Grzegorza dla sławy królewskiej (pochodził z królewskiego rodu, w. 15-16) i wypływających stąd radości (w. 17-20). Tamci pożąдали próżnej chwały (w. 11-12). Jednak w dalszej części utworu (w. 33-48) zostają wymienione czyny Heraklesa. Warto zastanowić się, czy fakt ten jest wyłącznie wyrazem niekonsekwencji. Celowe odrzucenie takich postaci, jak Herakles czy Achilles już na początku utworu nasuwa określone skojarzenia, przywołuje pamięć o ich dokonaniach i związanej z nimi chwale, są reprezentantami odwagi i męstwa ludzkiego. Ukazanie więc heroicznej postawy obu mężów sygnalizuje takąż samą, bądź większą, postawę męczennika. Podobna sytuacja ma miejsce w elegii o świętej Barbarze (XXIV 29-30, 54-55):

Forte verebaris, pluvium ne Iuppiter aurum
Indueret natam et falleret ille tuam?

Odwołanie się w pytaniu retorycznym do złotego płaszcza Jowisza sugeruje nie tylko analogię z sytuacją Danae, lecz także powód uwięzienia św. Barbary w wieży. Ojciec pragnął ukryć ją przed wrokiem niepożądanych ludzi, gdyż była bardzo urodziwa¹¹. Ponadto sama forma podania tej informacji (pytanie retoryczne) służy wydobyciu emocjonalnego charakteru wypowiedzi. Z wersetów wypływa wyraźnie oburzenie, dodatkowo wzmocnione wysunięciem na naczelną pozycję przysłówka „forte”.

Tworzywo mitologiczne służy również unaocznieniu wyglądu zewnętrznego postaci. Zestawienie urody Alberta z Szamotuł z dwoma najpiękniejszymi młodzieńcami starożytności: Nireusem i Parthenopeusem (I 50-51) brzmi przesadnie. Nie inaczej też, lecz również poprzez przykłady starożytne, została scharakteryzowana postawa (I 55-60) i umiejętności tego lekarza (I 157-162). W każdym przypadku odwoływanie się do najślynniejszych starożytnych postaci ukazuje nam nie tylko strukturę postrzeżeniową, lecz także wartościującą i oceniającą.

Można by jeszcze podać wiele przykładów, w których mitologia pełni funkcję ekspresywną, lecz przytoczony powyżej materiał dostatecznie ilustruje takie założenie metaforyki. Warto także zwrócić uwagę na emocjonalny charakter obrazów mitologicznych. Przykładowo, gdy Krośnianin nazywa siebie wieszczem na usługach Bakchusa (XXXVIII 77-78):

¹¹ *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu wg ks. P.* Warszawa 1857 s. 92.

Vinnula vinosi componunt carmina vates
Gryneo arridet Thyrsgiger ipse suo.

Zamykając tym dystychem propemptikon, pragnie jeszcze raz w ważnym kompozycyjnie miejscu wyrazić gorycz z powodu rozstania z uczniem, a zarazem przyjacielem i odbiorcą jego poezji. Z pewnością jest to hiperboliczne przedstawienie. Przytoczona tu zostanie jeszcze jedna, ciekawa wypowiedź tego typu, w której Klemens Janicki połączył mitologię i zjawiska przyrody w celu wyraźniejszego zobrazowania niemożności zliczenia doznanych dobrodziejstw:

Quae mihi vel tantum numero percurrere maior,
Sit labor, hic nostras quam numerare nives,
Cum gravida Boreae flatu de nube solutae
In terram, sparsum vellus ut iret, eunt.
(VI 7-10)

Dzięki wykorzystaniu obrazu zaczerpniętego z przyrody wypowiedź uzyskuje dodatkowy walor oraz w bardzo plastyczny sposób ilustruje emocjonalny stan podmiotu lirycznego. Metafora pełni więc w tym wypadku rolę ukonkretnienia rzeczywistości ukształtowanej w subiektywny sposób przez podmiot mówiący.

Podobne funkcje spełnia rozbudowany obraz metaforyczny w elegii Janickiego. Postać Prometeusza jako archetyp cierpienia ludzkiego została wykorzystana do końcowego zilustrowania stanu bohatera lirycznego. Takie przedstawienie można jedocześnie uważać za symboliczne, ponieważ sytuacja „ja” mówiącego i desygnatu rozpatrywana jest w wielu aspektach. Obraz cierpnia doprecyzowuje się przez ukazanie poszczególnych faz nieszczęść nękających Prometeusza (Tr. II 31-41). Dostrzeżone zostały następujące analogie: podmiot liryczny przykuty do łoża (affixus lecto – w. 31), Prometeusz zaś do skały (affixus iugis Scythicis – w. 34), konsekwencją takiego stanu jest u herosa brak władzy nad sobą (nulla potestas fuerat w. 35), chory człowiek nie może odnaleźć własnej tożsamości (Me quoque vis morbi non sinit esse meum – w. 36). Kolejnym punktem odniesienia semantycznego w tej elegii staje się przyrównanie bólu do sępa. Oprócz bowiem znaczenia całościowego mamy tu do czynienia dodatkowo z metaforą werbalną: dolor lacerat viscera (w. 38). Poprzez użycie tego czasownika ból zatracą znaczenie pojęcia abstrakcyjnego, a uzyskuje cechy zwierzęco drapieżne. Dalsza część (w. 40-41) zmierza do ukazania bardziej tragicznego położenia podmiotu lirycznego w stosunku do położenia, w jakim znajdował się Prometeusz¹². Całość metafory służy dobitniejszemu wydobyciu, wzmocnieniu akcentu zasadniczego¹³, a przede wszystkim przybliżeniu i unaocznieniu odbiorcy stanu podmiotu wypowiadającego.

¹² Kupańska, jw.

¹³ J. Trzynadłowski. *Od mitu do metafory*. „Prace Polonistyczne” 1946. Ser. 4 s. 176.

Podobne skojarzenia nasuwa również porównanie losów Niobe i Budy (Tr. VIII 105-112), która nawet nie była w stanie skamienieć pod brzemieniem nieszczęść, ponieważ wcześniej runęła bez ducha (*concidit exanimis* – w. 103). W dalszych wersach została wyrażona pewność, iż miasto podzieliłoby los Niobe, gdyby wówczas ujrzało pełny obraz nieszczęść (w. 107-112)¹⁴. Sytuacja taka nie tylko uwypukla, ale i wyolbrzymia pesymistyczną wizję świata przedstawionego, sygnalizuje jego dramatyzm i beznadziejność. Również i ten obraz pełni w kompozycji utworu służebną rolę, ponieważ dzięki niemu łatwiej było zmienić narratora: z bezpośredniej relacji upersonifikowanej Budy przechodzi twórca do narracji w trzeciej osobie, do przedstawienia świata jakby przez bezstronnego obserwatora.

Często stosowaną odmianą metafory jest metonimia. Rozpatrzmy tutaj jedynie jeden jej rodzaj dotyczący poetyckich wypowiedzi na temat śmierci. Konwencjonalnie i powszechnie mówi się o śmierci osobowo jako o Parce porywającej ludzi (np. u Janickiego: *Parca rapuit* – Tr. VIII 167, V 60, IX 4, X 55, VII 161), lecz odnaleźć też można bardziej oryginalne określenia. Przykładowo Paweł z Krosna za powód śmierci Alberta z Szamotuł uważa pociski Kory: *subita iniecisset spicula Coris* (I 157). Taka metonimia wskazuje na zbyt wczesny zgon lekarza, ponieważ nie zdołał, jak wynika z dalszych wersów (I 158-161), w pełni zrealizować swoich zdolności i możliwości, miał szanse przecież przewyższyć Hipokratesa i Galenus. Klemens Janicki zaś w elegii VI, pisząc o zagrażającej śmierci, łączy tradycyjną łódź Charonową z nowszym sposobem wyrażania uczuć.

*Cumque Charon cumba iam me expectaret in atra
Et ferruginea posceret aera manu.
(VI 35-6)*

W przytoczonym dystychu dominuje atmosfera śmierci. Na takie odczucie wpływa nie tyle tradycyjna postać Charona, ile metaforyczne epitety wnoszące nastrój grozy. Obie przydawki (*atra*, *ferruginea*) oznaczają ciemność i czerni, a kolor ten wywołuje u odbiorcy skojarzenia ze śmiercią, żałobą. Jeszcze bardziej zwracają na siebie uwagę dzięki wyeksponowanym w wersach pozycjom. Dwuwiersz ów w kompozycji utworu ma na celu dobitnie ukazać łaskawość Bonamica względem Janickiego – „ja” lirycznego, a zarazem, w dalszej części, eksplikuje niemożność odwzajemnienia się za doznaną dobroć. Obie funkcje dodatkowo przekazują emocjonalny charakter wypowiedzi.

¹⁴

*Non tamen obriguit saxo quoque Buda, sed ista
Si tunc vidisset, quae modo multa videt,
Quique hodie dolor est, tunc accessisset ad illum
Visque foret iuncti congeminata mali,
In Niobes etiam saxum transisset et ortis
De lacrima Sipyli more scateret aquis.
(Tr. VIII 107-112)*

Jedną z ciekawszych nazw nadanych śmierci spotykamy u Pawła z Krosna. Określa on śmierć jako wszytkotnący sierp strasznego Saturna (*omniseca flax trucid Saturni* – LIX 63). Poprzez takie określenie wskazuje na ogromną liczbę zgonów w czasie zarazy. Desygnat przywołuje obraz przeniesiony z rolnictwa, sierp bowiem kojarzy się z koszeniem zbóż, na co dodatkowo ma wpływ postać Saturna – staroitalskiego boga rolnictwa. Metafora ta pozornie stwarza wrażenie oksymoronu, ponieważ – według rozpowszechnionego podania – za panowania Saturna trwał na ziemi złoty wiek. Ukryta wymowa imienia bóstwa zastosowana w tym kontekście być może ma delikatnie sygnalizować Matce Boskiej, adresatce modlitewnej prośby, gorące pragnienie ludzi powrotu do szczęśliwych i pozbawionych troski czasów. W ten sposób ujawniałyby się nie tylko metonimiczna i wartościująca funkcja metafory, ale również eksplikatywna, dobitniej wyjaśniająca sens modlitw i próśb. Chyba ten przykład najwyraźniej realizuje najważniejszy wyznacznik wypowiedzi metaforycznej, ponieważ działa ona na zasadzie niespodzianki, pozornie nielogiczne zestawienie okazuje się najbardziej właściwe¹⁵.

Podsumowując, należy stwierdzić, że obraz mitologiczny w omówionych przykładach służył najczęściej doprecyzowaniu, ukonkretnieniu lub unaocznieniu przedstawionych zjawisk bądź stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego. Takie funkcje spełniała większość przytoczonego materiału badawczego (np. Prometeusz, Niobe, Herkules), a trzeba zaznaczyć, iż są to jakby służebne role metaforyki, niewiele zaś przykładów zmieniało utarty i utrwalony w konwencji kod mityczny. Stanowiły raczej urealnienie niż zaskoczenie, wydobywanie ekspresji, ale nie zmianę znaczenia. Natomiast wszystkie założenia metaforyki spełniły dwa przykłady: nadanie bólowi cech drapieżnego zwierzęcia oraz umieszczenie Saturna w antytetycznej, w porównaniu z potocznie utrwaloną w mitologii, sytuacji. Staroitalskiemu bogu rolnictwa przypisano bowiem cechy okrutnego bóstwa niosącego ze sobą głód. Takie metafory wychodzą poza skonwencjonalizowane pole semantyczne mitu, rozszerzają zakodowane mitycznie znaczenie. Warto rozważyć na zakończenie przyczynę takiego stanu rzeczy: dlaczego mitologiczna metafora ogranicza się przeważnie do ukonkretniania rzeczywistości? Przede wszystkim wynika to z określonych silną tradycją przesłanek głęboko tkwiącej w okresie renesansu konwencji. Ale można też chyba wysnuć hipotezę, że mit jako obraz narzuca obrazowe, a w tym wypadku również utrwalone widzenie świata. Obraz jest naoczny, wszystkie jego elementy wyraźnie, chyba dlatego więc w głównej mierze i w naszym wypadku służył wyraźniejszemu ukazaniu, ukonkretnieniu oraz pokazaniu charakterystycznych właściwości.

¹⁵ J. Kleiner. *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956 s. 159.

MYTHOLOGISCHE BILDER
ANHAND AUSGEWÄHLTER BEISPIELE
POLNISCH-LATEINISCHER ELEGIEN DES 16. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Das Ziel des Artikels war die Untersuchung der Rolle und der Funktion mythologischer Bilder (d.h. der Metaphern und bildlichen Redewendungen, die auf die Mythologie zurückgehen) beim Konstruieren der dargestellten Welt und des lyrischen Ich anhand ausgewählter Beispiele der Elegien von Paweł von Krosno und Klemens Janicki. Analysiert wurde das traditionelle Topos der Musen und Apolls, der Einfluss der Mythologie auf die christliche religiöse Dichtung, der Mythos als Hervorhebung von Zuständen des lyrischen Ich sowie die metonymen Bezeichnungen des Todes. Die Analyse ergab, dass die mythologischen Bilder hauptsächlich der Präzisierung, Konkretisierung oder Veranschaulichung der dargestellten Phänomene bzw. der emotionalen Zustände des lyrischen Subjekts dienen. Und nur zwei von den besprochenen Metaphern erweitern die konventionelle Bedeutung des Mythos.