

ŁACIŃSKIE UTWORY O UTRACIE PSICH PUPILI W RENESANSOWYCH WŁOSZECH*

Classica Wratislaviensia. Series Altera II (2024)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.2.4>

Key words: dog — epicedium — Latin funeral poetry — neo-Catullan poetry — rinascimento

Abstract

LATIN WORKS ABOUT THE LOSS OF A DOG IN RENAISSANCE ITALY

Article is an analysis of three selected Latin works about the loss of a dog composed in Renaissance Italy: *Lusus* 43 by Andrea Navagero, *De catella puellae* by Lodovico Ariosto and *Melampus*, an eclogue, by Luigi Alamanni. These poems, fitting into the popular *corrente cinofila* of that time, are characterized by a strong emotional component and a humorous tone. The first two epicedia engage in an intertextual dialogue with the poems of Catullus, especially 2nd and 3rd. The poem of Navagero, who was one of the neo-Catullan poets, is an example of *aemulatio*, while Ariosto's work can be seen as a parody of Catullus' „sparrow poems”. Alamanni's eclogue primarily draws from ancient bucolic sources (Virgil and Moschus). In this work, the death of the animal is portrayed as the death of an epic hero. The presence of hyperbole and a humorous tone in all three poems suggests that these pieces should be understood more as a literary *lusus* rather than an expression of deep mourning for the loss of a household member.

* Autorka artykułu jest stypendystką korzystającą ze wsparcia finansowego Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (FNP).

Wstęp

Rzymski pisarz Claudius Aelianus (175–235) w kompendium wiedzy wszelakiej *Historia varia* przywołuje postać pewnego Ateńczyka, Poliarchusa, który po śmierci ukochanych psów wyprawił im uroczysty pogrzeb. W pochodzie pogrzebowym wzięli udział sproszeni na uroczystość znajomi, a na miejscu spoczynku zwierząt pogrążony w żałobie właściciel wznosił kolumny z wyrytymi wierszami upamiętniającymi pupili (VIII, 4). Utwory, które Poliarchus kazał umieścić na kolumnach, to epitafia, czyli zwykle krótkie napisy na nagrobku upamiętniające postać spoczywającą w danym miejscu. To właśnie poezja żałobna jest jednym z głównych źródeł, na których bazie podejmuje się próby rekonstrukcji obrazu relacji człowieka i jego zwierzęcego przyjaciela w antyku oraz późniejszych epokach¹. Pogrzeb wyprawiony zwierzęciu jest wymownym znakiem przywiązania właściciela do zmarłego pupila. Motywacją do pochowania zwierzęcia nie jest przecież konieczność spełnienia typowo ludzkiego obowiązku grzebania zmarłych.

Jednym z najpopularniejszych gatunków poezji funeralnej, bardzo często poświęcanym zmarłym zwierzętom, było epicedium. Jego forma — w przeciwieństwie do inskrypcji sepulkralnych — pełni funkcję czysto literacką. W utworze podmiot liryczny, najczęściej krewny, powinowaty lub przyjaciel zmarłego, wyraża żal i smutek po jego śmierci. Charakterystyczna jest dla epicedium kompozycja według stałego schematu retorycznego: *laudatio* — upamiętnienie najważniejszych zalet zmarłego, *comploratio* — oplakiwanie śmierci zmarłego, *consolatio* — pocieszenie po śmierci. Częstym elementem jest także inicjujące utwór *expositio*, w którym przedstawia się postać zmarłego. W szerszym znaczeniu, przyjętym w niniejszym artykule, epicedium rozumiane jest po prostu jako utwór żałobny o charakterze literackim, korzystający (czasem wybiórczo) z podanego tu schematu retorycznego epicedium jako gatunku.

Najczęstszymi adresatami zwierzęcych epitafiów i epicediów, które zachowały się z okresu grecko-rzymskiej starożytności, są psy². Pierwsze zwierzęce utwory żałobne, w tym pierwsze psie epitafium, stworzyła grecka poetka Anyte (Poll. *Onom.* V 48). Psy są także bohaterami

1 Bodson 2000: 27.

2 Bodson 2000: 30.

największej liczby zachowanych z antyku opisów zwierzęcego pochówku — najwcześniejszym z nich jest inskrypcja na cenotafie³ wzniesionym w V wieku p.n.e. na cześć wiernego przyjaciela Ksenofonta⁴. Pies był związany w starożytności z procesem odchodzenia i krainą zaświatów. Jego obecność — rzeczywista lub symboliczna — w momencie śmierci chroniła przez złymi mocami⁵; pełnił on także funkcję strażnika wejścia do zaświatów⁶. Już u Homera postać psa wiązała się z niezwykłą wiernością i ogromnym oddaniem — Argos, czworonożny towarzysz Odyseusza, rozpoznał swojego pana powracającego po wielu latach do domu w przebraniu żebraka (*Od.* XVII 290–304). O psie — przyjacielu człowieka — w takich słowach pisał Rzymianin Kolumella: „Któż jest bardziej oddanym sługą pana, któż wierniejszym jest towarzyszem” (*O rolnictwie*, VII 12, 1, przeł. E. Górka). Nie dziwi więc, że właśnie śmierci najukochańszych pupili antyczni pisarze poświęcali najwięcej uwagi.

Pies pełnił bardzo ważną funkcję w renesansowej kulturze dworskiej, zarówno jako wierny towarzysz pani, jak i pomocnik pana w czasie polowań⁷. Na włoskich dworach praktykowano psie pochówki, w których często zachowywano przeznaczony dla ludzi rytuał pogrzebowy (na przykład mowy pogrzebowe). Niekiedy w takim pogrzebie uczestniczyły w formie żałobników żyjące czworonogi. Z okazji śmierci i pochówku zwierząt powstawały liczne epitafia, epicedia, *tumuli* (krótkie liryki żałobne) oraz szereg dłuższych form lirycznych, takich jak elegijne lamenty czy eklogi epicedialne, których forma pozwala nierzadko na nieco mniej schematyczne potraktowanie tematu śmierci pupila. Niek które z utworów tworzono z intencją umieszczenia ich w formie inskrypcji na nagrobku, w większości jednak były one pomyślane jako samodzielne utwory literackie, niekiedy w formie satyrycznej czy parodystycznej.

3 Cenotaf jest rodzajem pomnika upamiętniającego zmarłego, którego szczątki są złożone w innym miejscu.

4 Bodson 2000: 30.

5 Postać czarnego psa u Rzymian chroniła przed złym urokiem, z kolei Persowie wyznający zaratustrianizm przyprowadzali psa do leżącego na łożu śmierci, aby zwierzę towarzyszyło mu w procesie umierania. Filipek 2021: 448–449 i przyp. 1 na s. 449.

6 Na przykład grecko-rzymski Cerber strzegący bram Hadesu czy germański Garm.

7 Na temat roli psów na renesansowych dworach zob. np. Hengerer, Weber 2020.

Celem tego artykułu jest analiza obrazów psa w wybranych łacińskich utworach funeralnych, które powstały w renesansowej Italii. Poetyckie wysiłki włoskich nadwornych poetów zaowocowały utworzeniem okazałego korpusu psich epicediów (wł. *epicedi canini*)⁸. Utwory te, wpisujące się w popularną w renesansowych Włoszech literacką *corrente cinofila*, w dużej mierze charakteryzowały się delikatnością afektu, melancholijno-lamentacyjnym tonem i niezłośliwym poczuciem humoru⁹. Utwory, balansujące na granicy pomiędzy twórczością elegijną, erotyczną i bukoliczną, sięgały chętnie do bogatego rezerwuaru motywów mitologicznych. Choć impulsem do ich powstania bywała zazwyczaj rzeczywista utrata pupila przez mecenasa czy przyjaciela autora, to epicedia były w dużej mierze wytworem czysto literackim i silnie sformalizowanym, wykorzystującym archetypiczne przedstawienia psa w literaturze antycznej i doskonale znane czytelnikom *loci communes*.

1. *Borgettus* Andrei Nagavera

Jako pierwszemu przyjrzymy się epicedium na cześć pieska Borgetusa, które znajduje się w zbiorze epigramatów *Lusus* autorstwa weneckiego poety Andrei Navagera (1483–1529):

*Borgettus lepidus catellus ille,
Cuius blanditias proterviores
Et lusus herus ipse tantum amabat,
Quantum tale aliquid potest amari.
Nec mirum: dominum suum ipse norat,
Caram bima velut puella matrem,
Et nunc illius in sinu latebat,
Nunc blande assiliebat huc et illuc
Ludens, atque avido appetebat ore.
Erectis modo cruribus, bipesque,*

8 Duża ich część została zebrana w antologii włoskich psich epicediów pod redakcją Cristiana Spila (Spila, Critelli 2002).

9 Por. Spila, Critelli 2002: XXV, przyp. 2.

*Mensae astabat herili, heroque ab ipso
 Latratu tenero cibum petebat.
 Nunc raptus rapido maloque fato,
 Ad manes abiit tenebricosos.
 Miselle o canis, o miser catelle,
 Nigras parvulus ut timebis umbras!
 Ut saepe et dominum tuum requires!
 Cui pro deliciis, iocisque longum
 Heu desiderium tui relinquis.
 (Nav. Lusus, 43, 1–19)¹⁰*

Adresatem wiersza jest mały zwierzęcy towarzysz poety Antonia Tebaldea (1463–1537). Zacytowany utwór nie jest jedynym epicedium napisanym ku czci tego pieska. Dwa podobne wiersze stworzył sam Navagero; inne pisali między innymi Angelo Colocci, Guido Postumo Silvestri i Ercole Strozzi¹¹. Bezpośrednim źródłem tego epitafium jest pieśń Katullusa na śmierć wróbelka ukochanej Lesbii (*Carmina* 3):

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
 et quantum est hominum venustiorum:
 passer mortuus est meae puellae,
 passer, deliciae meae puellae,
 quem plus illa oculis suis amabat.
 nam mellitus erat suamque norat
 ipsam tam bene quam puella matrem,
 nec sese a gremio illius movebat,
 sed circumsiliens modo huc modo illuc
 ad solam dominam usque pipiabat.
 qui nunc it per iter tenebricosum
 illuc, unde negant redire quemquam.
 at vobis male sit, malae tenebrae
 Orci, quae omnia bella devoratis:
 tam bellum mihi passerem abstulistis
 o factum male! o miselle passer!*

¹⁰ Tekst pochodzi z edycji krytycznej Wilson 1976.

¹¹ Bovi 2020: 41, przyp. 6.

*tua nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.
(Catull. 3, 1–18)¹²*

Utwór Katullusa już w starożytności doczekał się przeróbki w Marcjalisowym epigramacie na cześć suczki Issy (I 109)¹³, a w renesansie był szczególnie chętnie wykorzystywanym wzorcem pieśni funeralnych z okazji śmierci zwierzęcia. Epicedium Navagera łączy z lirykiem Katullusa podobieństwa formalne i treściowe. Oba wiersze są podobnej długości (Navagero: 19 wersów, Katullus: 18) i zostały skomponowane w tym samym metrum — jedenastozgłoskowcu falecejskim. Navagero podąża dość wiernie za schematem pieśni Katullusa, która częściowo wpisuje się w model epicedialny (brakuje jedynie *consolatio*):

1. *expositio* — wprowadzenie postaci: wróbelka oraz pieska (Catull. 3, 1–5 ~ Nav. *Lusus*, 43, 1–4);

2. *laudatio* — pochwały zalet zwierząt: wdzięku i dziecięcego przywiązania do właściciela, chęci do zabawy, wierności (Catull. 3, 6–10 ~ Nav. *Lusus*, 43, 5–12);

3. *comploratio* — wyrażenie żalu za odejściem zwierzątka: motyw złej śmierci, która zabrała pupila, podkreślenie nieszczęśliwego losu zwierzęcia, żałoba i smutek pana (Catull. 3, 11–18 ~ Nav. *Lusus*, 43, 13–19).

W realizacji wymienionych motywów Navagero posługuje się obrazami zaczerpniętymi przede wszystkim z trzeciej pieśni Katullusa¹⁴. U obu autorów w *exordium* podkreślone zostają urok zwierzęcia (Nav. *Lusus*, 43, 1 i 2: *lepidus catellus, blanditias proterviores* ~ Catull. 3, 4 i 6: *deliciae meae puellae, mellitus erat*) oraz miłość właściciela do pupila. W części pochwalnej (*laudatio*) za pomocą metafory miłości dziewczynki do matki podkreślona zostaje szczególna więź zwierzęcia i pana: „doskonale / znał swoją panią, jak matkę córeczka” (Catull. 3,

12 Tekst pochodzi z edycji krytycznej Mynors 1958.

13 Utwór Katullusa imitowali także Owidiusz (*Am.* II 6) oraz, pośrednio, Stacjusz (*Silv.* II 4).

14 Niektóre zwroty są zapożyczone z drugiej pieśni Katullusa, także poświęconej wróbelkowi Lesbii (np. Nav. *Lusus*, 43, 7: *in sinu latebat* ~ Catull. 2, 2: *quem in sinu tenere*). W niektórych miejscach nie można także wykluczyć inspiracji innymi pieśniami ze zbioru neoteryka (np. *Lusus*, 43, 1: *catellus ille*, por. Catull. 4, 1: *Phasellus ille*), a także bliższych, neokatullańskich śladów (np. przymiotnik *protervior* użyty przez Pontana, *Hendec.* II 36, 27). Zob. Bovi 2020: 44, przyp. 14–15.

6–7, przeł. G. Franczak) ~ „tak znał właściciela, / jak drogą matkę zna mała dwulatka” (Nav. *Lusus*, 43, 5–6, przeł. E. Górka). Jak słusznie zauważa Giandomiano Bovi, rozszerzenie przez Navagera obrazu miłości dziecka do matki o dwa silnie nacechowanie emocjonalnie słowa — *bima* (dwulatka) oraz *cara* (droga [sc. matka]) — współgra z wizją poezji katullańskiej, zwanej „poezją uczuć” (*poesia degli affetti*)¹⁵. Podobnie wzruszający jest obraz zabawy pieska z właścicielem — obraz, który Navagero przejmuje niemal dosłownie od Katullusa:

*Et nunc illius in sinu latebat,
Nunc blande assiliebat huc et illuc
Ludens, atque avido appetebat ore.
(Nav. Lusus, 43, 7–9)*

*nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
(Catull. 3, 8–10)*

Obaj poeci podkreślają wierność zwierzątek: u Katullusa wróblek Lesbii kwili tylko do niej (*ad solam dominam usque pipiabat*, 10), zaś Navagero rozszerza opis zwyczajów pieska o jego obecność przy boku pana w czasie uczyty (choć dodaje, że zależało mu także na kąskach ze stołu). W części lamentacyjnej (*comploratio*) Navagero podkreśla okrucieństwo złego losu, który z nagłą porwał pieska. Dla podkreślenia gwałtowności śmierci poeta posługuje się figurą etymologiczną: *raptus rapido maloque fato*, / *Ad manes abiit tenebricosos* (13–14), zapewne opierając się na analogicznej figurze u Katullusa: *qui nunc it per iter tenebricosum [...] at vobis male sit, malae tenebrae* (11, 13)¹⁶. Obaj poeci posługują się popularnym epicedialnym toposem *mors atra* — zły, czarnej śmierci, która porywa (u Katullusa „pożera”) ukochane osoby¹⁷. Nieszczęśliwy los pieska Navagero wyraża w przejętym od Katullusa wykrzyknieniu: „Biedny pieseczku, najbiedniejszy piesku”

15 Bovi 2020: 45.

16 Podobieństwa wyrazowe zostały podkreślone, figury etymologiczne / poliptyony pogrubione.

17 Na temat tego motywu zob. Nowaszczuk 2008.

(Nav. *Lusus*, 43, 15, przeł. E. Górka ~ Catull. 3, 16)¹⁸. Obie pieśni są pozbawione partii konsolacyjnej: w końcowych wersach poeci podkreślają smutek i żal właścicieli. Wzorując się na Katullusie, Navagero spina swój utwór klamrą kompozycyjną. Tęsknota pana za igraszkami pieska (*pro deliciis, iocisque*, 18) nawiązuje do otwierających wiersz igraszek i zabaw zwierzęcia (*blanditiae [...] et lusus*, 2–3), tak jak u Katullusa napuchnięte od płaczu oczu Lesbii nawiązują do wyrażenia z początku pieśni: „Kochała go bardziej, niż źrenice własne!” (*plus illa oculis suis amabat*, 5, przeł. G. Franczak). Warto zauważyć także, że zamiana właściciela pieska z Katullusowej młodej dziewczyny na mężczyznę sprawia, że erotyczny podtekst rzymskiego utworu wyraźnie blaknie w jego renesansowej imitacji.

2. *De catella puellae* Ludovica Ariosta

„Wróbelkowe” pieśni Katullusa (*Carmina* 2. i 3.) są głównym źródłem epicedium *De catella puellae*, literackiej przeróbki autorstwa Ludovica Ariosta. Podmiotem lirycznym jest tutaj poeta, któremu porwano suczkę ukochanej dziewczyny:

*Quis solaciolum meum? Meos quis
Lusus? Quis mea gaudia, heu! Catellam,
Herae mnemosynon meae catellam,
Quis ah, quis misero mihi inviolavit?
Quis, ah, quis malus, improbus, scelestus
Tam bellam mihi tamque blandientem,
Tamque molliculam abstulit catellam?
Furum pessime es omnium malorum
Quisquis candidulam mihi catellam,
Herae mnemosynon meae catellam,
Meas delicias, meique amoris
Et desiderii mei levamen,*

18 Być może poprzez chiastyczne powtórzenie Navagero próbował oddać urokliwą dźwięczność końcówki utworu Katullusa: „*quae omnia bella devorastis: / tam bellum mihi passerem abstulistis, / o factum male! O miselle passer! / tua nunc opera meae puellae / flendo turgiduli rubent ocelli*”). Klauzula *miser catelle* może być też nawiązaniem do otwierającego pieśń 8 Katullusa wyrażenia *Miser Catulle*, zob. Bovi 2020: 46–47.

*Nostras praeteriens fores, dolose
Manu sub tunicam rapis sinistra!
At di dent mala multa, di deaeque
Dent omnes tibi, quisquis es, sceleste,
Actutum mihi ni meam catellam,
Herae mnemosynon meae, remittis.
(Ariost. De catella puellae, 1–18)¹⁹*

Prawdopodobnie podmiot liryczny opisuje faktyczne porwanie pieska przez złodzieja (zob. w. 13–14), wykorzystując do tego metaforę śmierci jako tej, która porywa nieszczęśliwe dusze (*mors rapax*). Uwy pukleniu tego faktu służy także nawiązanie do Katullańskiego utworu dwunastego, poświęconego złodziejowi Marrucinusowi. Z wiersza tego Ariosto przejmuje słowo *mnemosynon* (Catull. 12, 13) na określenie suczki będącej pamiątką po jego pani²⁰. Utrata zwierzęcia jest więc być może odzwierciedleniem utraty przez poetę dziewczyny, do której należy suczka²¹.

De catella puellae dość swobodnie sięga po topikę epicedialną. Wydzielić można *expositio* (w. 1–4), w którym przedstawiona została postać suczki, oraz swego rodzaju *consolatio* (w. 15–18), w którym poeta przeklina złodzieja, życząc mu wszystkiego, co najgorsze, dopóki nie odda porwanego zwierzęcia. Ze względu na nietypowy charakter tego utworu, opisującego śmierć symboliczną (porwanie), nie zaś faktyczną, w *consolatio* pobrzmiewa niespotykana w epicediach nadzieja na „przywrócenie do życia” pieska.

Dwie pozostałe części — *laudatio* i *comploratio* — są trudniejsze do wyodrębnienia, ponieważ ich elementy są rozsiane po całym utworze. Pochwała przymiotów zwierzęcia dokonuje się za pomocą epitetów zaczerpniętych od Katullusa. Suczka jest więc pocieszeniem poety (Ariost. *De catell.* 1: *solaciolum meum* ~ Catull. 2, 7: *solaciolum sui doloris*), jego psotką (Ariost. 1–2: *Meos quis / Lusus* ~ Catull. 2, 2: *quicum ludere*), jego słodyczą, miłością i ukojeniem tęsknoty (Ariost. 11–12: *Meas delicias, meique amoris / Et desiderii mei levamen* ~ Catull. 3, 4–5: *deliciae meae puellae, / quem plus illa oculis suis amabat*; 2, 10: *tristis animi*

19 Tekst pochodzi z edycji krytycznej Segre 1954.

20 Bovi 2023: 58, 59–61.

21 Por. Bovi 2023: 61.

levare curas). W opisie pieska poeta posługuje się typowymi dla Katullusa zdrobnieniami i innymi przymiotnikami nacechowanymi emocjonalnie: śliczna (Katullańskie *bella*²²), przymilna (*blandiens*), delikatniutka (*mollicula*), bielusięka (*candidula*). Podkreślenie zalet suczki odbywa się także poprzez wyolbrzymienie potworności złodzieja, który dokonał jej porwania, będące w tym miejscu realizacją zabiegu *ratio cinatio*.

Najszerzej realizowanym etapem epicedium jest *comploratio*. Jednostajne zawrodożenie oddają liczne paralelizmy składniowe oraz powtórzenia wyrazów (zwłaszcza adresatki epicedium: *catella*)²³. Poeta uporczywie ponawia pytanie o to, kto porwał suczkę (*Quis...?*). Monotonny charakter utworu nadają także homoioteleuta (np. *molliculam* [...] *catellam*) oraz inne zamierzone asonanse (obecne także w tytule: *De catella puellae*) i aliteracje (na przykład w w. 15–16: *di dent mala multa, di deaeque / Dent omnes tibi*, które są notabene *aemulatio* z wersami 3, 13–14 Katullusa: *at vobis male sit, malae tenebrae / Orci*²⁴). Ból rozstania podkreślają liczne wykrzyknienia (na przykład Ariost. 2 i 4: *Quis mea gaudia, heu!* [...] *Quis ah, quis misero*) oraz hiperbolizacje (np. 8: *Furum pessime es omnium malorum*). Patetycznym, żalobno-lamentacyjnym tonem jest przeniknięty cały utwór, co w połączeniu z niezbyt patetyczną adresatką epicedium nadaje mu ironiczny, nieco karykaturalny charakter.

3. *Melampus* Luigiego Alamanniego

Jako ostatniej przyjrzymy się epicedialnej eklodze *Melampus* autorstwa Luigiego Alamanniego (1495–1556)²⁵. Opłakiwaną postacią jest myśliwski pies *Melampus*, który zginął raniony przez dziką²⁶. Już

22 Por. Catull. 3, 14 i 15.

23 Por. Spila, Critelli 2002: 65.

24 Jak zauważa Bovi, inspiracją dla tego przekształcenia był Catull. 14, 6: *isti di mala multa dent clienti*. Przykładem rozszerzenia Katullusa są z kolei wersy 6–7: *tam bellam mihi tamque blandientem, / tamque molliculam abstulit catellam*, których źródłem jest Catull. 3, 15: *tam bellum mihi passerem abstulistis*.

25 Tekst eklogi cytuję za edycją: Raffaelli 1859: 417–419.

26 Był to typowy powód śmierci psów myśliwskich, por. np. epitafium Navagera na cześć psa Augona ranionego przez dziką (*Lusus*, 8).

w pierwszych wersach („Extinctum Nais crudeli morte Melampus / deflebat...”, Alaman. *Melampus*, 1–2) poeta odsyła czytelnika do swojego głównego źródła, czyli do eklogi piątej Wergiliusza, w której Mopsus śpiewa o nimfach oplakujących śmierć Dafnisa, idealnego bukolicznego pasterza²⁷. Ekloga ta była jednym z pierwszych renesansowych wzorców poezji funeralnej²⁸. Utwór Alamanniego rozpoczyna się obrazem najady, która zbiera szczątki rozszarpanego zwierzęcia i rozpacza nad jego losem tak jak matka nad Dafnise w rzymskiej bukolice²⁹. Jej przejmujące żale niesie w dal Echo. Początek lamentu nimfy funkcjonuje jako epicedialne *expositio*:

*Occidit indigna correptus sorte Melampus.
Occidit ille canis, per quem mea vita manebat
Laeta, et iucundo semper plenissima sensu.
Occidit ille canis quondam mea sola voluptas,
Nunc solus luctus, sola et mihi causa doloris.
(Alaman. Melampus 12–16)³⁰*

W pozostałej partii utworu przeplatają się ze sobą *laudatio* i *lamentatio*. W wersach 21–30 nimfa w formie swego rodzaju litanii zwraca się do lasów, gór, uroczysk, roślin, zwierząt i innych elementów świata przyrody ożywionej i nieożywionej, prosząc, aby wraz z nią oplakiwały śmierć zwierzęcia. Jest to typowy dla bukoliki motyw współodczuwającej przyrody, która towarzyszy pasterzowi w bólu. Archetypicznym greckim obrazem jest rozpacz przyrody nad Bionem w przypisywanej Moschusowi *Pieśni żałobnej na śmierć Biona*, łacińskim — nad śmiercią Wergiliuszowego Dafnisa³¹. Lamentacyjny, monotony charakter nadaje passusowi anafora (*vos... vos...*). Kończąca litanię prośba: „Oplakujcie zmarłego okrutną śmiercią Melampusa” („Deflete extinctum

27 Verg. *Ecl.* 5, 20–21: „Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnin / flebant”. *Eklogi* Wergiliusza cytuję za edycją Coleman 1977.

28 Zabłocki 1968: 164.

29 Verg. *Ecl.* 5, 22–23: „cum complexa sui corpus miserabile nati / atque deos atque astra uocat crudelia mater”.

30 Tekst pochodzi z edycji Raffaelli 1859.

31 Mosch. *Ep. Bion.* 31–35; Verg. *Ecl.* 5, 24–28, 36–39. Por. też obraz przyrody współodczuwającej z Gallusem w Verg. *Ecl.* 10, 13–19.

crudeli morte Melampum”) staje się rodzajem żalobnego bukolicznego *versus intercalaris*, który powraca kilkakrotnie w utworze, jak gdyby powtarzany przez Echo. Obecność tego wezwania odsyła ponownie czytelnika do *Pieśni żalobnej na śmierć Biona*, w której po wielokroć pojawia się podobne zawołanie: „Zacznijcie pieśń żaloby, sycylijskie Muzy!” (ἀρχετε Σικελικαὶ τῷ πένθειος ἀρχετε Μοῖσαι.).

W kolejnym passusie najada podkreśla przeciwstawne, lecz uzupełniające się zalety psa: dziką naturę łowcy i jego umiejętności myśliwskie oraz łagodny stosunek do dzieci (w. 31–39)³². Wyjątkowe zdolności łowcze psa pokreślone zostają dodatkowo poprzez obraz dzikich zwierząt radujących się ze śmierci swojego pogromcy. Poeta posługuje się także paradoksem — ten, który niegdyś zadawał śmierć, sam został przez śmierć pokonany (w. 45–49). Melampus przypomina zatem poległego herosa, dzielnego i budzącego za życia postrach wśród swoich wrogów.

W kolejnych wersach (w. 50–62) najada przeciwstawia obraz smutku i żaloby nimf dwóm poprzednim, radosnym opisom: Melampusa za życia oraz dzikiej zwierzyny weselącej się z powodu jego odejścia. Nimfy nie będą już ozdabiać włosów wiankami (*nunquam decorare tempora sertis*, 54) ani nie udadzą się na polowanie (*non suavem ferre laborem / Venandi*, 56–57) ze względu na pamięć zmarłego psa, który był łowczym, a z dziećmi bawił się uwieńczony koroną z kwiatów (*florum redimita corollis / Tempora clara gerens*, 38–39). Tak jak dzikie zwierzęta będą okazywać na wszelkie sposoby radość (nagromadzenie w wersach 40–44 czasowników związanych z gwałtowną radością: *gaudeat [...] turba ferrarum, exultet lepus, gestiat hinc gaudens [...] cervus, laetentur damae, incipiant vulpes laetas agitare choreas*), tak nimfy będą jedynie rozpaczać: jęczeć, zawodzić, uderzać się w piersi; zaprzestaną też tańców (*non choreas agere*, 55). Najada wymienia także mitologiczne *exempla* postaci cierpiących z powodu straty bliskich zaczerpnięte od Moschusa, chcąc wskazać, że ból nimf po śmierci Melampusa był jeszcze większy³³:

32 Przypominają one podział przymiotów postaci w epitafiach na elementy należące do nurtu rzymskiego (przedstawienia osiągnięć życiowych) oraz do nurtu greckiego (osobowe zalety postaci). Zob. Nowaszczuk 2009: 31.

33 Mustard 1909: 279, przyp. 2. U Alamanniego pojawiają się także strymońskie ląbędzie, które Moschus wzywał do wspólnego lamentu na początku eklogi (*Ep. Bion. 14*).

*Non tantum Prognos casum miserata sororis,
Incestus Philomela suos non garrula tantum,
Non tantum aequorea infelix prope littora delphin
Alcyonis fatum, non tantum per freta Ceyx
Lugebit, non Strymonii prope flumina Cycni,
Quantum ipsa extinctum crudeli morte Melampus.
(Alaman. Melampus, 63–68)*

*οὐ τόσοσιν εἰναλῖαισι παρ' ἄοσι μύρατο Σειρήν,
οὐδὲ τόσοσιν ποκ' ἄεισεν ἐνὶ σκοπέλοισιν Ἀηδῶν,
οὐδὲ τόσοσιν θρήνησεν ἀν' ὄρεα μακρὰ Χελιδῶν,
Ἄλκυονός δ' οὐ τόσοσιν ἐπ' ἄλγεσιν ἴαχε Κῆρυξ,
οὐδὲ τόσοσιν γλαυκοῖς ἐνὶ κύμασι Κηρύλος ἄδεν,
οὐ τόσοσιν ἀψοῖσιν ἐν ἄγκεσι παῖδα τὸν Ἀοῦς
ἰπτάμενος περι σᾶμα κινύρατο Μέμνονος ὄρνις,
ὄσσοσιν ἀποφθιμένοιο κατωδύραντο Βίωνος³⁴.
(Mosch. Ep. Bion. 37–44)*

W kolejnych wersach kontynuowana jest *comploratio*. Do wspólnej żałoby nad zmarłym psem nimfa zachęca bukoliczne bóstwa: swoje towarzyski najady, napeje oraz inne nimfy (w. 68–71; nawiązanie do zawołania Biona i początku lamentu nad Dafnisem), boginię łowów Dianę oraz bóstwa leśne: panów, Priapa, satyrów oraz faunów (w. 72–76, por. *Pieśń żałobna na śmierć Biona*, 26–31; Verg. *Ecl.* 10, 21–30).

Następnie najada żali się na okrutną śmierć, która zabrała psa, obdarzonego nadzwyczajnymi przymiotami ciała. W opisie zewnętrznego piękna zwierzęcia uwagę zwraca nagromadzenie słownictwa związanego z jasnością i blaskiem, które pięknie komponowały się z ciemnym kolorem łapek psa:

34 Tekst pochodzi z edycji krytycznej Edmonds 1919. Wersy te w przekładzie Anny Świderkówny brzmią tak: „Nie tak na brzegu morza Syrena jęczała, / Nie tak przed laty Słowik rozpaczał na skalach, / Nie tak Jaskółka w górach płakała olbrzymich, / Nie tak też Keyks wołał Alkyony imię, / Nie tak lkał Zimorodek na falach zielonych / I nie tak nad Jutrzenki synem pod Ilionem / Żalił się ptak Memnona siadłszy mu na grobie — / Jak wszyscy, mój Bionie płakali po tobie”. „Syrena” jest poprawką nowożytnego uczonego, w rękopisach widnieje wersja „delfin”, tak jak u Alamanniego. Zob. Świderkówna, Łanowski 2007: 126, przyp. do w. 37.

*Cui niveae per colla iubae, fusique per armos
Candentes villi velocia membra decebant;
Candida cui facies, totoque in corpore **candor**
Nigrorem decorare pedum, atque ornare colorem
 Talorum fuscum poterat:
 (Alaman. Melampus, 81–85)*

Zestawienie czerni i bieli jako życia i śmierci powraca jeszcze w tradycyjnym pożegnaniu zmarłego: „Luce igitur quondam longe mihi carior ista, / Umbra canis, salve, manesque valet silentes”³⁵. Utwór kończy się obrazem pogrzebu psa i nagrobnego epitafium, wzorowanym na analogicznym passusie z lamentu nad Dafnisem:

*Ferte rosas nymphae tumulo, date sarta frequentes.
 Ipsa feram violas et purpureos hyacinthos,
 Carmineque inscribam lacrimans tua busta perenni:
 Hic iacet extinctus crudeli morte Melampus,
 Qui candore nives superavit, cursibus auras.
 (Alam. Melampus, 94–98)*

*Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
 pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
 et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:
 Daphnis ego in siluis hinc usque ad sidera notus
 formosi pecoris custos formosior ipse.
 (Verg. Ecl. 5, 40–44)*

Podsumowanie

Każdy z omówionych trzech utworów w odmienny sposób podchodzi do tematu utraty psa. Zarówno Navagero, jak i Ariosto wchodzi w intertekstualny dialog z Katullusem. U Navagera, który był jednym z kluczowych przedstawicieli poezji neokatullańskiej, *Carmina* poety z Werony są przede wszystkim okazją do literackiej *aemulatio*. U Ariosta satyryczny ton jest na tyle wyraźny, że *De catella puellae* można uznać

35 Por. np. Catull. 101, 10: „atque in perpetuum, frater, ave atque vale”.

za parodię Katullusowych „pieśni o wróbelku”. W ekłodze Alamanniego mamy z kolei do czynienia z mityzacją zmarłego zwierzęcia, które jawi się czytelnikowi jako postać heroiczna.

Literacko-psychologicznym rdzeniem wszystkich utworów jest niewątpliwie poczucie utraty, owo *sentimento di Perdita*, które za poetyckich ojców ma Katullusa i bliższego czasowo Petrarke³⁶. Splata się ono z kluczowymi motywami psiej wierności oraz silnego związku uczuciowego między zwierzęciem a jego panem, podobnego do miłosnej relacji pomiędzy kochankami lub ciepłego uczucia między rodzicem a dzieckiem. Niewątpliwie impulsem do stworzenia każdego z utworów były prawdziwe uczucia i przywiązanie do czworonożnych przyjaciół, które poeci dostrzegli u właścicieli psów. Jednakże obecność w utworach hiperboli, a niekiedy i humorystycznego tonu sugeruje, że *epicedi canini* bardziej niż jako wyraz głębokiej żałoby po śmierci domownika należy rozumieć raczej w kategoriach literackiej zabawy.

36 Spila, Critelli 2002: XIX–XX.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Edmonds J.M. (ed. by), 1919, *Greek Bucolic Poets*, Cambridge MA.
- Coleman R. (ed. by), 1977, *Vergil. Eclogues*, Cambridge.
- Mynors R.A.B. (ed. by), 1958, *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford.
- Raffaelli P. (a cura di), 1859, *Versi e prose di Luigi Alamanni*, t. 2, Firenze.
- Segre C. (a cura di), 1954, *Ludovico Ariosto. Opere minori*, Milano-Napoli.
- Świderkówna A. (przeł.), Łanowski J. (oprac.), 2007, *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*, Wrocław.
- Wilson A.E. (ed. by), 1976, *Andrea Navagero 'Lusus'. Text and Translation: Edited with an Introduction and with a Critical Commentary*, Nieuwkoop.

Opracowania

- Bodson L., 2000, *Motivations for Pet-Keeping in Ancient Greece and Rome: A Preliminary Survey*, [w:] *Companion Animals and Us: Exploring the Relationships between People and Pets*, ed. by A.L. Podberscek, E.S. Paul, J.A. Serpell, Cambridge, s. 27–41.
- Bovi G., 2020, *Poesia neocatulliana: gli epicedi di Navagero*, „*Filologia Antica e Moderna*” 30, nr 50, s. 39–53.
- Bovi G., 2023, *Imitazioni e traduzioni di Catullo nel Cinquecento italiano*, tesi di dottorato, Università degli studi di Parma.
- Filipek S., 2021, *Canis lupus familiaris. Symbolika psa w historii, sztuce i literaturze — zarys problematyki*, „*Roczniki Humanistyczne*” 69, nr 4, s. 447–470.
- Hengerer M., Weber N., 2020, *Animals and Courts: Europe, c. 1200–1800*, Berlin-Boston.
- Mustard W.P., 1909, *Later Echoes of the Greek Bucolic Poets*, „*The American Journal of Philology*” 30, nr 3, s. 245–283.
- Nowaszczuk J., 2008, „*Mors atra*” i „*mors bona*”. Dwa sposoby przedstawiania śmierci w łacińskich epitafiach renesansowych, „*Pamiętnik Literacki*” 99, nr 1, s. 5–16.
- Nowaszczuk J., 2009, *Wierszowane epitafia łacińskie w Polsce epoki renesansu. Kompozycja. Antologia utworów*, Szczecin.
- Spila C., Critelli M.G., 2002, *Cani di pietra: l'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma.
- Zabłocki S., 1968, *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław.

Kontakt

Elżbieta Górka

<https://orcid.org/0000-0003-1293-1358>

elzbieta.gorka@uwr.edu.pl