



CLASSICA
WRATISLAVIENSIA
SERIES ALTERA

I

Acta Universitatis Wratislaviensis

No 4174



CLASSICA
WRATISLAVIENSIA
SERIES ALTERA

I

Wydawnictwo
Uniwersytetu Wrocławskiego
Wrocław 2023

CLASSICA WRATISLAVIENSIA
SERIES ALTERA

I

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
oraz Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o., 2023

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0).
Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
i Wydawnictwa „Szermierz” sp. z o.o. Treść licencji jest dostępna pod adresem
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>.

Redaktor naczelny: dr hab. Maria Chantry, prof. UW, Uniwersytet Wrocławski
Zastępca redaktora naczelnego: dr hab. Emilia Żybert-Pruchnicka, Uniwersytet Wrocławski
Sekretarz redakcji: dr Ała Brzozowska, Uniwersytet Wrocławski

Rada Naukowa: Juliusz Domański, Uniwersytet Warszawski, prof. em.; Maciej Eder, Polska
Akademia Nauk, Kraków; Hanna Gołąb, New York University; Katarzyna Jażdżewska,
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa; Jan Kwapisz, Uniwersytet
Warszawski; Virginie Leroux, École Pratique des Hautes Etudes, Paryż; Jose Carlos Miralles
Maldonado, Universidad de Murcia; Jakub Pigoń, Uniwersytet Wrocławski

Skład, lamanie i opracowanie graficzne: Aleksandra Hajduk
Projekt layoutu i okładki: Karolina Maria Wiśniewska
Zdjęcie na okładce: *Grave Naikos of an Enthroned Woman with an Attendant*, J. Paul Getty Museum
Druk: POZKAL sp. z o.o.

ISSN 2956-8897 (CWSA)
ISSN 0239-6661 (AUWr)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 3752474, e-mail: wydawnictwo@uwr.edu.pl

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
tel. 71 3752474, e-mail: sekretariat@wuwr.com.pl

SPIS TREŚCI

9 Od Redakcji

ARTYKULY

- 15 Zofia Głombiowska, *O nieco zapomnianym erotyku rzymskim*
47 Joanna Pieczonka, *Epigramy 4,4 i 6,93 jako przykład autoinspiracji Marcjalisa*

PRZEKŁADY

- 65 Ewa Orłowska, *Przekład epigramatów wotywnych Leonidasa z Tarentu z VI ks. Antologii Palatyńskiej*
77 Monika Miazek-Męczyńska, *Miłość i wojna, czyli historia stara jak świat w Amores II 12 Owidiusza*
85 Agnieszka Kotlińska-Toma, *„Jeśli jeszcze tylko zabijemy starca...” Farsa kryminalna w teatrze grecko-rzymskim w Egipcie (POxy. 413 verso)*
107 Wojciech Rucki, *Listy mistrza do uczniów pośród łąk pasterskich. Reminiscencje ze średniowiecza*
117 Jakub Zbądzki, *Bitwa żab i myszy Homera wierszem łacińskim oddana przez Jana Siemuszowskiego herbu Starykoń — przekład na język polski*

RECENZJE I OMÓWIENIA

- 139 Bartosz Awianowicz, *Pełna edycja Emblematów Alciata z polskim przekładem i komentarzami*
147 Michał M. Skoczylas, *Zachęta do tłumaczenia na język polski dzieła polihistora Gabriela Rzączyńskiego pt. Historia naturalis curiosa Regni Poloniae, Magni Ducatus Lituaniae, annexarumque provinciarum, in tractatus XX divisa z 1721 roku*

CONTENTS

9 Editorial

ARTICLES

- 15 Zofia Glombiowska, *On a somewhat forgotten Roman erotic poem*
47 Joanna Pieczonka, *Epigrams 4.4 and 6.93 as examples of Martial's self-motivation*

TRANSLATIONS

- 65 Ewa Orłowska, *A Polish translation of the votive epigrams of Leonidas of Tarentum from Book VI of Anthologia Palatina*
77 Monika Miazek-Męczyńska, *Love and war — a tale as old as time in Amores II 12 by Ovid*
85 Agnieszka Kotlińska-Toma, *"We've only got this old geezer left to kill...": Criminal farce in Greco-Roman Egypt (POxy. 413 verso)*
107 Wojciech Rucki, *Letters from the master to his disciples among shepherds' meadows: Reminiscences from the Middle Ages*
117 Jakub Zbądzki, *The Battle of Frogs and Mice by Homer, rendered in Latin verse by Jan Siemuszowski of the Starykoń coat of arms — translated into Polish*

REVIEWS AND DISCUSSIONS

- 139 Bartosz Awianowicz, *A complete edition of Alciato's Emblems with a Polish translation and commentary*
147 Michał M. Skoczylas, *An encouragement to translate the opus of the polymath Gabriel Rzączyński entitled Historia naturalis curiosa Regni Poloniae, Magni Ducatus Lituaniae, annexarumque provinciarum, in tractatus XX divisa from 1721 into Polish*

OD REDAKCJI

Classica Wratislaviensia. Series Altera 1 (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.1>

Oddajemy Państwu pierwszy numer czasopisma „Classica Wratislaviensia. Series Altera”, które nawiązuje do periodyku o podobnym tytule, ukazującego się w ramach „Acta Universitatis Wratislaviensis” od 1961 do 2011 roku.

Prezentowany tom poświęcony jest niemal w całości przekładom. Kontynuujemy w ten sposób tradycję tego czasopisma, w którym często publikowane były tłumaczenia tekstów greckich i łacińskich. Przekład jest aktywnością często niedocenianą we współczesnych procedurach ewaluacji nauki, nie ulega jednak wątpliwości, że tłumaczenie tekstów z dawnych epok wymaga wysokich kompetencji filologicznych, językowej biegłości i dogłębnej znajomości kontekstu kulturowego i historycznego. Jest też cenną popularyzacją dawnej literatury, dostępnej wąskiemu gronu specjalistów.

Tom otwierają dwa artykuły poświęcone antycznej poezji łacińskiej. Autorka pierwszego z nich, Zofia Głombiowska, omówiła ułożony heksametrem anonimowy poemat *Dirae* zachowany w *Appendix Vergiliana*. Pod „filologiczną lupę” (z recenzji) została wzięta przede wszystkim druga część utworu, poświęcona dziewczynie imieniem Lidia. Badaczka przedstawiła wielorakie trudności interpretacyjne, jakich nastrocza utwór — od niejasnej struktury począwszy, przez zawilóści lekcji i koniektur przyjętych w poszczególnych wydaniach, a skończywszy na przedstawieniu własnej propozycji interpretacyjnej wzbogaconej omówieniem szerokiego tła możliwych źródeł inspiracji oraz motywów wykorzystanych przez anonimowego poetę.

Z kolei Joanna Pieczonka wzięła na warsztat dwa epigramaty Marcjalisa (4, 4 oraz 6, 93), w których autor wyszydza brzydkiego zapachu bijącego od dwóch kobiet — bohaterki epigramatów, i przedstawiła podobieństwa oraz różnice zastosowanych w obu wierszach porównań. Zdaniem badaczki analogiczna struktura i zbieżność motywów w obu

epigramatach Marcjalisa nie są przypadkowe (można je odnaleźć też w innych utworach), lecz świadczą o chęci rywalizacji z samym sobą.

Kolejny dział tomu jest poświęcony przekładom. Otwiera go tekst Ewy Orłowskiej, która podjęła się tłumaczenia 29 epigramatów wotywnych Leonidasa z Tarentu. We wprowadzeniu poprzedzającym przekład autorka przedstawiła specyfikę twórczości starożytnego poety oraz trudności w oddaniu jego wierszy na język polski.

Monika Miazek-Męczyńska zaprezentowała nowe tłumaczenie elegii Owidiusza ze zbioru *Amores* (II 2) oraz opatrzyła je komentarzem i słowem wstępnym. Szczególną uwagę zwróciła badaczka na finezję, z jaką poeta połączył temat militarny z miłosnym, zabarwiając jeszcze utwór ironią.

Agnieszka Kotlińska-Toma przygotowała przekład mimu *Lubiez-nica* datowanego na II wiek po Chrystusie, odczytanego z papirusu *POxy. III 413*. Frywolna treść zachowanej we fragmentach greckiej farsy została omówiona w posłowniu z uwzględnieniem bogatej literatury przedmiotu.

Dwa ostatnie przekłady to poezje z późniejszych epok. Pierwszy przedstawia utwory mnicha Alkuina, wybitnego średniowiecznego uczonego, doradcy na dworze Karola Wielkiego. Wojciech Rucki udostępnił polskojęzycznemu odbiorcy cztery wiersze anglosaskiego zakonnika — pieśń *Do Korydona* (XXXII), eklogę *Zawody Wiosny i Zimy* (LVIII), a także dwa listy poetyckie: *Do uczniów z Yorku* (LIX) oraz *O słowiku* (LXI).

Jakub Zbądzki w ostatnim tekście w tej części czasopisma zaproponował swoją wersję tłumaczenia na język polski parafrazy heroikomicznego poematu *Batrachomyomachii* (z roku 1568) pióra Jana Siemuszowskiego. Liczący 605 wersów utwór renesansowego poety został wydany w Bolonii i był zapewne popisem talentu oraz umiejętności zdobytych w czasie studiów na Uniwersytecie Padewskim. Znana dotąd tylko w wersji łacińskiej parafraza greckiego poematu wreszcie została przybliżona polskiemu czytelnikowi.

Tom zamyka dział poświęcony recenzjom i omówieniom. Bartosz Awianowicz zrecenzował nowe dwujęzyczne wydanie *Emblematów* Andrei Alciata, do którego wprowadzenie napisał Roman Krzywy, natomiast tekst łaciński transkrybował, przełożył na język polski oraz opatrzył komentarzami Bartłomiej Czarski.

Ostatni tekst prezentowany w zbiorze jest adhortacją do tłumaczenia na język polski wydanej drukiem w 1721 roku *Historii naturalnej* Gabriela Rzączyńskiego (1664–1737), owocu wieloletniej pracy polskiego

jezuity i polihistora. Poczytne dawniej dzieło, przedstawiające dwadzieścia odrębnych traktatów o przyrodzie Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego z prowincjami przyległymi oraz zagadnienia z zakresu wiedzy medycznej (traktat XV), obecnie jest mało znane i rzadko odwołują się do niego inni badacze. Michał M. Skoczylas zachęca do przetłumaczenia *Historii Rzączyńskiego*, która jest bogatym źródłem informacji o ówczesnym stanie wiedzy akademickiej.

Zapraszamy do lektury pierwszego tomu i zachęcamy do dalszych badań nad literaturą antyczną i nowołacińską, a także do publikacji w naszym czasopiśmie.

Maria Chantry, Emilia Żybert-Pruchnicka, Ałła Brzozowska

ARTYKULY

O NIECO ZAPOMNIANYM EROTYKU RZYMSKIM

Classica Wratislaviensia. Series Altera I (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.2>

Keywords: Appendix Vergiliana – bucolic – Roman elegy – confiscation of land – anthropomorphization of nature – female beauty – mythological motifs – love drama – manuscript lessons – publishers' corrections

Abstract

ON A SOMEWHAT FORGOTTEN ROMAN EROTIC POEM

The article concerns the poem *Dirae* preserved in *Appendix Vergiliana*, or more precisely its second part that speaks of love for Lydia. The author presents the structure of the work, discusses the way of depicting female beauty and anthropomorphization of nature — which was later imitated by Petrarch — and assesses the selection of mythological motifs and indicates their sources (Homer, Hesiod). Regarding the portrayal of love, she assesses the differences in comparison to the Roman elegy as significant — the separation of lovers and the love drama in the poem about Lydia is not caused by the girl's indifference infidelity, but by political decisions (confiscation of land in favour of war veterans forces a man to leave the village). The poem depicts free, fulfilled love as a transgression. Since the text in the codices is full of errors, its interpretation presented here also includes numerous reflections on manuscript lessons and publishers' corrections (as in the last lines of the work, for example) or is based on the punctuation of sentence construction (as in verses 142–143 [L 38–40]).

O zapomnianym (cóż bowiem znaczy 80 heksametrów nieznanego autorstwa wobec sławnej poezji Katullusa i trzech elegików — Tibullusa, Propercjusza i Owidiusza?), a jednak — z wielu zresztą punktów widzenia

— bardzo ciekawym¹. Zachował się w tzw. *Appendix Vergiliana*, pośród tekstów, które starożytność i średniowiecze przypisywały młodemu Wergiliuszowi. Już najstarsza *Vita Vergilii* Swetoniusza-Donata po dystychu kpiącym z nauczyciela Ballisty, jaki miał ułożyć Wergiliusz w wieku chłopięcym, wymienia kilka małych zbiorów i obszerniejszych poematów podobno szesnastoletniego poety: „[...] deinde *Catalepton* et *Priapea* et *Epigrammata* et *Diras*, item *Cirim* et *Culicem*, cum esset annorum XVI”. Interesujący nas erotyk kryje się za tytułem *Dirae*, trochę nieoczekiwanie, wyraz *dirae* oznacza bowiem złorzeczenia, przekleństwa, złe wróżby. I rzeczywiście heksametry, jakie następują bezpośrednio po tym tytule, wypełnione są życzeniami strasznej zguby, całkowitej zagłady, ale nie dla wiarołomnej kobiety, czego ewentualnie można by się spodziewać na podstawie ostatniej elegii z III księgi Propercjusza (III 25,11–18; w. 17: „*Has tibi fatalis cecinit mea pagina diras*”), lecz dla pól i łąk, które poeta musi opuścić (bo zapewne możemy tu podmiot mówiący utożsamić z autorem, tym łatwiej, że w wersie 109 [L 6] wspomina swoje piosenki: „*et mea submissa meditatatur carmina voce [Lydia]*”, a w wersie 26 w apostrofie do lasu, który kiedyś wysławiał, używa nawet rzeczownika *libellis* z przydawką *nostris* (26–27): „[...] *et multum nostris cantata libellis / optima silvarum, formosis densa viretis*”²). Dopiero od wersu 104 [L 1] do końca utworu, czyli do wersu 183 [L 80], złorzeczenia zastępuje tematyka miłosna, choć pola i łąki pozostaną adresatami aż do wersu 124 [L 21].

Józef Justus Scaliger, który w 1573 roku w Lyonie po raz pierwszy opublikował drukiem tradycyjnie przypisywane Wergiliuszowi teksty i opatrzył je wszystkie razem tytułem *Appendix Vergiliana*, zaproponował jednak, by *Dirae* uznać za dziełko nie młodzieńczego Wergiliusza, lecz Waleriusza Katona³, dostrzegł przy tym odmienność obu części

1 Dziękuję Recenzentowi za podjęcie dyskusji o kilku istotnych passusach tego niezwyklego utworu i za wyjątkowo uważną lekturę artykułu.

2 Za podstawowe wydanie tekstu *Dirae* przyjmuję edycję F. Vollmera: *Poetae Latini Minores*.

3 Publius Valerius Cato (ur. ok. 96 r. przed Chr.), uczonej gramatyk, krytyk literacki, wydawca i poeta, miał być przywódcą koła neoteryków. Głównym źródłem informacji o nim jest piśmiennictwo Swetoniusza *De grammaticis*. Powołując się na świadectwa poetów-neoteryków, wymienia Swetoniusz tytuły dwóch sławnych poematów Katona (11): „*P. Valerius Cato [...] scripsit praeter grammaticos libellos etiam poemata, ex quibus praecipue probantur Lydia et Diana. Lydiae Ticide meminuit: Lydia doctorum maxima cura liber; Dianae Cinna: saecula permaneat nostri Dictynna Catonis*”. Swetoniusz wspomina też (*ibidem*) utwór *Indignatio*, prawdopodobnie napisany prozą, w którym Waleriusz Kato bronił się przed zarzutem, jakoby

poemaciku („Dividitur hoc opusculum in duas partes. Prima continet devotum carmen, plenum imprecationum; secunda tota ad amasiae Lydiae amissionem spectat”⁴). Tezę Scaligera o autorstwie Waleriusza Katona powtórzył w 1792 roku Friedrich Jacobs w przywołanym już w przypisie 4 zwięzłym studium *Über die Dirae des Valerius Cato*, ale nie porzucił na odróżnieniu dwóch części poematu, lecz wyraził mocne przekonanie, że tytuł *Dirae* odnosić można tylko do pierwszych 103 wersów, a pozostałe stanowią odrębny utwór, dla którego zaproponował tytuł *Lydia*. Jego zdaniem nie da się niczym usprawiedliwić rażącego dysonansu („schreiende Dissonanz”) między przekleństwami rzucanymi całemu otoczeniu dawnego gospodarstwa a uczuciem zazdrości wobec tej samej okolicy, gdyż przebywa tam ukochana dziewczyna, między wybuchem gniewu i nienawiści a rozczulającymi skargami na rozstanie z Lidią („schmelzende Klagen über die Trennung von der Geliebten”)⁵.

Współczesne wydania dość zgodnie przyjmują i podział, i drugi tytuł (zazwyczaj jako nowożytnie uzupełnienie umieszczają go w nawiasie), ale nie brak i mocnych głosów sprzeciwu⁶. Także kwestia autorstwa pozostaje ciągle nierozwiązaną zagadką⁷. Źle zachowany w rękopisach tekst dostarcza zresztą wielu filologicznych zagadek, wymaga poprawek i koniektur, jest więc dobrym materiałem do kolejnych edycji i kolejnych analiz pojedynczych wyrażeń, zdań o niejasnej strukturze czy motywów o niepewnym znaczeniu i funkcji, sprawia natomiast kłopot w zwyczajnej lekturze i właściwie nic dziwnego, że nie zainteresował czytelników miłosnej poezji.

był wyzwolencem, i jednocześnie wyjaśniał, że utracił majątek podczas konfiskat za dyktatury Sulli: „ipse [P. Valerius Cato] libello, cui est titulus *Indignatio*, ingenuum se natum ait et pupilulum relictum eoque facilius licentia Syllani temporis exutum patrimonio”.

4 Cyt. za: Jacobs 1834: 649.

5 Jacobs 1834: 641–642.

6 O jednolitości utworu przekonany jest A. Rostagni, który porównuje dwie części *Dirae* do dwóch aktów tego samego dramatu (1961: 356–357). Bardzo zdecydowanie przeciwstawia się argumentacji zwolenników podziału C. van der Graaf (1945: 127–134). Za jednolitością utworu opowiada się też A. Salvatore (1994, *passim* oraz 1997: 3–4).

7 Wergiliuszowi, właściwie bez żadnych wahań, przyznaje utwory z *Appendix Vergiliana* A. Rostagni (1961: *passim*), autorstwa Wergiliusza broni też C. van der Graaf (1945: 140–146), a zdecydowanie je neguje np. Ed. Fraenkel (1966: 152–154), który każdą z dwóch części *Dirae* przypisuje innemu, nieznanemu poecie. Zupełnie współcześnie autorstwo Wergiliusza odrzuca M.G. Iodice we wprowadzeniu do *Dirae* (2002: 5–7). Więcej różnorodnych opinii badaczy podaje A. Salvatore (1994: 549–550, przypis 2).

Niniejszy artykuł nie zmierza do rozstrzygnięcia tych trudnych problemów, ma tylko opowiedzieć o zapomnianym poemacie, o pewnej jego odmienności wobec bardziej znanych erotyków, choć oczywiście niekiedy trzeba dokonać wyboru lekcji, przyjęc określony sposób rozumienia tekstu czy nawet zaproponować inną niż powszechnie przyjętą interpretację. Dotyczy to wszystko głównie drugiej części *Dirae*, gdyż na niej jako na utworze miłosnym musimy skupić uwagę.

Bohaterką jest tam dziewczyna o imieniu Lidia (w. 107 [L 4]). Imię takie pojawiało się trzykrotnie już między *dirae* (w wersach 41, 89 i 95) i niedwuznacznie odnosiło się do ukochanej poety. W niepozbanionym wątpliwych lekcji wersie 41 to las mówi o niej „tua Lydia” (lub tylko — za poetą — powtarza samo jej imię⁸), w wersach 89 i 95, w odautorskich, pożegnalnych apostrofach uczuciową więź wyrażają przymiotniki *optimus* i jeszcze bardziej *dulcis* (95: „rura valete iterum tuque, optima Lydia, salve”; 89: „dulcia rura valete et Lydia dulcior illis”)⁹.

Lidia przebywa na wsi, gdzie otacza ją piękna przyroda — pola, kwietne łąki, winnice (w. 104, [L 1], 114–117 [L 11–14]). To piękno przyrody pomnaża się dzięki obecności pięknej dziewczyny (w. 104–106 [L 1–3]): „Invideo vobis, agri formosaque prata, / hoc formosa magis, mea quod formosa puella / in vobis tacite nostrum suspirat amorem”; poeta — jakby chciał oddać bezmiar własnego zachwytu i zarazem narzucić to samo odczucie czytelnikowi — aż trzykrotnie powtarza przymiotnik *formosus*¹⁰. Nie próbuje natomiast opisać urody Lidii, woli

8 Tak sądzi A. Salvatore (1994: 554, przypis 17), powołując się na Propercjusza (I 18,31): „[...] resonent mihi ‘Cynthia’ silvae”. Zaproponowanej rekonstrukcji wersu 41: *non iterum dices, crebro tu, ‘Lydia’, dixti* nie wprowadza jednak do tekstu w późniejszej edycji *Appendix Vergiliana* (1997: 13).

9 Niestety, autentyczność tych wersów z imieniem Lidii bywa kwestionowana — za interpolację uznaje wersy 41, 89–90 i 95–96 Ed. Fraenkel (1966: 142, 143, 151–153), unikając w ten sposób kłopotów interpretacyjnych; natomiast dla A. Salvatore (1994: 554, 556–557; 1997: 4) te same wersy są jednym z argumentów na rzecz jednolitości utworu. O wersie 41 włoski uczyony pisze pięknie: „Comincia quindi a lampeggiare il nome di Lidia ...” (1994: 554).

10 *Formosus* to przymiotnik (obecny również w wersach 27, 32, 128 [L 25] i 171 [L 68]) dobrze znany z bukolik, np. Verg. *ecl.* 2,1: „Formosum pastor Corydon ardebat Alexin”; 7, 37–38: „[...] Galatea [...] hedera formosior alba”; 7,55: „[...] formosus Alexin”; 7,62: „formosae myrtus Veneri [gratissima]”; Nem. *ecl.* 2,1–2: „Formosam Donacen puer Idas et puer Alcon / ardebant [...]”, ale też z elegii, np. Tib. I 1, 55: „[...] formosae vincla puellae”; I 4,30: „formosae [...] comas” (mowa o liściach topoli); II 3,11 „[...] formosus Apollo”; Prop. I 2,9: „Aspice, quos summittat humus formosa colores”; I 15,8: „Ut formosa novo quae parat ire viro”; II 8,35: „formosam [...] Briseida”; II 22,20: „Numquam ad formosas, invide, caecus ero”. Por. van der Graaf 1945: 21 ad v. 27; i Mosconi w wydaniu Iodice 2002: 28, ad v. 32–33.

ukazać ją w trzech migawkowych obrazkach. Z twarzy wybiera śmiejące się oczy (w. 108 [L 5]: „[...] vos nunc arridet ocellis”) i łączy w ten sposób znówu piękno kobiety i piękno pól, to do nich uśmiecha się teraz Lidia. Barwy, których zestawienie służy zazwyczaj u autorów rzymskich oddaniu delikatności dziewczęcej cery (por. Verg. *Aen.* XII 64–69; Prop. II 3,9–12), tutaj są cechą stóp i palców — białych stóp i różowych palców, dodatkowo mocno skontrastowanych z zielenią niedojrzałych winnych gron (w. 113–115 [L 10–12]):

*in quibus [agris et pratis] illa pedis nivei vestigia ponet
aut roseis viridem digitis decerpserit uvam
(dulci namque tumet nondum vitecula Baccho)*¹¹.

I trzeci obrazek — Lidia leży wśród kwiatów na świeżej, delikatnej trawie, którą swym ciałem przygniata (w. 116–117 [L 13–14]): „aut inter varios, Veneris stipendia flores / membra reclinarit teneramque illiserit herbam”¹². Nie jest chyba bez znaczenia, że kilkadziesiąt wersów dalej — imitując jedną ze słynnych scen z *Iliady* — w podobnej pozie i otoczeniu, na ukwieconej trawie, pokaże poeta boginię (w. 169–171 [L 66–68])¹³.

Wszystko to mogłoby stanowić niemal instrukcję dla malarza, gdyby zechciał przedstawić Lidię w tych trzech scenkach — powinien odtworzyć wyraz twarzy, a zwłaszcza oczu dziewczyny, ruch jej nóg, gdy

11 Por. jedno ze stałych u Homera określeń Eos-Jutrzenki: ῥοδοδάκτυλος Ἥως, np. *Il.* VI 175, XXIII 109; *Od.* II 1, IV 306, IX 152 i wiele innych miejsc; u Nemezjanusa przymiotnik *roseus* wyróżnia całe dłonie dziewczyny i sąsiaduje z domyślną bielą zrywanych lilii (2,23–24): „dicite, quo Donacen prato, qua forte sub umbra / inveniam, roseis stringentem lilia palmis”. Na kontrasty barw w wersach 113–116 (L 10–13) zwraca uwagę C. van der Graaf (1945: 32) i edycja Iodice 2002: 35.

12 W obu ostatnio przywołanych cytatach występują formy czasu przyszłego (*ponet, decerpserit, reclinarit, illiserit*); podobnie w kilku jeszcze kolejnych wersach (118–121 [L 15–18]). Poeta, ukazując Lidię wśród pól i łąk, miesza więc czas teraźniejszy (por. w wersach 106–110 [L 3–7] *suspirat, videt, ludit, alloquitur, meditatatur, cantat*) i przyszły, chyba nie dlatego, by poradzić sobie z metrycznym układem heksametru. Wykorzystuje raczej zasadę, że czas przyszły niedokonany (*futurum I*) wyraża czynność powtarzającą się (dobrze to ilustruje zwrot *vestigia ponet* w wersie 113 [L 10]); pewna chwiejność czasowa może też oddawać fakt, że poeta nie jest przecież świadkiem opisywanych sytuacji, lecz jedynie je sobie wyobraża, nie wie, co konkretnie Lidia robi w danej chwili, opiera się tylko na znajomości jej wyglądu, jej pogodnego usposobienia, dotychczasowych zachowań, jej umiejętności; użyciem czasu przyszłego autor może też podkreślać trwałość rozstania — Lidia będzie nadal chodziła po polach i opowiadała o miłości, pola będą mogły na nią patrzeć i jej słuchać, podczas gdy kochanek utracił to na zawsze.

13 Tekst i komentarz zob. s. 38–39.

stawia kroki, ruch dłoni, gdy zrywa winogrona, i same winogrona w porze lata, gdy jeszcze nie nabrzały od soku, odpowiednio dobrać kolory dla śnieżnobiałych bosych stóp i zaróżowionych palców rąk, dla niedojrzałych, jeszcze drobnych winogron, uwzględnić chociaż trochę pogiętej trawy i rozległą przestrzeń łąki, ozdobionej kwiatami, darem dla Wenus.

Przekonać czytelnika o urodzie Lidii ma też zapewnienie poety, że nie było wcześniej na ziemi dziewczyny piękniejszej i bardziej uczoney, wzmocnione motywem mitologicznym — jedynie Lidia byłaby godna Jowisza, jedynie dla niej mógłby przybierać postać byka jak dla Europy czy zmieniać się w złoto jak dla Danae (w. 127–130 [L 24–27]):

[...] *non ulla puella
doctior in terris fuit aut formosior ac, si
fabula non vana est, tauro Iove digna vel auro
(Iuppiter avertas aurem) mea sola puella est*¹⁴.

Przymiotnik *doctior* odnosi się bez wątpienia do śpiewu, poeta pamięta, jak Lidia śpiewała dawniej, i domyśla się, że i teraz powtarza ulubione piosenki (w. 109–110 [L 6–7]): „et mea submissa meditatur carmina voce, / cantat et interea, mihi quae cantabat in aurem”; czasownik *narrare* (w. 118 [L 15]: *narrabit amores*) zapewne także oznacza tu śpiewną opowieść i śpiew kryje się za wyrażeniem *iucundas ... querelas* (w. 122 [L 19]).

Ta piękna dziewczyna jest na wsi sama, z dala od ludzi (*secretata* — w. 118 [L 15]). Brak więc w utworze jakichkolwiek wzmianek o życiu mieszkańców wsi czy o wiejskich pracach; wersy 114–115 [L 11–12] o zrywaniu niedojrzałych winogron, co przecież nie należało do sposobów pielęgnowania winnicy, służą w utworze jedynie efektowi malarskiemu, może też pokazaniu, że Lidia raczej się bawi, niż zajmuje się gospodarskimi czynnościami¹⁵.

Poeta przedstawia Lidię tylko w relacji do antropomorfizowanej przyrody — dziewczyna patrzy na pola i łąki, do nich się uśmiecha, do nich mówi, dla nich układa piosenki (*ludit*), nuci i śpiewa, im opowiada

14 Por. podobną pochwałę urody Cynthii w elegii Propercjusza II 3,29–30: „Gloria Romanis una es tu nata puellis: / Romana accumbes prima puella Iovi” i pochwałę kochanki jednego z przyjaciół poety w elegii I 13, 29–32.

15 Nie ma więc większego sensu zastanawianie się, czy Lidia jest właścicielką gospodarstwa, czy może niewolnicą (zob. komentarz Mosconiego ad v. 40 w edycji Iodice 2002: 30), choć fakt, że pozostaje na wsi, gdy poeta bezpowrotnie odchodzi, musi oczywiście intrygować.

o miłości. Sam także zwraca się bezpośrednio do pól i łąk (Lidia — jak już wspomniano — jest bohaterką, ale nie adresatką utworu), do nich skierowane są trzykrotnie tzw. *versus intercalares*, rodzaj refrenu¹⁶, w którym powtarza się dosłownie pierwsza część heksametru (do cesury *semiseptenaria*, po siódmej półstopie), druga za każdym razem brzmi zupełnie inaczej, by można refren w następnych wersach rozwinąć: uzasadnić go lub — odwrotnie — wykorzystać jako konkluzję albo chociaż wariacyjnie odmienić. I zazdrość poety, i piękno pól i łąk (w. 104 [L 1]: „*Invideo vobis, agri formosaque prata*”) uzasadnione są pięknem, obecnością, spojrzeniem, uśmiechem, słowami i śpiewem Lidii (w. 105–110 [L 2–7]), a kontakt przyrody i dziewczyny sprawia, że pola uczą się miłości: „*invideo vobis, agri, discetis amare*” — to wers 111 [L 8], drugi *versus intercalaris*, który służy jako zamknięcie całego tego fragmentu o pięknie pól i pięknie dziewczyny. Do pól zwraca się też poeta w wersie 112 [L 9], dbając o *varietas*, nie powtarza już jednak schematu refrenu, pomija motyw własnej zazdrości, pomija wołacz nazywający adresata, a wprowadza w szyku chiastycznym dwa przymiotniki wzmocnione odpowiednio dwoma przysłówkami: „*o fortunati nimium multumque beati*”¹⁷; natomiast podobnie jak poprzednio uzasadnia znowu to szczęście całej okolicy rozbudowanymi obrazkami Lidii, jej czynności i nastroju (w. 113–122 [L 10–19]). Trzeci *versus intercalaris* (w. 123 [L 20]): „*invideo vobis, agri, mea gaudia habetis*” znajduje dopełnienie tylko w jednym kolejnym heksametrze, ale wraz z nim — dzięki dobitniejszemu niż dotychczas sformułowaniu myśli (w. 124 [L 21]): „*et vobis nunc est, mea quae fuit ante voluptas*” — stanowi konkluzję całej tej części utworu, która przedstawia Lidie na wsi (w. 104–124 [L 1–21]) i utrzymana jest, mimo wszystko, w spokojnym i względnie pogodnym nastroju.

W apostroficznych zwrotach przypisuje poeta polom i łąkom własne wcześniejsze odczucia, teraz one, piękniejąc od miłości pięknej dziewczyny, poznają, czym jest kochanie, teraz ich udziałem jest szczęście, radość, rozkosz, które mógł kiedyś przeżywać. Może najbardziej

16 Refren to jedna z cech poezji bukolicznej, por. idylle 1 i 2 Teokryta, *ecl.* 8 Wergiliusza i *ecl.* 4 Nemezjanusa. *Versus intercalares* były również w pierwszej części *Dirae*. Zob. też Salvatore 1994: 552.

17 Por. Verg. *Georg.* II 458–459: „*O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas! [...]*”. Inaczej niż Wergiliusz autor *Dirae* we wszystkich tych zdaniach wykrzyknikowych używa wołacza, nie *accusativu exclamationis*. Por. jednak Verg. *ecl.* 1,46: „*Fortunate senex [...]*”.

zadziwiająca jest tu myśl o uczeniu się miłości¹⁸, skierowana wprawdzie do pól: *discetis amare*, które miłości, co dość oczywiste, dawniej nie znały, ale przecież i ta myśl, jak inne, wywodzi się z doświadczeń kochanka. Najwyraźniej on też musiał kiedyś do miłości dorastać, rozwijając swą wrażliwość, uczucia wysubtelnić i, co jeszcze ważniejsze, musiał zdać sobie z tego sprawę, zrozumieć, że kochania trzeba się uczyć. Teraz dzięki miłości potrafi odgadywać czułość Lidii wobec przyrody i dzięki miłości potrafi dostrzec czy wyobrazić sobie, jak przyroda cieszy się obecnością Lidii.

Powtarzane jak refren apostrofy organizują strukturę tekstu, dzielą go na mniejsze całości u urozmaiconej składni, a ułożone na zasadzie pewnej gradacji aż do najbardziej wyrazistego, konkludującego wyznania (w. 123–124 [L 20–21]) pomagają stworzyć stopniowanie również z tych całości, które zmierzają do najpełniejszego pokazania reakcji przyrody na obecność i śpiew Lidii. Oto gdy Lidia rozleje swe słodkie, miłosne skargi, lasy, łąki, źródła, strumienie i ptaki cichną i cieszą się zasłuchane (w. 119–122 [L 16–19]):

*gaudebunt silvae, gaudebunt mollia prata
et gelidi fontes aviumque silentia fient,
tardabunt rivi labentes (currite lymphae),
dum mea iucundas exponat cura querelas.*

To oczywiście obraz znany z mitu o Orfeuszu (por. Verg. *Georg.* IV 467 sqq. i 510, Ovid. *Met.* X 86 sqq; XI 1–2), ale także z poezji bukolicznej (por. Verg. *ecl.* 8, 1–5; Calp. *ecl.* 2, 10–20).

Kierując natomiast spojrzenie ku późniejszym wiekom literatury, trudno oprzeć się wrażeniu, że motyw radości, jaką odczuwa przyroda z obecności pięknej kobiety, powtórzy i rozwinie za tajemniczym autorem *Dirae* Francesco Petrarca, bez wątpienia zresztą przekonany, że imituje poemat Wergiliusza. Wystarczy przypomnieć sonet 192, w którym trawa i kwiaty pragną być dotykane stopami Laury, a niebo wypogadza się dzięki spojrzeniu jej pięknych oczu (w. 9–14):

18 Rzymska poezja elegijna zna oczywiście pojęcie *ars amandi* czy *ars amatoria* (Ovid. *Ars.* I 1–2: „Siquis in hoc artem populo non novit amandi, / me legat et lecto carmine doctus amet!”) i *magister amoris* (Tib. I 4, 75; Ovid. *Ars* II 744; III 812), ale chodzi tam o coś zupełnie innego — *magister amoris* uczy, jak zdobyć ukochaną osobę i jak potem zabiegać o utrzymanie związku (por. Tib. I 4, 77–78: „[...] me, qui spernentur, amantes / consultant [...]”).

*L'erbetta verde e i fior di color mille
sparsi sotto quel elce antiqua e negra,
pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi;
e 'l ciel di vaghe e lucide faville
s'accende intorno, e 'n vista si rallegra
d'esser fatto seren da sì belli occhi.*

W sonecie zaś 156 płacz i przerywane westchnieniami słowa Laury mogłyby poruszyć góry i zatrzymać rzeki, powietrze napelnione słodyczą nieruchomieje, nie porusza się żaden liść (w. 5–14):

*e vidi lagrimar que' duo bei lumi
ch' àn fatto mille volte invidia al sole,
ed udì sospirando dir parole
che farian gire i monti e stare i fumi.
Amor, senno, valor, pietate e doglia
facean piangendo un più dolce concerto
d' ogni altro, che nel mondo udir si soglia;
ed era il cielo a l'armonia sì intento,
che non se vedea in ramo mover foglia:
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento!*

Jakże bliskie przeżyciom autora *Dirae* jest też u Petrarcki ukłucie zazdrości na myśl o szczęściu okolicy, w której przebywa Laura, i płacz nad oddaleniem ukochanej (sonet 226, w. 12–14):

*Solo al mondo paese almo felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete, ed io piango, il mio bene¹⁹.*

Zatrzymane w utworze o Lidii „teraz” to dla dziewczyny czas smutku, wspomnień i tęsknoty, ale też czas nieprzerwanego obcowania z urokami przyrody. Dla poety-kochanka to nie tylko sytuacja rozsta-

19 G. Mosconi w edycji M.G. Iodice (2002: 35) z pewnym wahaniem („è interessante, anche se forse del tutto casuale”) wyprowadza z *Dirae* połączenie toposu *locus amoenus* i pochwały kobiety w kanconie *Chiare, fresche e dolci acque* (*Canz.* 126), Ed. Fraenkel (1966: 153 i przypis 47) imitację poematu o Lidii słusznie dostrzega w sonecie 162. Natomiast A. Salvatore (1994: 551, przypis 7) zdaje się wątpić, by *Dirae* stanowiły źródło inspiracji dla Petrarcki.

nia, lecz więcej — sytuacja prawdziwego dramatu, ukazywana w pełni dopiero od wersu 125 [L 22], otwartego spójnikiem *at*, który mocno przeciwstawia szczęściu pól i łąk i mimo wszystko pogodnemu życiu Lidii w otoczeniu znanego, pięknego krajobrazu los zmuszonego do odejścia mężczyzny (w. 125 [L 22–24])²⁰. To dopiero tutaj pojawia się rzeczownik *dolor* (w. 125 [L 22]), w wersie 141 [L 38] określony przydawką *crudelis*, a powraca jeszcze w wersie 145 [L 42], gdzie odnosi się i do bogini Księżycy, i do człowieka, gdzie także imiesłów od czasownika *dolere* i prośba o litość: „Luna, dolor nosti, quid sit, miserere dolentis”.

Że kochanek szuka pomocy czy choćby złagodzenia cierpienia u bogini Księżycy, nie dziwi — wystarczy przypomnieć drugą bukolikę Teokryta, a w niej kierowaną do Selene skargę Simajty z refrenem: φράξέο μεν τὸν ἔρωθ' ὄθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα (por. też w. 10–11). Niestety, w *Dirae* dramatyczne pytanie i dramatyczna prośba do Księżycy znalazły się w wersach, które choć uznawane czasem za pełne wdzięku²¹ i za jedne z najbardziej poetycznych w utworze²², stały się przedmiotem wielu rekonstrukcji i wielu sprzecznych interpretacji. W edycji Vollmera wersy te (142–145 [L 39–43]) brzmią:

*sidera per viridem redeunt cum pallida mundum
inque vicem Phoebi currens atque aureus orbis,
Luna, tuos tecum est: cur non est et mea mecum?
Luna, dolor nosti quid sit, miserere dolentis.*

Wers 142 [L 39], który kodeksy przekazują wyjątkowo zgodnie, tak że nawet nie ma potrzeby uwzględniania go w aparacie krytycznym, bywa jednak zupełnie różnie rozumiany. Mogłaby oczywiście niepokoić w nim przydawka *viridis*, ale jak podają komentarze²³, wyrażenie *viridi*

20 Por. Salvatore 1994: 559: „[...] dopo il v. 124 cambia sensibilmente il tono; il lettore è quasi colpito dall' uso improvviso di pesanti, accorate immagini di un vigore quasi lucreziano [...]”.

21 F. Plessis (1909: 274), który cały poemacik o Lidii ocenia niezwykle wysoko („La *Lydia* est une aimable idylle. [...] La *Lydia* est certainement une des jolies productions de la muse latine, une de celles où la tristesse antique rejoint la mélancolie moderne”), jako przykład szczególnego kolorytu i wdzięku wybiera obrazek nadchodzącej nocy: „il y a de la couleur et de la grâce, comme dans la venue de la nuit [wyr. — Z.G.], au v. 39 suiv.: *Sidera per viridem redeunt cum pallida mundum* [...]”.

22 Salvatore 1994: 560.

23 Np. Salvatore (1997: 20) czy Mosconi (w edycji Iodice 2002: 36).

caelo w znaczeniu pogodnego nieba spotykamy również u Pliniusza (*Nat. hist.* XVII 14,74). Niespodziewanie, o wiele bardziej kontrowersyjny okazuje się określający gwiazdy epitet *pallida* — to jego obecność sprawia, że jedni filologowie widzą w tym wersie obrazek nadchodzącej nocy²⁴, inni — opis świtu, gdy gwiazdy bledną pod wpływem wschodzącego światła dnia²⁵.

By ustalić znaczenie wersu 142 [L 39], należy przede wszystkim przyjrzeć się orzeczeniu. Otóż w obrazach świtu gwiazdy (i noc) nie „wracają” (*redeunt*), lecz „uciekają” (*fugiunt, diffugiunt*), „są przepędzane” (*fugantur*) lub przynajmniej „wprawiane w zamęt i popłoch” (*turbantur*)²⁶. Natomiast o powracaniu ciał niebieskich mówi się wtedy, gdy stają się one widoczne — powraca po nocy słońce (np. Sen. *Oed.* 1: „Iam nocte Titan dubius expulsa redit”), powróci nocą księżyc, który — tak samo jak gwiazdy — ucieka przed budzącym się dniem (np. Sen. *Herc. f.* 132–136

24 Zob. przypis 21. Por. też Bardon (1946: 86): „Quel coloriste [...] qui a montré la pâleur des étoiles s'élevant, le soir [wyr. — Z.G.], dans le ciel vert: *sidera per viridem redeunt cum pallida mundum* (*Dirae* 142)! Ici, l'originalité des ces poèmes pseudo-virgiliens est total”.

25 Tak utrzymuje C. van der Graaf (1945: 35: „This epithet [*pallida*] is accounted for by the fact that the glimmer of the stars in the twilight is absorbed by the day-light; also the dawn is thus called”) i niezbyt szczęśliwie podaje przykład z *Georgik* „*pallida Aurora*” (I 446); niezbyt szczęśliwie, gdyż blask Jutrzenki nie słabnie tam wraz z nadejściem dnia, lecz Jutrzenka wschodzi już od razu blada, zamglona, wróżąc groźny dla winorośli grad (I 446–449): „[...] aut ubi pallida surget / Tithoni croceum linquens Auora cubile, / heu, male tum mitis defendet pampinus uvas: / tam multa in tectis crepitans salit horrida grando”. O bardziej odpowiednie przykłady jednak trudno poza dwoma zaledwie z *Tebaidy* Stacjusza I 120–121: „[...] etenim iam pallida turbant / Sidera lucis equi [...]” i XII 406–407: „[...] iam sidera pallent / Vicino turbata die [...]” oraz komentarzem Laktancjusza do pierwszego z tych miejsc: „*pallida* — *pallentia Solis adventu*”; por. nadto wers Boecjusza (*Cons.* I, V 13): „*Phoebe pallens Lucifer ortu*”.

26 Por. Verg. *Aen.* V 42–43: „*Postera cum primo stellas Oriente fugarat / clara dies [...]*” (Bardon 1946: 90 uważa, że to pierwszy w poezji łacińskiej obraz ucieczki gwiazd przed dniem, pożyczony z Eurypidesowego *Ijona*, w. 82–85: ἀρματα μὲν τὰδε λαμπρὰ θερίππων / ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν, / ἄστρα δὲ φεύγει πῦρ τόδ' ἀπ' αἰθέρος / εἰς νύχθ' ἱεράν). Por. nadto Hor. c. III 21,24: „*Dum rediens fugat astra Phoebus*”; II 9,10–12: „[...] nec [...] Vespero / Surgente [...] / Nec rapidum fugiente solem”; Sen. *Herc. f.* 1057–1060: „*tuque ante omnis, qui per terras / tractusque maris fundis radios / noctemque fugas ore decoro, / fervide Titan*”; Stat. *Theb.* II 120–121: „[...] etenim iam pallida turbant / Sidera lucis equi [...]”; XII 406–407: „[...] iam sidera pallent / Vicino turbata die [...]”; *Ilias Lat.* 635: „*Postera cum primum stellas Aurora fugarat*”; Sen. *Thy.* 790–791: „*cuius ad ortus noctis opacae / decus omne fugit, [...], Phoebe*”; *Oct.* 1–4: „*Iam vaga caelo sidera fulgens / Aurora fugat, / surgit Titan radiante coma / mundoque diem reddit clarum*”; Serv. *De centum metris*: „*De ibycio. Ibycium constat hexametro acatalecto, ut est hoc: sidera pallida diffugiunt face territa luminis*”.

„Iam caeruleis evectus aquis / Titan summa prospicit Oeta; iam Cadmeis incluta Bacchis / aspersa die dumeta rubent / Phoebique fugit reditura soror”), i powraca też w fazie pełni (np. Prop. III 5, 27–28: „Qua venit exoriens, qua deficit, unde coactis / Cornibus in plenum menstrua luna redit”). Natomiast w opisie świtu u Lukana (II 719–725) czasownik *redire* ma nieco inne znaczenie — chodzi tam o gwiazdozbiory okołobiegunowe, Wolarza (Bootes, Arctophylax) i Wielkiego Wozu (*plaustra*), które, jak tłumaczy mit o uwiedzionej przez Zeusa Kallisto, z woli Hery i za zgodą bóstw morza nigdy nie zanurzają się w Oceanie²⁷; nie mogą więc z nadejściem dnia ani uciekać, ani ukrywać się jak inne gwiazdy, lecz tylko „przechodzą w coś innego”, zlewają się, stapiają z „obliczem czystego nieboskłonu” (w. 722–723): „[...] *plaustra Bootae / In faciem puri redeunt languentia caeli*”. W wersie 142 [L 39] poemaciku *Dirae* gwiazdy zwyczajnie powracają, a więc stają się widoczne, są blade, bo to dopiero zmierzch, ale niebawem nadejdzie przecież noc²⁸.

Dodajmy, że czasownik *redeunt* na zasadzie konstrukcji eliptycznej jest również orzeczeniem dla drugiej części zdania w wersie 143 [L 40]: „*sidera [...] redeunt [...] inque vicem [...] currens atque aureus orbis*”. To ułatwia nieco decyzję o odrzuceniu lekcji Phoebe, jaką przekazuje kilka dobrych kodeksów, i przyjęciu lekcji Phoebi²⁹. Orzeczenie bowiem obie

27 Kallisto została przemieniona przez Herę w niedźwiedzicę, a przez Zeusa przeniesiona na niebo wraz z synem Arkasem jako konstelacje Wielkiej Niedźwiedzicy i jej strażnika, właśnie Wolarza (zob. Ovid. *Met.* II 405–531; *Fasti* II 153–192); por. Cic. *De nat. deor.* II 105 (z wersami poematu Aratosa z Soloi): „Hunc [polum] circum ἀρκτοι δυαε feruntur, numquam occidentes. Ex his altera apud Graios Cynosura vocatur, / altera dicitur esse Helice, cuius quidem clarissimas stellas totis noctibus cernimus, quas nostri septem soliti vocitare Triones” i np. Sen. Ag. 69–70: „ubi caeruleis immunis aquis / lucida versat plaustra Bootes”.

28 Gwiazdy zresztą są blade również wtedy, gdy jasno świeci księżyc; por. piękny fragment pieśni Safony 34 V: ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀποκρύπτοισι φάνεννον εἶδος, / ὀπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γᾶν <ἐπὶ παῖσαν> wraz z komentarzem J. Danielewicz (1999: 176) o znaczeniu czasownika ἀποκρύπτοισι — „u Safony kontekst sugerowałby raczej znaczenie »niknąć«, »blednąć«”.

29 *Phoebi* to lekcja późniejszych rękopisów z XIV i XV w., za którą opowiedział się N. Heinsius; starsze kodeksy przekazują lekcje *ph(o)ebe* (F i L), *phoebo* (S), *ph(a)ebus* (dwa kodeksy monachijskie *m* i *n*); ta ostatnia byłaby do przyjęcia, gdyby frazę *currens atque aureus orbis* potraktować jako dopowiedzenie: *i [gdy powraca] potem Phoebus, szybko poruszający się i złoty krąg*. Lekcję *Phoebi* można uznać za przydawkę dopełniaczową, która odnosi się do *orbis* — *gdy powracają gwiazdy [i gdy powraca] szybko poruszający się i złoty krąg Feba*. Czasownika *currere* często używa się w odniesieniu do ciał niebieskich, tutaj imiesłów *currens* byłby odpowiednikiem przymiotnika *rapidus*, por. np. Verg. *Georg.* I 92: „[...] *rapidive potentia solis*” i 424–425: „*Si vero solem ad rapidum lunasque sequentis / ordine respicies [...]*”; II 321:

te części zdania łączy, dzieli je natomiast wyrażenie *in vicem*, adverbium o znaczeniu z *kolei, potem, następnie*³⁰, gwiazdy i złoty krąg nie powracają razem, równocześnie, lecz na przemian: *Gdy powracają gwiazdy i gdy z kolei powraca złoty rydwan Feba...*

Dopiero po tym obrazie następujących po sobie zmierzchów i świtów, nocy i dni umieszcza poeta w wersach 144–145 [L 41–42] apostrofę do Luny, bogini Księżycy, ale nie jest to w tej partii utworu apostrofa jedyna — w kolejnym wersie (też zresztą niezupełnie jasnym i poprawianym przez badaczy) znajduje się druga, do Feba-Apollona: „Phoebe, gerens in te laurus celebrabis amorem”. Obie apostrofy zdają się wyrastać z poprzedzającego je obrazu przemienności nocy i dni, nie powinno się zatem wersów 142–143 [L 39–40] wiązać składniowo wyłącznie z apostrofą do Luny. Trudno też byłoby szczególnie podkreślać, że uśpiony na górze Latmos Endymion (bo zapewne o niego tu chodzi), którego Selene-Luna odwiedza nocami³¹, jest zawsze, nocą i dniem z boginią³². Natomiast motyw powracających

„[...] cum rapidus Sol”; Hor. c. II 9,12; u Owidiusza w *Fasti* (I 386) *celeris* [...] *deo* o Tytanie Hyperionie, ojcu Heliosa, uważanym za bóstwo słońca. Jeśli zaś przyjąć lekcję starszych kodeksów: *Phoebe*, wtedy w miarę przekonująca wydaje się koncepcja A. Salvatore (1994: 560 i 1997: 20), który *in vicem* tłumaczy jako *alternandosi* — *na przemian*, z *Phoebe* zaś łączy tylko przydawkę *currens*, przywołując frazę z *Thyestes*a Seneki, w. 842: *luna ... currens*, natomiast wyrażenie *aureus orbis* pozostawia jako określenie słońca — *i gdy na przemian [powracają] szybko poruszający się księżyc i złoty krąg [słońca]*. Przy takiej interpretacji powstaje jednak pewien nadmiar, zamiast dwóch aż trzy elementy, dwa odnoszące się do nocy: *gdy powracają gwiazdy i gdy powraca na przemian księżyc i słońce*.

30 Por. np. Stat. *Theb.* XI 412 i 415: „*Armorum fugere dei: [...] inque vicem Stygiae subiere sorores*”.

31 Por. Apoll. *Rhod. Arg.* IV 57–61; *Corp. Theocr.* 3,49–50; 20, 37–39; Cat. c. 66,5–6: „*Ut Triviam furtim sub Latmia saxa relegans / Dulcis amor gyro devocet aereo*” wraz z komentarzem Krolla (1929: 200), który utrzymuje, że odwiedzaniem Endymiona przez Selene tłumaczyli poeci starożytni zaćmienia i now księżycy; ciekawy jest również fragment pieśni chóru z *Fedry* Seneki, poświęconej potędze bóstw miłości — Artemida na te miłosne chwile na górze Latmos powierza księżycowy rydwan bratu Apollonowi, co oczywiście zakłóca regularną przemienność nocy i dni (w. 309–316): „*Arsit obscuri dea clara mundi / nocte deserta nitidosque fratri / tradidit currus aliter regendos: / ille nocturnas agitare bigas / discit et gyro brevior flecti, / nec suum tempus tenuere noctes / et dies tardo remeavit ortu, / dum tremunt axes graviore curru*”. Zob. też Preller 1872: 363–364.

32 Jest z nią zawsze tylko w tym sensie, że sprowadziwszy na niego wieczny sen (bo może stało się to nie na życzenie młodzieńca, jak podaje Apollodoros I 56, lecz za sprawą samej Selene — zob. komentarz w cytowanej edycji Teokryta, 2004:107 ad v. 49–50), bogini zapewniła mu wieczną młodość i urodę i zarazem zabezpieczyła się przed ewentualnymi rywalkami.

nocy i dni nadaje się doskonale do rozwinięcia pytania z wersu 38 „Cur ego crudelem patior tam saepe dolore?”. Okrutny ból, cierpienie z powodu utraconej miłości może nie opuszczać człowieka ani na chwilę. W innej sytuacji, ale właśnie na nieustającą miłosną udrękę skarży się na przykład Tibullus w elegii II 4, 11–12: „nunc et amara dies et noctis amarior umbra est: / omnia nunc tristi tempora felle madent” (por. też Prop. I 1, 33–34: „In me nostra Venus noctes exercet amaras, / Et nullo vacuus tempore deficit Amor”).

Stawiam więc, wbrew przyjętej w znanych mi edycjach interpunkcji, na końcu wersu 141 [L 38] przecinek, a znakiem zapytania zamykam dopiero wers 143 [L40]:

*cur ego crudelem patior tam saepe dolore,
sidera per viridem redeunt cum pallida mundum
inque vicem Phoebi currens atque aureus orbis?*

i domyślam się w tych wersach — poza analogią z elegią II 4 Tibullusa — motywu podobnego do tego, który znamy z zachowanego w komentarzu Serwiusza do *Georgik* (ad I 288) fragmentu poematu *Smyrna* neoteryka Gajusza Helwiusza Cynny:

*te matutinus flentem conspexit Eous
et flentem paulo vidit post Hesperus idem,*

a zwłaszcza z Wergiliuszowej opowieści o Orfeuszu (*Georg. IV 465–466*: „te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat”) czy z Horacjańskiej pieśni II 9, 9–12:

*Tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum, nec tibi Vespero
Surgente decedunt amores
Nec rapidum fugiente solem³³.*

Oddalony od Lidii, pogrążony w nieustającym bólu kochanek słabnie, marnieje, ogarnia go chłód śmierci (w. 22–24 [125–127]):

33 Inne warianty tego motywu omawia P. Gagliardi (2019), nie uwzględniając oczywiście poematu *Dirae*.

*at mihi tabescunt morientia membra dolore
et calor infuso decedit frigore mortis,
quod mea non mecum domina est. [...]*

Niszczącą siłę miłosnego cierpienia zna elegia rzymska (zob. np. Prop. I 5, 21–22; II 1,75–78; II 8, 1–2, 17–18; Tib. II 4, 7–12; II 6,17–20; 49–52; Corp. Tib. III 2, 29–30), do zestawiania poemaciku o Lidii z elegią zachęca też między innymi nazwanie ukochanej w wersie 24 [127] rzeczownikiem *domina* oraz fakt, że w swej najwcześniejszej postaci elegia wiązała się z bukoliką — elementy bukoliczne znajdowały się w niezachowanych dziś elegiach Corneliusa Gallusa o miłości do aktorki Cytheris-Lycoris; scenerię wiejską często spotykamy potem u Tibullusa: poeta wspomina dzieciństwo w wiejskiej posiadłości (I 10,15–24), opisuje wiejskie święto Ambarvaliów (II 1); wyobraża sobie szczęśliwy pobyt z Delią na wsi (I 1,5–48; I 2, 71–74; I 5,21–36) i gotów jest pracować na roli jak niewolnik, byleby być blisko Nemesis (II 3). Nawet Propercjusz w elegii II 19 ukazał Cynthię na wsi, zapowiedział swój przyjazd do niej i planował swoje przyszłe „wiejskie” zajęcia (co prawda, tylko polowanie).

Jest jednak między *Dirae* i elegiami zasadnicza różnica. W elegiach miłosne cierpienie wypływa z braku wzajemności albo z niewierności kochanki, która wybiera innego mężczyznę, często, powodowana chciwością i pragnieniem życia w zbytku, ulega bogatemu rywalowi poety (por. Tib. I 5, 47–48; II 3, 35–60; II 4, 13–44; Prop. I 2, I 15, II 5, II 6, II 8, II 9, II 6 *et passim*; Ovid. Am. I 10, III 8). Natomiast w *Dirae* kochankowie zdają się szczęśliwi we wzajemnej miłości, to już nawet miłość spełniona, kochanek odważył się rozwiązać dziewiczą przepaskę Lidii (w. 156–159 [L 53–55]). Cóż zatem zmusiło ich do rozstania? Można sobie wyobrazić sytuację, nieco podobną do tej z wierszyka Sulpicji (Corp. Tib. III 13 [IV 7]) czy z drugiej eklogi Nemezjanusa, gdy rozdziela młodych wola opiekuna albo rodziców. Taką właśnie odpowiedź zdaje się sugerować w. 78 [181], w którym za cechę swojej nieszczęsnej epoki uznaje autor, najwyraźniej bardzo młody, późną miłość, późną rozkosz, rozkosz wieku dojrzałego („[...] miserumque genus, quo sera libido est”). Tylko dlaczego tak skrupulatnie miałby ukrywać powód rozłąki, bardzo przecież w życiu społecznym i rodzinnym zwyczajny?

I dlaczego starożytność przekazała wiersz o Lidii wraz ze złorzeczeniami dla wsi jako jedną całość i pod tytułem *Dirae*?³⁴ Że miłość do dziewczyny i złorzeczenia dla wsi można w pewnych okolicznościach ze sobą połączyć, świadczy Tibullusowa elegia II 3. Tibullus, który tak bardzo kocha wieś i tak do niej tęskni, potrafi ją także przeklinać, potrafi wyrzec się dobrodziejstw uprawy roli, gdy Nemesis przebywa na wsi, w willi bogatego rywala, i poeta ma tylko rzadkie okazje, by się z dziewczyną zobaczyć (w. 61–68):

*at tibi dura seges, Nemesim qui abducis ab urbe,
persolvat nulla semina certa fide.
et tu, Bacche tener, iucundae consitor uvae,
tu quoque devotos, Bacche, relinque lacus.
haud impune licet formosas tristibus agris
abdere: non tanti sunt tua musta, pater.
o valeant fruges, ne sint modo rure puellae:
glans alat, et prisco more bibantur aquae*³⁵.

Również w *Dirae* druga, erotyczna część utworu tłumaczy, skąd aż tyle nienawiści, tyle chęci całkowitego zniszczenia wiejskiego świata, w którym dotąd się żyło i który przecież się kochało, którego tak ogromnie żał (w. 86–94) — nie chodzi tylko o to, że trzeba ten świat opuścić, to ból rozerwanej, zniweczonej miłości do kobiety wybucha coraz okropniejszymi przekleństwami dla pozostawianej obcym ziemi³⁶.

34 Szerzej omawia tę sprawę Ed. Fraenkel (1966: 151–153) i podejrzewa świadomy, efektowny i skuteczny fortel, sądzi mianowicie, że poemacik o Lidii został celowo dołączony do uważanych za dziełko Wergiliusza *Dirae*, by powiązać go z imieniem wielkiego poety i zapewnić mu w ten sposób nieśmiertelne trwanie.

35 Ed. Fraenkel (1966: 145) widzi w tej elegii Tibullusa „*dirae* na małą skalę”, chyba niezupełnie słusznie — złorzeczenia Tibullusa ustępują oczywiście poematowi *Dirae* objętością i nie ma w nich obrazów zniszczenia, ale gotowość rezygnacji ze zboża i wina i powrotu do pożywienia z żółdźi, czyli zanegowanie samej istoty umiłowanego przez poetę rolnictwa, to przecież bardzo dużo. Fraenkel nie zwraca też zupełnie uwagi na połączenie w Tibullusowej elegii II 3 motywu *dirae* z erotyką — zachwiałoby to może jego przekonaniem o całkowitej odrębności obu części *Dirae*. A przecież problem jest nieco podobny jak połączenie *dirae* z bukoliką, zainicjował je w wersie 6 dziewiątej eklogi Wergiliusz: „*hos illi (quod nec vertat bene [wyr. Z.G.] mittimus haedos*” i wspaniale rozwinął autor *Dirae* (zob. Fraenkel 1966: 153). Oczywiście, dodajmy, o ile *Dirae* powstały później niż bukolika dziewiąta.

36 Nie znalazł zupełnie takiego uczucia Meliboeus w 1 ekłodze Wergiliusza.

I odwrotnie złorzeczenia, czyli pierwsza część utworu zachowanego jako *Dirae*, wyjaśniają genezę części drugiej, podają przyczynę rozstania kochanków.

Jakby wbrew chętlivej pewności Propercjusza (II 7,3–6):

[...] *quamvis diducere amantes*
Non queat invitos Iuppiter ipse duos.
'At magnus Caesar'. Sed magnus Caesar in armis:
Devictae gentes nil in amore valent

w miłość wdarła się przemoc polityki. Autor *Dirae*, który — znówu inaczej niż zamieszkali w Rzymie elegicy — żył na wsi, był prawdopodobnie właścicielem³⁷ niewielkiego gospodarstwa (por. w. 45–46: „*pertica qua nostros metata est impia agellos, qua nostri fines olim [...]*”), a stracił swą ziemię w wyniku konfiskat na rzecz weteranów (w. 2: „*divisas [...] sedes et rura canamus*”; w. 84–85: „*exsul ego indamnatus egens mea rura reliqui, / miles ut accipiat funesti praemia belli*”; w. 82–83: „*o male devoti, praetorum crimina, agelli / tuque inimica tui semper Discordia civis*”) i musi wyruszyć gdzieś w nieznaną tak jak Wergiliuszowy Meliboeus (por. *ecl.* 1, 3–4: „*Nos patriae fines et dulcia linquimus arva; / Nos patriam fugimus [...]*” oraz 64–69) i także ze stadkiem kóz (*D.*, w. 91–92): „*tardius, a, miserae descendite monte capellae, / mollia non iterum carpetis pabula nota*” (por. *Verg. ecl.* 1, 12–15). Przypuszczać można, że i w tym utworze chodzi o lata 42–41, gdy po zwycięstwie drugiego triumwiratu pod Filippi (42 r.) Oktawianowi przypadło zadanie przydzielenia ziemi wysłużonym żołnierzom³⁸ i gdy konfiskaty dotknęły Wergiliusza i w mniejszym lub większym stopniu właściwie wszystkich najślawniejszych potem poetów epoki augustowskiej: Propercjusza, Tibullusa i prawdopodobnie również Horacego (por. *Prop.* I 22

37 Tu znówu różnice w opiniach C. van der Graafa (1945: 18), Ed. Fraenkla (1966: 145) i G. Mosconiego (Iodice 2002: 26). W wersie 10 pojawia się bowiem postać starca, *senex noster*: „*senis nostri felicia rura*”, a w wersie 33 zamiast częstych w innych miejscach zaimków dzierzawczych pierwszej osoby wyrażenie *vetus dominus*: „*veteris domini felicia ligna*”.

38 Od czasów reform Mariusza, który wprowadził pobór nieposiadających majątku ochotników i utworzył armię zawodową, po 16 latach służby *milites emeriti* mieli otrzymywać ziemię jako zaopatrzenie na starość. Już Sulla przeprowadził wielkie wywłaszczenia na terenie Samnium i Etrurii, by obdzielić ziemią swych żołnierzy, co zresztą posłużyło mu do walki z opozycją i jednocześnie pogłębiło upadek italskiego rolnictwa (weterani zwykle nie umieli i nie chcieli pracować w swych nowych gospodarstwach).

i IV 1,129–130; Tib. I 1,19–22; Hor. *Epist.* II 2,49–52³⁹). To wtedy wybuchły protesty wywłaszczanych rolników, które za sprawą ówczesnego konsula Lucjusza Antoniusza (brata Marka) i Fulvii, żony Marka Antoniusza, przerodziły się w otwartą wojnę z Oktawianem, tak zwaną wojnę peruzyńską (41–40 przed Chr.).

Autor *Dirae* oskarża niezgodę jak Wergiliusz w ekłodze 1,70–72:

*Impius haec tam culta novalia miles habebit,
Barbarus has segetes: en quo discordia civis
Produxit miseros; his nos consevimus agros!*

i jak Propercjusz w elegii I 22,3–5:

*Si Perusina tibi patriae sunt nota sepulcra,
Italiae duris funera temporibus,
Cum Romana suos egit discordia cives,*

mówi o zajmowaniu ziemi przez żołnierzy, weteranów złowrogiej, żalobnej wojny, bez wątpienia więc wojny domowej (*D.*, w. 85: „miles ut accipiat funesti praemia belli”).

Autor *Dirae* nie ułatwia jednak datowania konfiskat, które objęły jego gospodarstwo, bo choć — poprzez motyw adynatów — zapewnia z dumą, że jego wolna fujarka, jego wolna pieśń nigdy nie przestanie oskarżać sprawcy tej tragedii wieśniaków⁴⁰, ale ukrywa go pod imieniem Likurga (w. 4–8):

*ante lupos rapiant haedi, vituli ante leones,
delphini fugient pisces, aquilae ante columbas
et conversa retro rerum discordia gliscet —
multa prius fient quam non mea libera avena
montibus et silvis dicat tua facta⁴¹, Lycurge.*

39 Zob. Wójcik 1986: 20.

40 Trudno nie przypomnieć tu adynatów z eklogi I Wergiliusza, tam jednak Tityrus pośród sytuacji niemożliwych umieszcza zapomnienie o boskim dobroczyńcy (w. 59–63): „Ante leves ergo pascentur in aequore cervi, / Et freta destituent nudos in litore pisces, / Ante pererratis amborum finibus exul / Aut Ararim Parthus bibet au Germania Tigrim, / Quam nostro illius labatur pectore voltus”.

Czy to Wergiliusz dokonuje autokorekty, czy też autor *Dirae* drwi z Wergiliusza?

41 Por. Verg. *ecl.* 8,8: „[...] mihi cum liceat tua dicere facta”.

Czytelnik powinien umieć domyślić się, że współczesnemu wodzowi rzymskich żołnierzy sądzony jest los mitycznego króla Tracji, który próbował przeciwstawić się Dionizosowi (w. 4–8) i już Homerowi służył za przykład surowo ukaranego bezbożnika (*Il.* VI 130–140)⁴². Dionizosa (italskiego Libera) wymienia Wergiliusz w prooemium do *Georgik* na pierwszym miejscu wśród bóstw rolniczych (I 7–9), a odbieranie ziemi italskim wieśniakom było przecież jakąś formą wystąpienia przeciw ich boskim opiekunom.

Przy próbach datowania utworu niepokoi też wers 9: „*Impia Trinacriae sterilescent gaudia vobis*”, który mógłby lokalizować gospodarstwo autora na Sycylii⁴³, a tymczasem nic nie wiadomo, by August dokonywał tam wywłaszczeń. Natomiast wcześniej, w 44 roku przed Chr., grunty w okolicy miasta Leontini przydzielał rozmaitym swoim stronnikom Marek Antoniusz (chodziło wtedy co prawda o *ager publicus*, ziemię należącą do państwa, ale zazwyczaj przecież dzierżawioną przez osoby prywatne, zob. Cic. *Phil.* II 17,43 i 39,101; III 9, 22 oraz Dio Cassius XLV 30,2). By uniknąć kłopotów z ustaleniem czasu i miejsca konfiskat, próbuje się interpretować wers 9 metaforycznie: wyrażenie *Trinacriae gaudia* miałyby oznaczać obfite plony, takie jak na Sycylii⁴⁴. A może raczej *Trinacriae gaudia* to — przez skojarzenie z Teokrytem — radości bukoliczne, radości życia wiejskiego⁴⁵, tutaj *impia*⁴⁶, bezbożne, bo zdobyte w wyniku krzywdy wypędzonych właścicieli, muszą więc okazać się bezużyteczne, bezowocne (*sterilescent*)?

Tak czy inaczej, polityczną sytuację, która doprowadziła do rozstania kochanków, wyjaśnia czytelnikom pierwsza część utworu wypełniona złorzeczeniami. Ale i poeta, który zna przecież te polityczne powody, stawia pytanie „dlaczego?”. Dlaczego natura, bogowie czy fatum bez życzliwości kształtują ludzki los? Bo pytanie o przyczynę jednostkowego, indywidualnego cierpienia rozszerza się w pytanie o porządek świata, o *minor aetas* (w. 75 [178]), czyli o brak szczęścia, właściwy całemu

42 Por. Fraenkel 1966: 154.

43 Tak w edycji Iodice 2002: 6, 26 i 30; odmienna opinia Ed. Fraenkla (1966: 144).

44 Van der Graaf 1945: 17 (ad v. 9; tu także opinie innych badaczy); Fraenkel 1966: 144.

45 Por. w wersji 20 z elegii do Messali (*Appendix Vergiliana IX*): „*Trinacriae [...]* iuvenis” (o Teokrycie) oraz Rostagni 1961: 356.

46 Wydawcy przyjmują niekiedy inną interpunkcję, która pozwala łączyć przydawkę *impia* z *facta* w wersji 8: „*dicat tua facta, Lycurge, / impia. Trinacriae [...]*”. Zob. van der Graaf 1945: 3 i 17.

pokoleniu wieku żelaznego. Lepszy wydaje się nawet los zwierząt — jałówka nie oddała się od byka, przywódcy stada, i nie pozwala, by rykiem musiał ogłaszać lasom swój ból, podobnie kozioł, gdziekolwiek szuka pastwisk, ma zawsze przy sobie kozę⁴⁷. W apostrofach, znowu zwracając się bezpośrednio do przyrody, określa poeta byka przymiotnikiem *felix* (w. 28–30 [131–133]): „*felix taure, pater magni gregis et decus, a te / vaccula non unquam secreta cubilia captans / frustra te patitur silvis mugire dolorem*”, kozła nawet dwoma synonimicznymi określeniami (w. 31–34 [134–137]): „*et pater haedorum felix semperque beate, / sive petis montes praeruptos saxa pererrans / sive tibi silvis nova pabula fastidire / sive libet campis: tecum tua laeta capella est*” i uogólnia — samiec nie bywa rozdzielany z samicą, nigdy nie oplakuje rozerwanej miłości (w. 35–36 [138–139]): „*et mas quicunque est, illi sua femina iuncta / interpellatos nunquam ploravit amores*”.

Może to rzeczywiście wiersz bardzo młodego człowieka, który obserwował tylko własne szczęśliwe zwierzęta? A może raczej spojrzenie pełne żalu i cierpienia? Może cierpienie, żal, poczucie krzywdy sprawia, że wszyscy i wszystko, co tej krzywdy w danej chwili bezpośrednio nie doznaje, wydaje się szczęśliwsze i godne zazdrości. Może wreszcie to porównanie do zwierząt było potrzebne, by pokazać skalę zła, krzywdy, przemocy w świecie ludzkim? Bo przecież w gruncie rzeczy poeci antyczni dobrze znają cierpienie zwierząt, Lukrecjusz opisuje na przykład rozpacz matki, której zabrano cielaka i zabito go na ofiarę, a ona „napelnia żalonym rykiem liściasty gaj”⁴⁸ (II 352–363).

47 Człowiek porównuje się z przyrodą zazwyczaj, gdy myśli o śmierci, i wtedy miewa wrażenie, że natura jest laskawsza dla roślin i zwierząt, np. wedle Cycerona (*Tusc.* III 28, 69) Teofrast skarżył się, że jelenie i wrony żyją dłużej niż ludzie. Nieznany autor *Epitaphium Bionis* przeciwstawia odradzanie się roślin po zimie bezpowrotnej śmierci człowieka (w. 99–104). Przykład drzew, jeleni i wron także w *Appendix Vergiliana*, w elegii na śmierć Mecenasza I, 113–118:

redditur arboribus florens revirentibus aetas:
ergo non homini quod fuit ante redit?
vivacesque magis cervos decet esse paventis
si quorum in torva cornua fronte rigent?
vivere cornices multos dicuntur in annos:
cur nos angusta condicione sumus?

Natomiast absolutne podobieństwo między człowiekiem i zwierzętami dostrzegają poeci w działaniu bogini Wenus, w sile miłosnego pożądania — wystarczy przypomnieć sławne proemium poematu Lukrecjusza czy odpowiednie partie III księgi Wergiliuszowych *Georgik* (zob. m.in. w. 242–265).

48 Przekład A. Krokiewiczza 1958: 32.

Drugi punkt odniesienia dla nieszczęśliwych ludzi stanowią bogowie i pokolenie złotego wieku⁴⁹. Poeta chce wykazać się przy tej okazji uczonością i rzeczywiście zdaje się to osiągać poprzez samą niejasność sformułowań, ale exempla, jakie dobiera, nie są chyba najlepsze i chwilami jakby się trochę gubił w opowiadaniu. Przykłady Selene-Luny i Phoeba-Apollona, które nasunęły się przez skojarzenie z nocą i dniem, miały być przeciwstawieniem nieustającego cierpienia człowieka oderwanego od ukochanej — tak to ujmuje wers 144 [L 41]: „Luna, tuos tecum est: cur non est et mea mecum?”. Zamiast o szczęściu Luny już w następnym wersie czytamy jednak o jej bólu (poeta powodu tego bólu nie wyjaśnia, ale bez wątplenia chodzi po prostu o ból miłości, por. słowa bogini Księżycy u Apolloniosa, IV 57–58: Οὐκ ἄρ' ἐγὼ μούνη μετὰ Λάτμιον ἄντρον ἀλύσκω, / οὐδ' οἴη καλῶ περὶ δαίωμαι Ἐνδυμίωμι), który powinien ułatwić bogini zrozumienie, współczucie dla zrozpaczonego kochanka (w. 145 [L 42]): „Luna, dolor nosti quid sit, miserere dolentis”. Z mitów o Apollonie — w jednym tylko wersie (146 [L 43]): „Phoebe, gerens in te laurus⁵⁰ celebrabis amorem” — przywołuje poeta laur jako znak, jako symbol rozsławiający czy upamiętniający miłość, ale przecież miłość Apollona do Dafne nie była szczęśliwa i ani drzewko laurowe, ani laurowy wieniec nie może zastąpić pięknej dziewczyny. Nie przekonuje też podporządkowana retorycznej figurze *praeteritio* (w. 149 [L 46]: „[...] quae dicere longum est”) próba ukazania zbiorowego szczęścia wszystkich bogów — albo mają przy sobie tych, których kochają, albo ich widzą przemienionych w gwiazdy i rozsianych po niebie (w. 147–149 [L 44–46]). Tą samą figurą (w. 152 [L 49]: „haec quoque praetereo [...]”) „wykręca” się poeta z opowiadania o miłości w złotym wieku — pojawia się tu tylko postać Ariadny, córki Minosa (w. 152 [L 49]), i — jak objaśniają komentarze mało precyzyjną peryfrazę — Medei (w. 153 [L 50])⁵¹. Oczywiście, obie zakochawszy się w pięknych przybyszach, nie pozwoliły na zerwanie tej miłosnej więzi i odpłynęły — Ariadna z Tezeuszem, Medea z Jazonem — ze swoich ojczyzn. Ale

49 Analogiczne przeciwstawienie losu człowieka przyrodzie i bogom w Tibullusowej elegii I 4, 35–38. Ludzka uroda szybko przemija, tymczasem węże zrzucając z siebie kolejne lata wraz ze skórą, Bakchus i Apollo zachowują wieczną młodość — to okrucieństwo bogów: „crudeles divi! serpens novus exiit annos: / formae non ullah fata dedere moram. / solis aeterna est Baccho Phoeboque iuventas: / nam decet intonsus crinis utrumque deum”.

50 Acc. plur. według IV dekl. jak u Tibullusa II 5,117.

51 Czy nie chodzi jednak o Scyllę (zob. poemat *Ciris* w *Appendix Vergiliana*)? Por. Salvatore 1994: 560, przypis 48.

to przecież historie tragiczne i nie ma pewności, że nawet Ariadnie Dionizos i przeniesiony w gwiazdy wieniec mógł zrównoważyć przerażenie i rozpacz, jakich doznała na wyspie Naxos (por. Cat. c. 64,52–70; 124–201). Wszystkie te exempla pokazują nie tyle szczęście miłości, ile raczej dowodzą, że miłości trudno się oprzeć. W oczach poety jednak w sposób wystarczający potwierdzają jego przekonanie o szczęśliwym losie bogów i śmiertelników pokolenia złotego wieku, szczęśliwym także w sprawach Erosa⁵². Autor *Dirae* rozwija więc i nieco odmieśnia przekazany po raz pierwszy przez Hezjoda mit o wiekach ludzkości. Ani Hezjod, ani Aratos z Soloi⁵³, ani nawet Owidiusz nie uwzględniają w ogóle w obrazach złotego wieku miłosnego powodzenia ówczesnych ludzi. Również Tibullus mówi tylko o niezwykłych warunkach życia za panowania Saturna — nie znano żeglugi, nie wykorzystywano zwierząt do pracy, gdyż nie trudzono się nad uprawą roli, dęby same dawały miód i owce mleko, domy nie miały drzwi i pola granic, nie było gniewu ani wojny (I 3,35–48). Wszystko zmieniło się wraz z panowaniem Jowisza, właściwie bez innego powodu (w. 49–50). Ale w elegii II 3 opowiada Tibullus o wielkiej miłości Apollona do Admeta (w. 11–28) i tamtym czasem, gdy bogowie otwarcie służyli miłości (w. 29–30: „felices olim, Veneri cum fertur aperte / servire aeternos non pudeisse deos”), przeciwstawia wiek żelazny, gdy Wenus została zapomniana (w. 35: „ferrea non Venerem sed praedam saecula laudant”), a pragnienie zysku i wojennej zdobyczy stało się zarzewiem walk, przyczyną śmierci i niebezpieczeństw zamorskich podróży, pomnażania ziemskich majątków i wznoszenia ogromnych budowli na ziemi i morzu (w. 35–46). Tamte czasy miłości Apollona, choć miłość zmusiła go do upokarzającej służby pasterskiej, były więc wedle Tibullusa złotym wiekiem, gdy bogowie przebywali jeszcze wśród ludzi⁵⁴. Zmianę przyniosła ludzka chciwość.

Propercjusz inaczej sugeruje miłosne szczęście pokolenia złotego wieku — kobiety dochowywały wtedy wierności, co we współczesnym Rzymie stało się *ἀδύνατον* (II 32,49–52):

52 Że herosom — dzięki pomocy Amora — wiodło się lepiej w miłości, utrzymuje też Propercjusz — w elegii I 1,7–18 opowiada o Milanionie, któremu nie bez trudu, ale jednak udało się zdobyć Atalantę.

53 Zob. Rostropowicz 1998: 123–132, gdzie omówienie różnic w przedstawieniu mitu o wiekach ludzkości u Hezjoda i Aratosa z Soloi.

54 Por. Cat. c. 64, 384–406.

*Tu prius et fluctus poteris siccare marinos,
Altaque mortali deligere astra manu,
Quam facere, ut nostrae nolint peccare puellae:
Hic mos Saturno regna tenente fuit.*

W wersach 140–141 [L 37–38] po przykładach z życia zwierząt poeta-kochanek Lidii tylko boleśnie się dziwił: „cur non et nobis facilis, natura, fuisti? / cur ego crudelem patior tam saepe dolorem [...]?”. Odniesienie do bogów przenosi sprawę na płaszczyznę moralną, winy i kary, najpierw winy zbiorowej całego pokolenia (w. 154–155 [L 51–52]): „laedere, caelicolae, potuit vos nostra quid aetas, / condicio nobis vitae quo durior esset?”. W pytaniu kryje się niedowierzanie, by rzeczywiście ludzie pokolenia żelaznego mogli tak bardzo obrazić bogów, choć w micie o wiekach sugerował taką winę Hezjod, opowiadał przecież w *Pracach i dniach* o pysze i braku czci dla bogów już w pokoleniu srebrnym (w. 133–137), o lekceważeniu dobra i sprawiedliwości, o uznaniu dla sprawców zła, utożsamieniu sprawiedliwości z siłą i ztracie wstydu w pokoleniu żelaznym (w. 190–193). Także Owidiusz (*Met.* I 127–150) bardzo wiele zbrodni przypisuje pokoleniu żelaznemu, gdy „victa iacet pietas” (w. 149).

W *Dirae* jest jeszcze wina indywidualna, osobista. Poeta znowu wybiera formę zdania pytającego (w. 156–158 [L 53–55]), tym razem jednak już w samym pytaniu zawiera przyznanie się do winy i jednocześnie dość zuchwałą obronę — ośmielił się naruszyć dziewiczą przepaskę, ale przecież nie zrobił tego jako pierwszy:

*ausus egon primus castos violare pudores
sacratamque meae vittam temptare puellae
immatura mea cogor nece solvere fata?*

Rozszerza tę obronę w wyzywającej myśli, która nawiązuje do ulubionego w starożytności toposu „wynalazcy” (εὐρητής, *auctor*)⁵⁵, tego, kto jako pierwszy czegoś dokonał: za nieprzemijającą sławę odkrywcy „wykradzionych” (nielegalnych) rozkoszy Wenery warto byłoby zapłacić śmiercią (w. 159–165 [L 56–62]).

55 Por. np. Hor. c. I 3, 9–12: „Illi robur et aes triplex / Circa pectus erat, qui fragilem truci / Commisit pelago ratem / Primus [...]”.

Jednak mimo wszystko uwiedzenie Lidii nazwane zostało winą (w. 159 [L 56]) i błędem (w. 165 [L 62]). To coś obcego zarówno bukolice, jak i elegii. W zachowanej w *Corpus Theocriteum* jako utwór XXVII bukolice Ὀαριστύς pasterz Dafnis, uwiódlony dziewczynę, wracał do swych wołów rozradowany, ona zaś prosiła wprawdzie dziewczicą Artemidę o wybaczenie (w. 63: Ἄρτεμι, μὴ νεμέσα σέο ῥήμασιν οὐκέτι πιστᾶ [...]), spuszczała zawstydzone oczy, lecz w sercu odczuwała radość (w. 69–71: χὰ μὲν ἀνεγρομένα πάλιν ἔστιχε μᾶλα νομεύειν, / ὄμμασιν αἰδομένοις, κραδία δὲ οἱ ἔνδον ἰάνθη, / ὅς δ' ἐπὶ ταυρείας ἀγέλας κεχαρημένος εὐνάς); cała sprawa za zgodą rodziców skończy się prawdopodobnie małżeństwem obojga⁵⁶. U Nemezjanusa w ekłodze II zagniewani rodzice, *duri parentes*, zamknęli dziewczynę w domu (w. 10), ale dwaj pasterze-sprawcy gwałtu (w. 4–7) jedynie śpiewają pełne tęsknoty pieśni i pragną ponownego spotkania (w. 20–87).

Tym bardziej nie ma mowy o winie uwiedzenia w elegii — Cynthia była zresztą najprawdopodobniej heterą, Lesbia jednak, kochanka Katullusa, żoną Kwintusa Metellusa Celera, Tibullusowa Delia też była ukazywana jako mężatka (por. I 6,15–38 oraz Ovid. *Trist.* II 447–462); nie ma również mowy o winie w malowanych przez elegików bukolicznych obrazach kupowanej dawniej za skromne wiejskie dary miłości (por. np. Tib. II 5, 33–38 i Prop. II 34, 67, 69–71):

Tu canis [...]

Utque decem possint corrumpere mala puellas

Missus et inpressis haedus ab uberibus.

Felix, qui viles pomis mercaris amores!

Jedynie Sulpicja w króciutkim wierszyku cieszy się ze spełnionej miłości i w zakończeniu otwarcie i wyzywająco przyznaje się do winy (*Corp. Tib.* III 13 [IV 7],9–10): „sed peccasse iuvat, vultus componere faetae / taedet: cum digno digna fuisse ferar”.

W elegii pojęcie winy, czy to nazywanej rzeczownikiem *culpa* albo *crimen*, czy to wyrażanej czasownikiem *peccare*, łączy się ze zdradą, oczywiście zdradą, której dopuszcza się niewierna dziewczyna (por. np. Tib. I 6,16; Prop. I 16,25; II 6,40; II 14,31; II 32, 29–30), bardzo rzadko

56 Zob. Ławińska-Tyszkowska 1981: 118–119.

dotyczy mężczyzny i zazwyczaj chodzi wtedy tylko o pozór czy podejrzenie zdrady (por. np. Tib. I 6,71; Prop. I 5,25; II 25,19; III 16,9).

Na swą obronę, zarazem jednak ubolewając, że los nie dał mu pierwszeństwa w „kradzieży” miłosnej rozkoszy, autor *Dirae* przytacza exempla mitologiczne. To druga w utworze sposobność, by okazać się poetą uczonym, by wprowadzić motywy mitologiczne i wymagać od czytelnika rozwikłania niejasnych peryfraz. Dobór exemplów znowu budzić może zastrzeżenia. Właściwie tylko przykład Jowisza, który zaznał rozkoszy z Junoną, zanim ją poślubił (w. 166–168 [L 63–65]), stanowi odpowiednik winy kochanka Lidii. Motyw pochodzi z XIV pieśni Homerowej *Iliady*, ze słynnej sceny na Idzie, gdy Hera uwodzi Zeusa, by go uspić i zapobiec w ten sposób jego czuwaniu nad przebiegiem bitwy pod Troją — teraz są już oczywiście małżeństwem, ale w dwóch wersach, w formie porównania, wspomina poeta, jak pierwszy raz bez wiedzy rodziców złączyli się w miłości (w. 294–296): $\acute{\omega}\varsigma \delta' \acute{\iota}\delta\epsilon\nu, \acute{\omega}\varsigma \mu\acute{\iota}\nu \acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \pi\upsilon\kappa\iota\nu\acute{\alpha}\varsigma \varphi\rho\acute{\epsilon}\nu\alpha\varsigma \acute{\alpha}\mu\varphi\epsilon\kappa\acute{\alpha}\lambda\upsilon\psi\epsilon\nu, / \omicron\acute{\iota}\omicron\nu \delta\tau\epsilon \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\nu \pi\epsilon\rho \acute{\epsilon}\mu\iota\sigma\gamma\acute{\epsilon}\sigma\theta\eta\nu \varphi\iota\lambda\acute{\omicron}\tau\eta\tau\iota / \epsilon\acute{\iota}\varsigma \epsilon\upsilon\nu\eta\nu \varphi\omicron\iota\tau\acute{\omega}\nu\tau\epsilon, \varphi\acute{\iota}\lambda\omicron\upsilon\varsigma \lambda\acute{\eta}\theta\omicron\nu\tau\epsilon \tau\omicron\kappa\eta\acute{\alpha}\varsigma$ ⁵⁷.

Dwa inne przykłady mitologiczne: Afrodyty (w. 169–174 [L 66–71]) i Aurory (175–176 [L 72–73]), pomijając wszystkie wątpliwości, jakie płyną z niepewnych lekcji tekstu i niejednoznacznych peryfraz (Anchizes czy raczej Adonis?⁵⁸; raczej Orion⁵⁹, nie Klejtos), ilustrują odmienną sytuację, inicjatywa należy tu do bogiń, to one pragną miłości i uwodzą czy jak Eos-Aurora nawet porywają śmiertelnych herosów — tak ujmowała te historie mityczne tradycja⁶⁰, tak przedstawia je również autor *Dirae*, co widać w bardziej rozbudowanym exemplum Afrodyty (w. 169–171 [L 66–68]):

57 C. van der Graaf (1945: 41) przywołuje w tym miejscu *Tebaidę* Stacjusza (X 61–64), ale tam mowa tylko o pocałunkach.

58 C. van der Graaf (1945: 42) jest zdania, że chodzi o Adonisa, podobnie G. Mosconi (Iodice 2002: 39). Warto zatem przytoczyć z Owidiuszowego opowiadania o Adonisie w X księdze *Metamorfoz* wersy 554–559 ze słowami Afrodyty i fragmentem narracji: „»Sed labor insolitus iam me lassavit, et ecce / Opportuna sua blanditur populus umbra, / Datque torum caespes: libet hac requiescere tecum« / Et requievit [Venus] humo, pressitque et gramen et ipsum, / Inque sinu iuvenis posita cervice reclinis / Sic ait [...]”.

59 Oriona zabiła Artemida, co tłumaczyłoby płacz Aurory; zob. Hom. *Od.* V 121–124.

60 O pięknym, wybranym przez Eos Orionie — Hom. *Od.* V 121; XI 310; o porwanym przez Eos Klejtosisie — Hom. *Od.* XV 250–251. Por. Preller 1872: 360, 367.

*et moechum⁶¹ tenera gavis est laedere in herba
purpureos flores, quos insuper accumbibat,
Cypria⁶² formoso supponens brachia collo.*

Można naturalnie usprawiedliwić taki trochę niedbały czy nieumiejętny dobór exemplów faktem, że chodziło nie o bliski paralelizm osób i zdarzeń, lecz tylko o istnienie wśród bogów i w złotym wieku wolnej miłości, chociaż w uogólniających wersach 177–178 [L 74–75] poeta zdaje się sobie przypominać, że powinien był pokazywać dominującą rolę pierwiastka męskiego: „*talia caelicolae. numquid minus aurea proles? / ergo quod deus atque heros, cur non minor aetas?*”.

Inaczej radzi sobie z exemplami Propercjusz, gdy na przykład w elegii II 32 usiłuje, zapewne wbrew swoim rzeczywistym uczuciom, zbagatelizować zdrady Cynthii — mitologiczne przykłady dobiera tak, by wykazać, że zdrady były zawsze zjawiskiem częstym, że nie traktowano ich zbyt poważnie, że w żaden sposób nie da się ich usunąć z życia współczesnych Rzymianek. Powołuje się na Helenę, która po wojnie trojańskiej bezkarnie wróciła do Sparty (w. 31–32), i na Wenus, która po romansie z Marsem nie straciła szacunku w niebie, a związała się jeszcze z Anchizesem (w. 33–40), nadto na Lesbię (w. 45–46), czyli postać literacką i historyczną zarazem, której Katullus był skłonny wybaczyć „*rara furta*” (c. 68, 135–140)⁶³. Katalog kończy niewiarygodna historia (*ut aiunt*) żony Minosa Pazyfae — uwiodła ją uroda białego byka, i los Danae, uległej potędze Jowisza (w. 57–60). Cynthia tylko naśladuje te greckie i rzymskie wzory, poeta uwalnia ją więc od winy (w. 61–62): „*Quod si tu Graias es tuque imitata Latinas, / Semper vive meo libera iudicio*”.

61 W rękopisach *mecum* lub *mea cum*; *moechum* — koniektura Ae. Baehrensa, kwestionuje ją C. van der Graaf, opatrując to miejsce znakiem *crux philologorum* (zob. 1945: 11 i 41).

62 *Cypria ... brachia* to koniektura E. Putscha (w rękopisach: *Grandia ... gaudia*); A. Salvatore (1997: 22) stawia tu *crux philologorum*; że chodzi o Afrodytę, wynika niedwuznacznie z przywołania w wersach 172–174 [L 69–71] Marsa (Aresa) i Wulkana (Hefajstosa). Poprzezdzające wersy z motywem wyraźnie zapożyczonym z *Iliady* mogą jednak sugerować, że i ten obrazek miłości na trawie i wśród kwiatów zawdzięcza poeta Homerowi (*Il.* XIV 346–351), a nawet, że na wzór sceny na Idzie przedstawił tu tamtą pierwszą, dokonaną przez Zeusa „kradzież” miłości; tak zdaje się rozumieć ten fragment R. Giomini (1962: 85), proponując następującą rekonstrukcję tekstu: „*Et dea tu m [wyr. Z.G.] tenera gavis est laedere in herba / Purpureos flores, quos insuper accumbibat, / Candida formoso supponens brachia collo*”.

63 Por. Krókowski 1949: 61.

U autora *Dirae* — znowu odmiennie niż u Propercjusza — exempla mitologiczne pogłębiają poczucie nieszczęścia. Nie może chlubić się pierwszeństwem, bo tyle było erotyki w świecie bogów i herosów; nie może się też obronić, bo wraz z przypominaniem tamtych dawnych historii pogłębia się świadomość różnicy między epokami, w jego czasach tamte przykłady nie stanowią usprawiedliwienia, w jego czasach słodka chwila rozkoszy z Lidią (w. 163 [L 60]) jest jednak najwyraźniej winą i błędem. Poecie wyrwa się bolesne westchnienie (w. 179–181 [76–78]):

*infelix ego, non illo qui tempore natus,
quo facilis natura fuit. sors o mea laeva
nascendi miserumque genus, quo sera libido est.,*

podobne do żalu Hezjoda, że przyszło mu żyć w wieku żelaznym (*Erga*, w. 174–175: μηκέτ' ἔπειτ' ὠφέλλον ἐγὼ πέμπτοισι μετεῖναι / ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανεῖν ἢ ἔπειτα γενέσθαι).

Ostatnie dwa wersy utworu (w. 182–183 [L 79–80]) zdają się nie tylko z tego westchnienia wypływać, ale i nawiązywać do wersów 125–126 [L 22–23], a więc mogłyby być wyrazem celowej dbałości o okrągłość kompozycji⁶⁴. Niestety, wprawdzie brzmienie wersu 183 [L 80]: „ut maneam, quod vix oculis cognoscere possis” nie budzi większych wątpliwości poza brakiem sprecyzowanego adresata dla formy *possis*⁶⁵, to wers 182 [L 79] wyróżnia w niektórych edycjach nawet *crux philologorum*⁶⁶ — znak bezradności wydawców. W cytowanej tu podstawowej edycji F. Vollmera z koniektur M. Heinsiusa i Ae. Baehrensa stworzono wers „tantam Fata meae carnis fecere rapinam”. Powstał dwuwiersz spójny logicznie i można się w nim domyślać znanego w erotyce greckiej i rzymskiej toposu. W drugiej bukolice Teokryta Simaita skarży się, że wraz z miłością ogarnęła ją „wysuszająca choroba”, zostały z niej tylko skóra i kości, wypadają włosy, ciało nabrało żółtej barwy (w. 85–90).

64 Kompozycja pierścieniowa widoczna jest w pierwszej części *Dirae*, por. Salvatore 1994: 552: „Alla serie iniziale di ἀδύνατα (vv. 4–8) rispondono gli ἀδύνατα dei vv. 98–100, che chiudono la prima parte del componimento”.

65 C. van der Graaf (1945: 43), A. Salvatore (1997: 23) i G. Mosconi (Iodice 2002: 39) przytaczają jako paralełę Owidiuszowy dystych (*Pont.* I 4,5–6): „Nec, si me subito videas, agnoscere possis: / Aetatis facta est tanta ruina meae”, ale to zwrócona do żony (jak cały list I 4) skarga na upływający czas i udrękę wygnania.

66 Tak w edycjach: Salvatore (1997: 23) i Iodice (2002: 20).

Rzymska *ars amandi* powszechnie uznaje błądą twarz za symptom zakochania, wyędniały wygląd może zjednać oporną dziewczynę, por. np. Prop. I 1,22; I 5,21: „Nec iam pallorem totiens mirabere nostrum, / Aut cur sim toto corpore nullus ego”; I 9,17–18; II 14, 11 i 16 i chociaż kilka wersów z Owidiuszowej *Ars amatoria* (I 729, 733, 735–737):

Palleat omnis amans [...]
Arguat et macies animum. [...]
Attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes
Curaque et e magno qui fit amore, dolor.
Ut voto potiare tuo, miserabilis esto.

Koniektury odbiegają jednak daleko od wersji przekazanej w rękopisach, co więcej, wersy 125–126 [L 22–23] przemawiały prawdziwym dramatyзмом, natomiast w tej filologicznej rekonstrukcji skarga na wychudzenie, które miałyby być karą losu czy bogów, sprawia raczej wrażenie humorystyczne⁶⁷, trochę podobnie jak u Teokryta w zakończeniu serenady dla Amaryllidy ból głowy i groźba pasterza, że ku radości nieczulej dziewczyny zjedzą go wilki (3, 52–54). Tylko Teokryt w całym utworze mistrzowsko parodiuje paraklausithyron, tymczasem uczonym filologom zabrakło chyba wyczucia poetyckiego *decorum*⁶⁸.

Bardziej przekonująca i znacznie bliższa rękopisom wydaje się wersja, jaką przyjął R. Giomini:

Tantam, vita, mei cordis fecere rapinam,
*Ut maneam quod vix oculis cognoscere possis*⁶⁹.

Pozostały rzeczowniki *vita* i *cor* (w większości kodeksów jednak forma *vitae*, natomiast formę *cordis* mają wszystkie przekazy), czasownik *possis* wiąże się teraz z wołaczem *vita*, który — jak to bywa w elegii⁷⁰ —

67 Por. np. komediową skargę pasożyta Ergasilusa (Plaut. *Capt.* 133–135): „[...] ego, qui tuo maerore maceror, / macesco, consenesco et tabesco miser; / ossa atque pellis sum misera — macritudine”.

68 Inaczej ocenia to zakończenie A. Rostagni (1961: 358) — podkreśla jego realizm, akceptując koniektury Heinsiusa i Baehrensa.

69 Giomini 1962: 86.

70 Por. np. Prop. I 2,1; I 8,22; II 5,18; II 20,17.

odnosi się do ukochanej dziewczyny, dwuwiersz traci tę trochę humorystyczną dosłowność, a zyskuje sens metaforyczny zwłaszcza w wyrażeniu *cordis rapinam* (*cor* oznacza nie tylko serce, ale i życie, duszę, rozum, a więc samą istotę człowieka⁷¹). Powstaje też kunsztowny semantyczny spłot między frazą *cordis rapina* (grabież serca, życia, ducha) i rzeczownikiem *vita*, który życiem nazywa dziewczynę, ale teraz już utraconą. Pozbawiony tego, co stanowiło jego istotę, kochanek Lidii nie jest już tym, kim był, jakże więc go poznać? Ostatni wers utworu nie dotyczy teraz mizernego wyglądu, lecz swoim bardziej duchowym znaczeniem dopełnia wersy 125–126 [L 22–23], które mówiły o śmierci fizycznej. Niezyczliwa natura (*natura infelix*), zły los (*sors laeva*), nieszczęsny czas żelaznego wieku (*nascendi miserum genus*), odbierając miłość, odebrały wszystko, zniszczyły i ciało, i ducha.

Nie ma, niestety, pewności, jak brzmiały te ostatnie wersy w zamierzeniu twórcy, nie ma pewności również w wielu innych miejscach tekstu. Poemacik o Lidii, nawet zniekształcony przez kopistów, nie przestał jednak być zapisem miłości do przyrody, pięknej i zdolnej do przeżywania i odbierania takich samych jak człowiek uczuć i wrażeń, ale od człowieka szczęśliwszej, i zapisem uwrażliwiającej na każde piękno miłości do kobiety. Nie przestał też być zapisem ludzkiego dramatu, cierpienia jednostki włączonego w nieszczęsny, zawiniony czy przeznaczony, los całego pokolenia wieku żelaza.

71 Por. Cic. *Tusc.* I 18: „Aliis cor ipsum animus videtur, ex quo excordes, vaecordes concordisque dicuntur [...] et *Egredie cordatus homo, catus Aelius Sextus*” (Cyceron cytuje tu Enniusza, frg. 326 W).

Bibliografia

Teksty, komentarze, interpretacje, przekłady

- Allen T.W. (rec.), 1990¹⁴, Homer, *Opera*, t. 5, Oxonii.
- Anderson W.S. (ed. by), 1985, Ovidius Naso Publius, *Metamorphoses*, Leipzig.
- Behrens Ae. (coll. et emend.), 1886, *Fragmenta poetarum Romanorum*, Lipsiae.
- Borzszak S. (ed. by), Horatius Flaccus Quintus, *Opera*, Leipzig.
- Cudini P. (intr. e note di), 1980, Petrarca Franceco, *Canzoniere*, Milano.
- Danielewicz J. (oprac.), 1999, *Liryka grecka*, t. 2: *Melika*, Warszawa.
- Della Corte F. (a cura di), 1980, Tibullo, *Le Elegie*, [s.l.].
- Diehl E. (hrsg.), 1911, *Die Vitae Vergilianae und ihre antiken Quellen*, Bonn.
- Dindorf G. (ed. by), 1888, Homer, *Odyssea*, Pars 1–2, Lipsiae.
- Duff J.W., Duff A.M. (transl. by), 1998⁸, *Minor Latin Poets*, vol. 1–2, Cambridge, MA.
- Fraenkel E., 1966, *The Dirae*, nadbitka z „The Journal of Roman Studies” vol. 56, 1–2, s. 142–155.
- Fraenkel H. (rec.), 1961, Apollonius Rhodius, *Argonautica*, Oxonii.
- Giomini R. (a cura di), 1962², *Appendix Vergiliana*, Firenze.
- Graaf C. van der (1945), *The Dirae. Translation, Commentary and Investigation of its Authorship*, Leiden.
- Hiller E. (ed. by), 1885, Tibullus Albius, *Elegiae cum carminibus pseudotibullianis*, Lipsiae.
- Hosius C. (ed. by), 1922, Propertius Sextus, *Elegiarum libri IV*, Lipsiae.
- Iodice M.G. (a cura di), 2002, *Appendix Vergiliana*, pref. di L. Canali, le note curate da G. Mosconi, Milano.
- Kohlmann Ph. (rec.), 1884, Statius Papinius Publius, *Achilleis et Thebais*, Lipsiae.
- Krokiewicz A. (przel. i wstęp), 1958, Lukrecjusz Karus Tytus, *O rzeczywistości ksiąg sześć*, Wrocław.
- Kroll W. (hrsgb. und erkl.), 1929, Catullus Valerius Caius, Leipzig.
- Lesueur R. (texte établi et trad.), 1994, Stace, *Thébaïde*, t. 3, Paris.
- Martin J. (rec.), 1969, Lucretius Carus Titus, *De rerum natura libri sex*, Lipsiae.
- Mazon P. (texte établi et trad.), 1993, Hésiode, *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier*, Paris.
- Merkelii R. (ex rec.), 1881, Ovidius Naso Publius, t. 3, Lipsiae.
- Müller C.F.W. (rec.), 1906, Cicero Tullius Marcus, *Tusculanarum disputationum libri quinque*, Lipsiae.
- Mynors R.A.B. (rec.), 1969, Vergilius Maro Publius, *Opera*, Oxonii.
- Naumann E. (bearb. on), 1897, Homer, *Ilias*, t. 1–2, Bielefeld.
- Palumbo Stracca B.M. (intr., trad. e note di), 2004, Teocrito, *Idilli e epigrammi*, Milano.
- Ramirez de Verger A. (ed. by), 2003, Ovidius Naso Publius, *Carmina amatoria*, Monachii.
- Salvatore A. et al. (rec.), 1997, *Appendix Vergiliana*, Roma.

Thilo G. (rec.), 1887, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, Lipsiae.

Vacher M.C. (texte établi et trad.), 1993, Suétone, *Grammairiens et rhéteurs*, Paris.

Vollmer F. (rec.), 1910, *Poetae Latini Minores*, post Aemilium Baehrens iterum, vol. 1: *Appendix Vergiliana*, Lipsiae.

Zwierlein O. (rec.), 1986, Seneca Annaeus Lucius, *Tragoediae*, Oxonii.

Opracowania

Bardon H., 1946 [1947], *L'aurore et le crépuscule*, „Revue des Études Latines”, A. 24, s. 82–115.

Gagliardi P., 2019, *“Te veniente die, te decedente canebat”: il τόπος del mattino e della sera tra neoterismo e poesia augustea*, „Philologus” 163, s. 129–144.

Jacobs F., 1834, *Über die Dirae des Valerius Cato*, [w:] *Vermischte Schriften*, Th. 5, Leipzig, s. 639–650.

Krókowski J., 1949, *Elegia magistra amoris. Dydaktyka miłości w subiektywnej elegii rzymskiej*, Wrocław.

Ławińska-Tyszkowska J., 1981, *Bukolika grecka*, Wrocław.

Plessis F., 1909, *La poésie latine*, Paris.

Preller L., 1872, *Griechische Mythologie*, Bd. 1, Dritte Auflage von E. Plew, Berlin.

Rostagni A., 1961², *Virgilio minore. Saggio sullo svolgimento della poesia Virgiliana*, Roma.

Rostropowicz J., 1998, *Król i poeta, czyli o ‘Fajnomenach’ Aratosa z Soloi*, Opole.

Salvatore A., 1994, *Da un «dramma» politico a un «dramma» esistenziale: le Dirae dell'Appendix Vergiliana e il problema dell'unità*, [w:] *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli.

Wójcik A., 1986, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław.

Kontakt

Zofia Głombiowska

zofia.głombiowska@ug.edu.pl

EPIGRAMY 4, 4 I 6, 93 JAKO PRZYKŁAD AUTOINSPIRACJI MARCJALISA

Classica Wratislaviensia. Series Altera 1 (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.3>

Keywords: Martial – epigrams – self-motivation – mini-cycles – odours

Abstract

EPIGRAMS 4.4 AND 6.93 AS EXAMPLES OF MARTIAL'S SELF-MOTIVATION

The article presents Martial's epigrams nos. 4.4 and 6.93, which form a mini-cycle. They share a common topic, the same motifs and an analogical form of a priamel. In both poems the bad scent of the protagonist (Bassa and Thais) is compared to other unpleasant smells. Among these comparisons there are certain recurring odours: sulphur, fish, goat, leather, dyed material and bad breath. The epigram 4.4 is built as a synthetic priamel, 6.93 is an analytical one. The comparison of this pair of epigrams with another mini-cycle 3.65 and 11.8 lead the author the conclusion that Martial imitates his earlier poems in the ones written later. This phenomenon may be called a peculiar *imitatio et aemulatio*.

W ostatnich publikacjach na temat epigramów Marcjalisa wskazuje się nie tylko na cykle utworów zamknięte w poszczególnych księgach¹, lecz także na możliwe większe sieci powiązań, wykraczające poza strukturę jednej księgi². Podczas moich niedawnych badań nad Marcjalisem zwróciłam

1 Por. np. Barwick 1932; Barwick 1958.

2 Holzberg 2002: 135–136; Lorenz 2004: 276; Pieczonka 2018: 125.

uwagę właśnie na dwa epigramy, które choć znajdują się w dwóch różnych księgach zbioru, wydają się zbliżone do siebie pod wieloma względami. Niniejszy artykuł pragnę poświęcić porównaniu tych utworów:

4, 4

*Quod siccae redolet palus lacunae,
Crudarum nebulae quod Albularum,
Piscinae vetus aura quod marinae,
Quod pressa piger hircus in capella,
Lassi vardaicus quod evocati,
Quod bis murice vellus inquinatum,
Quod ieiunia sabbatariarum,
Maestorum quod anhelitus reorum,
Quod spurcae moriens lucerna Ledaе,
Quod ceromata faece de Sabina,
Quod volpis fuga, vipera cubile,
Mallem quam quod oles olere, Bassa³.*

Jak woda z bagna pachnie zatęchłego,
Jak siarką czuć źródła ostrych Albuli,
jak rybą cuchnie ze stawu morskiego,
jak capi kozioł, co z młódką się tuli,
jak but żołnierski wiarusa starego,
jak zionie wełna barwiona purpurą,
jak oddech Żydówek za dnia postnego
i jak podsądnych, tych z miną ponurą,
jak sprośnej Ledy lampa zgasnąć bliska,
jak w maści śmierdzi też sabiński olej,
jak lisia nora, jak żmii siedliska —
znam ich woń, Basso, i ją od twej wołę.

6, 93

*Tam male Thais olet, quam non fullonis avari
Testa vetus, media sed modo fracta via,
Non ab amore recens hircus, non ora leonis,
Non detracta cani transtiberina cutis,
Pullus abortivo nec cum putrescit in ovo,
Amphora corrupto nec vitiata garo.
Virus ut hoc alio fallax permutet odore,
Depositata quotiens balnea veste petit,
Psilothro viret aut acida latet oblita creta
Aut tegitur pingui terque quaterque faba.
Cum bene se tutam per fraudes mille putavit,
Omnia cum fecit, Thaida Thais olet.*

Tak źle jak Tais nie śmierdzi nawet garnek stary
rozbity na ulicy farbiarza skąpego
ni kozioł po zbliżeniu, z lwiej paszczy opary,
ani skóra ściągnięta z psa zatybrzańskiego,
ni pisklę niewyklute w jajku już przegniłym,
ani garum zepsute w przecuchniętym dzbanie.
By smrody te pod inną wonią się ukryły,
kiedy pójdzie do łaźni i zdejmie ubranie,
odświeża się psylotrem, kryje kwaśną kredą,
po cztery warstwy daje też bobu gestego.
Choć sądzi, że tysiącem oszustw ślady zatrze,
wciąż Tais Taidą śmierdzi, gdy się wszystkim natrze.

Oba epigramy przedstawiają sylwetki kobiet, które mają problem z wydawanym przez siebie zapachem. Bassa⁴ z epigramu 4, 4 jest prawdo-

3 Tekst oryginalny według wydania Heraeus, Borovskij 1976.

4 Imię Bassa pojawia się też w epigramach: Mart. 1, 90; 4, 61; 4, 87; 5, 45; 6, 69.

podobnie prostytutką i jej brzydka woń związana jest z wykonywanym przez nią zawodem, w szczególności ze świadczoną przez nią usługą stosunków oralnych⁵. Potwierdzałby to utwór 6, 69, w którym Bassa występuje właśnie jako *fellatrix*, czyli kobieta, która zaspokaja mężczyzn oralnie. Jednakże na podstawie epigramu 1, 90 można by stwierdzić, że równie dobrze to lesbijka, nazywana w innych źródłach *tribas*⁶, czyli kobieta przyjmująca w stosunkach erotycznych aktywne zachowania podobne do męskich⁷. Sprawę komplikuje jeszcze bardziej utwór 4, 87, w którym Bassa jawi się jako mężatka, a powodem jej brzydkiej woni okazuje się puszczanie gazów trawiennych (*pedere Bassa solet*). Z kolei z 5, 45 dowiadujemy się, że jest ona nieurodziwą i starą kobietą. Nie jest zatem jasne, czy we wszystkich tych utworach Marcjalis przedstawia tę samą postać, czy są to jednak inne Bassy i bohaterce utworu 4, 4 nie można przypisać innych cech poza wskazanym w rzeczonym wierszu smrodem. Podobne dylematy wiążą się z postacią drugiego epigramu 6, 93, czyli z Taidą⁸. Analogicznie — jej ciało wydziela nieładny zapach, związany, jak można wnioskować z innych epigramów (4, 50 i 4, 84), z wykonywanymi przez nią podobnymi usługami erotycznymi zwanymi *fellatio*. Takie zajęcia sugeruje już samo imię bohaterki, które odziedziczyła po heterach z komedii palliaty, jak pokazuje chociażby sztuka *Eunuch* Terencjusza. Imię to było popularne także wśród greckich prostitutek⁹. Marcjalisowa Tais jawi się również jako kobieta rozwiązała (4, 12) o wielu negatywnych cechach fizycznych: ma jedno oko (3, 8 i 3, 11), czarne zęby (5, 43) i jest bardzo chuda (11, 101). Oczywiście, o ile możemy identyfikować wszystkie te postaci jako tę samą kreację.

Dwie zaprezentowane tu postaci kobiece — Bassa i Taida wydają się więc dość podobne i źródło ich brzydkiego zapachu może być jednakowe, związane ze sferą seksu. Marcjalis wyolbrzymia wydawaną przez nie nieprzyjemną woń, zestawiając ją z katalogami innych intensywnych

5 Jak sugeruje Marcjalis w epigramach 2, 12; 3, 28; 11, 30 (*Os male caudicis et dicis olere poetis./ Sed fellatori, Zoile, peius olet.*) oraz 12, 85, cuchnący oddech może być spowodowany seksem oralnym (zob. Kay 1985: 137; Bowie 1988: 375).

6 Soldevila, Castillo, Valverde 2019: 78. Marcjalis używa pojęcia *tribas* w epigramie 7, 67 w odniesieniu do *Philaenis*, która prezentuje się jako kobieta o męskich cechach i lesbijka przejmująca w stosunkach aktywną rolę.

7 Loch 2019: 61.

8 Pojawia się ona też w utworach: 3, 8; 3, 11; 4, 12; 4, 50; 4, 84; 5, 43; 11, 101.

9 Soldevila, Castillo, Valverde 2019: 580.

smrodów, które zaskakująco uznaje za łagodniejsze. Oba epigramy posługują się wieloma porównaniami, by zbudować tę hiperbolę¹⁰ i, co ciekawe, ich zbiory, zawarte zarówno w 4, 4, jak i w 6, 93, wykorzystują te same motywy. Na przykład w obydwu omawianych utworach można odnaleźć wzmiankę o fetorze siarki: czuć ją i z białych źródeł, *Aquae Albulae*¹¹, znajdujących się na wulkanicznych terenach (potocznie mówi się o takich wyziewach, że śmierdzą jajkiem), i ze zgniłego jaja, które emituje w wyniku rozkładu smród siarkowodoru¹². Drugim podobieństwem są nawiązania do śmierdzącej ryby, choć epigram 4, 4 (wers 3) mówi o zatęchłym morskim stawie rybnym¹³, natomiast 6, 93 (wers 6) zestawia zapach Taidy z naczyniem zaśmierdniętym zepsutym *garum*, czyli sosem przyrządzonym na bazie soli i sfermentowanych ryb, ich wnętrzości bądź innych resztek¹⁴. Oba epigramy posługują się również zaczerpniętym prawdopodobnie z komedii palliaty¹⁵ obrazem kozła w rui, który podczas stosunku wydaje intensywną nieprzyjemną woń¹⁶: utwór z księgi czwartej

10 Kuppe 1972: 137–138.

11 *Aquae Albulae* są to źródła w pobliżu antycznego miasta Tibur, których woda jest mocno nasycona siarką (Mart. 1, 12: *canaque sulphureis Albula fumat aquis*; zob. też Plin. *Nat.* 31, 6; Sen. *Nat.* 3, 20, 4; Strab. 5, 3, 11; Vitruv. 8, 3, 2) — z tego względu dzisiaj zwane są *La Solfatarata*. Ich nazwa *Albulae* pochodzi zapewne od przymiotnika biały, *albus*, związanego z kolorem wody, wynikającym z nasycenia siarką (OCD, s. v. *Albunea*); w epigramie Mart. 1, 12 woda z tych źródeł jest nazwana podobnie — *cana*, czyli siwa. Siarka jest też przyczyną przykrego zapachu tych wód. Por. Lilja 1972: 205.

12 Lilja 1972: 171.

13 Z relacji Warrona (*R.*, 3, 17, 1) wynika, że Rzymianie hodowali ryby w dwóch typach stawów: w stawach zasilanych wodą słodką (zakładanych w głębi łąd) i wodą morską (umiejscowionych na nabrzeżach morskich). Kolumella (8, 16, 2 i 5) podaje, że początkowo budowano jedynie zbiorniki ze słodką wodą, natomiast stawy morskie były zakładane dopiero od I w. p.n.e. Więcej na temat tego typu budowli i hodowli ryb prowadzonej przez starożytnych Rzymian zob. Higginbotham 1997.

14 Curtis 1984: 434; por. Berdowski 2006. Sam Marcialis w epigramie 13, 102 opisuje rodzaj tego sosu, którego bazą jest krew makreli; w innym utworze nazywa sos *garum* wykwiętym i dodawanym do najlepszych ostryg, pochodzących z jeziora Lukryńskiego (13, 82). Jednak Marcialis również opisuje smród *garum* w epigramie 7, 94. Mimo kontrowersyjnego zapachu fermentowanych ryb sos *garum* był składnikiem wielu starożytnych potraw, jak można wnioskować chociażby z dzieła Apicjusza *De re coquinaria*.

15 Już u Plauta znajdziemy wzmiankę o smrodliwym zapachu wydzielanym przez kozła — Pl. *Mer.* 574–575: *ieiunitatis plenus, anima foetida, / senex hircosus tu osculere mulierem?*; *Ps.* 738–739 (podobnie u wielu pisarzy późniejszych, zob. np. *Catul.* 69, 5–6; 71, 1; Plin. *Nat.* 12, 46).

16 Lilja 1972: 151.

wspomina o gnuśnym kozle trzymającym w miłosnym uścisku¹⁷ młodą kózkę¹⁸, natomiast w epigramie 6, 93 kozioł odpoczywa już po miłosnych uniesieniach. Kolejnym elementem wspólnym jest nawiązanie do smrodu ze zwierzęcej skóry — we wcześniejszym chronologicznie utworze, czyli 4, 4, odnajdujemy opis zużytych, zapewne skórzanych, butów starego weterana¹⁹. R.M. Soldevila²⁰ uważa, że buty te mogły zostać wykonane z koziej skóry, mającej charakterystyczny brzydki zapach, ale wydaje się, że równie dobrze mogą śmierdzieć jako bardzo zużyte, znoszone i przesiąknięte potem. Natomiast w późniejszym epigramie, czyli 6, 93, mowa o skórze zdjętej z zatybrzańskiego²¹ psa. Smród zapewne był związany z procesem oczyszczania i zabezpieczania skóry przez garbarza, który wedle Marcialisa miał swój warsztat w dzielnicy Rzymu mieszczącej się za Tybrem²². Zbieżnym motywem w analizowanych utworach jest też zestawienie zapachu bohaterki z odorem tkaniny poddawanej obróbce u farbiarza. W księdze czwartej Bassa pachnie gorzej niż bawełniany materiał dwukrotnie koloryzowany barwnikiem tyryjskim²³. Nieprzyjemny

17 W tekście epigramu 4, 4 czasownik *pressa* wskazuje na konotacje erotyczne i, co ciekawe, czasownik *comprimere/premere*, „odbywać stosunek”, też pochodzi z leksyki komediowej, por. np. Pl. *Aul.* 28; 29; 30; 33; 689; *Cist.* 158; 162. Adams podaje, że czasownik ten był prawdopodobnie eufemizmem (Adams 1990: 182).

18 W komedii Plauta *Mercator* pożądlivy starzec, *senex libidinosus*, mający ochotę na młodą służącą, przywiezioną z Rodos do domu przez jego syna, prezentuje nawet wizję senną (scena 1 w akcie 2), w której tę służącą widzimy jako kozę (*capra*), a syna, czyli młodzieńca, jako młodego koziołka (*haedus*). Starzec natomiast nazywa siebie starym kozłem (*hircus* — Pl. *Mer.* 275) w kolejnej scenie. A. Filipiak zauważa, że później zostaje on określony wykastrowanym kozłem (*vervex*), co należy pochytywać jako wyzwiszko (2016: 38–39). Na temat tego proroczego snu zob. Kaniecka 2006: 172–173.

19 Nazwa buta *vardaicus* (u Juwenalisa *Bardaicus calceus* — 16, 13–14) pochodzi od plemienia Vardaei/ Bardaei mieszkającego w Illirii (Colton 1971: 56).

20 Soldevila 2006: 117.

21 Friedländer (1886: 172) wyjaśnia, że przymiotnik *trastiberina* określa oczywiście psa, choć przeniesiony został na wyraz *cutis*, z którym zgodny jest gramatycznie (zabieg *enallage adiectivi*); tak też Grewing 1997: 584.

22 Grewing 1997: 584.

23 Purpura tyryjska uchodziła za luksusowy towar w starożytności, zakazany nawet w Rzymie ustawami przeciw zbytkowi, *leges sumptuariae*; w szczególności noszenie purpury przez kobiety ograniczone zostało (tak jak noszenie ponad pół uncji złota i jazda wozem z zaprzęgiem) ustawą *lex Oppia*, uchwaloną w 215 r. p.n.e., zob. Pieczonka 2007: 115–116.

zapach związany był, jak twierdzi S. Lilja²⁴, prawdopodobnie z tym, że barwnik pozyskiwano ze ślimaka morskiego (*murex*), który rozkładał się podczas farbowania²⁵, nadając ubraniu zapach zepsutej ryby. W księdze szóstej także znajduje się odwołanie do barwienia ubrań — woń Taidy porównywana jest z fetorem rozbitego garnka na urynę, używaną przez rzemieślnika na wstępnym etapie farbowania jako środek do czyszczenia bawełnianego materiału z brudu i tłuszczu²⁶. Ostatnim elementem powtórzonym w obydwu epigramach jest nieświeży oddech: w 4, 4 motyw ten występuje dwa razy — wspomniany tu zostaje oddech poszczających kobiet²⁷ oraz ludzi oskarżonych o jakieś przestępstwa. Wedle Soldevili²⁸ brzydki oddech tych ostatnich wynika z ich biedy, skutkującej złą dietą. W epigramie 6, 93 motyw nieprzyjemnego oddechu ukryty jest w krótkiej wzmiance o paszczy lwa — jak zaświadcza Pliniusz Starszy, z pyska lwa wydobywał się nieprzyjemny zapach (*Nat.* 11, 277: *animae leonis virus grave, ursi pestilens*)²⁹. Pokróćce można przedstawić zbieżne motywy w obu wierszach w następującej tabeli:

24 Lilja 1972: 136; por. Henriksen 2012: 268–269.

25 Potwierdzenie tego, że barwnik purpurowy wydzieliał nieprzyjemny zapach, można znaleźć również w epigramie Mart. 1, 49, 32: *olidaeque vestes murice*; por. Mart. 9, 62: *Tinctis murice vestibus.../... utitur,.../.../delectatur odore, non colore*. Prawdopodobnie dla uzyskania żywszego koloru wełna była barwiona dwa razy (4, 4: *bis... inquinatum*) — świadectwo takiego postępowania znajdziemy też u innych pisarzy, np. Hor. *Epod.* 12, 21: *muricibus Tyriis iteratae vellera lanae*; Tib. 3, 8, 16: *vellera... bis madefacta*.

26 *Fullo* wypełniał dwa zadania — czyścił stare ubrania z brudu oraz w procesie produkcji nowych szat oczyszczał je wstępnie, przygotowując do dalszych etapów, czyli płukania, czesania i bielienia. Do czynności oczyszczania służyła właśnie uryna, która była jednym z najlepszych starożytnych detergentów (Bradley 2002: 21, 30–32, 35; Flohr 2003: 448; Wilson 2003).

27 Tekst łaciński na określenie kobiet poszczących w sobotę, *szabas*, używa wyrazu typu *hapax legomenon* (OLD s. v. *sabbataria*). Według Marcialisa wyznawczynie judaizmu pościły w sobotę i z tego powodu miały brzydki oddech; podobnie pisze Swetoniusz (*Aug.* 76.2): *'ne Iudaeus quidem, mi Tiberi, tam diligenter sabbatis ieiunium servat quam ego hodie servavi'*. Świadczy to o nieznanym żydowskich zwyczajów przez tych autorów starożytnych. Co więcej, Sullivan (1991: 189) twierdzi, że u Marcialisa można tu nawet się dopatrywać oznak antysemityzmu.

28 Soldevila 2006: 119. Motywowi brzydkiego oddechu wynikającego z niepoprawnej diety poświęcony jest też wcześniejszy epigram Marcialisa 1, 87.

29 Za: Friedländer 1886: 172.

4, 4

białe źródła siarkowe (*crudae Albulae*)

— w. 2

staw rybny (*piscina*) — w. 3koziół podczas stosunku (*hircus*) — w. 4but żołnierski, wykonany ze skóry (*vardaicus*) — w. 5farbowana bawełna (*vellus inquinatum*) — w. 6zapach z ust kobiet (*ieiunia*) i z ust oskarżonych
(*anhelitus*) — w. 7 i 8

6, 93

pisklę w zgniłym jajku (*Pullus abortivo...
cum putrescit in ovo*) — w. 5sos rybny (*garum*) — w. 6koziół po stosunku (*hircus*) — w. 3skóra z psa (*cutis*) — w. 4garnek farbiarza (*testa fullonis*) — w. 1–2zapach z paszczy lwa (*ora*) — w. 3

Oba epigramy mają zatem części, w których można wykazać szereg podobieństw (w 4, 4 wersy 2–8; w 6, 93 wersy 1–6), choć zaprezentowane motywy nie są całkiem identyczne — różnią się zawsze jakimiś drobnymi szczegółami i inna jest kolejność ich pojawiania się. Ponadto omawiane epigramy zamykają się analogicznie sformułowanym wersem 12 z puentą. Pozostałe partie tekstów stanowią czynnik różnicujący, więc nie wykazują wspólnych cech. W epigramie 4, 4 wersy 1 oraz 9–11 obejmują sześć exemplów innych brzydkich zapachów, niewymienionych w 6, 93 — są to: smród z gnijącego bagna, z gasnącej lampy prostytutki Ledy³⁰, z maści z oleju sabińskiego³¹, z lisiej nory³² i z siedliska żmii³³. W utworze 6, 93

30 Soldevila, Castillo, Valverde (2019: 332–333) uznają Ledę za fikcyjną postać z epigramów Marcialisa, wspominaną jako prostytutkę nie tylko tu (*spurca Leda*), lecz także w księdze 11 w utworach 61 i 71, zob. Kay 1985: 205, 223. Wers o Ledzie pominięty został przez Czubka (1908: 106) prawdopodobnie właśnie ze względu na jego nieprzystojną treść.

31 Czubek (1908: 106) sądzi, że chodzi tu o zepsutą oliwę sabińską; podobnie Lilja (1972: 80) przypuszcza, że była to oliwa wytłoczona z resztek, niskiej jakości i w dodatku zjełczała. Soldevila (2006: 120) wprawdzie też podaje takie wytłumaczenie, ale i sugeruje, że można by dopatrywać się w wyrazie *Sabina* nawiązania do jałowca (*Juniperus sabina*), który pachnie dość intensywnie. Druga z tych propozycji nie wydaje się zbyt przekonująca, jako że woń jałowca nie jest odstręczająca, a tak powinna śmierdzieć maść opisywana w epigramie. Słusznie natomiast Soldevila (*ibidem*) zauważa, że wyraz *ceroma* w niniejszym utworze należy rozumieć zgodnie z gr. wyrazem κήρωμα, czyli „wosk lub maść, używane w medycynie” (zob. LSJ s. v. κηρωτή= κήρωμα), choć tego wariantu znaczeniowego nie odnotowuje OLD.

32 Brzydka woń związana z lisem może mieć dwa źródła: po pierwsze, mocz, którym lis znaczy teren, ma bardzo intensywny zapach; po drugie, lis ma przy nasadzie ogona gruczoł zapachowy (zwany fiołkiem), który wydziela smrodliwą ciecz, gdy lis czuje się zaniepokojony, na przykład w trakcie ucieczki, gdy chowa się do swej nory.

33 Trudno powiedzieć, dlaczego siedlisko żmii miałyby śmierdzieć, ale Lilja (1972: 154) wysunęła teorię, że Marcialis musiał pomylić żmiję z zaskrońcem zwyczajnym (*Natrix natrix*), który zaatakowany wydziela pewną śmierdzącą substancję oraz składa jaja w kompo-

odmienna partia zawiera się w wersach 7–11, które ukazują różne próby radzenia sobie z brzydkim zapachem, podejmowane przez Taidę. Stara się ona ukryć swą woń, smarując się takimi mocno pachnącymi substancjami, jak: psylotrem ($\psi\iota\lambda\omega\theta\rho\nu$ — kremem do depilacji, zawierającym może związki siarki³⁴), kredą nasiąkniętą octem (rozjaśniaczem cery³⁵), mąką z bobu lub fasoli³⁶ oraz tysiącem innych bliżej nieokreślonych środków.

Wszystkie wymienione tu motywy służą w obu epigramach do budowania zabiegu wyolbrzymienia, które ma unaocznić intensywność zapachu bohaterki. Grewing³⁷ zauważa, że w kreowaniu tej hiperboli szczególnie istotne są epitety, które potęgują wrażenia węchowe. Na przykład w utworze 6, 93 naczynie na urynę, wykorzystywaną przez farbiarza, jest stare (*vetus*) i jako używane od długiego czasu intensywniej śmierdzi, a rozbicie jego (*fracta*) na środku drogi powoduje rozniesienie się nieprzyjemnej woni po całej okolicy. Podobnie amfora jest przesiąknięta (*vitiata*) zapachem *garum*, które samo w sobie wydziela mocny zapach ryby, a zepsute (*corruptum*) musi śmierdzieć jeszcze bardziej. Podobną funkcję pełnią epitety w wierszu 4, 4 — bawełna dwukrotnie barwiona (*bis inquinatum*) z pewnością zalatuje mocniej niż farbowana raz, buty zmęczonego weterana (*lassi*) cuchną silniej, niż gdyby były nowe, a stara (*vetus*) woda w stawie trąci rybą bardziej intensywnie niż świeża. Cechy przypisane poszczególnym przykładom smrodu ukazane są w omawianych epigramach w sposób przesadny tak, aby zapach bohaterki wiersza przekroczył granice możliwości i prawdopodobieństwa. W epigramie 6, 93 przesadnia sięga nawet poza wszelkie wyobrażenia, co sugerują

stownikach lub oborniku. Nie wiadomo, czy badaczka ma rację, bo podobne zwyczaje ma na przykład wąż Eskulapa, który też szuka miejsc na siedliska w gnijących liściach czy odpadkach. Warto dodać, że Soldevila (2006: 120–121) dopatruje się tu tonu mizoginistycznego, jako że lis i żmija, *vulpes* i *vipera*, są rodzaju żeńskiego i rodzą negatywne skojarzenia.

34 Grewing sądzi, że o zawartości siarki świadczy zielony kolor (*viret*) tego kremu depilacyjnego (1997: 586). Podobnie wcześniej Lilja — sugeruje, że balsam mógł zawierać siarkowodór (1972: 205). Wedle Pliniusza Starszego *psilothrum* można było wykonać z nasion czarnej wierzby z Amerii wymieszanych z glejną ołowianą (*Nat. 24, 58: Amerinae nigrae semen cum spuma argenti pari pondere a balneo inlitum psilotrum est*). W epigramie 3, 74 Marcejalis wymienia *psilothrum* jako środek do depilacji twarzy, natomiast *dropax* do depilacji głowy.

35 Grewing 1997: 587. Por. Pl. *Truc. 294: creta omne corpus intinxit tibi*.

36 Lilja 1972: 80. Mąka z fasoli lub bobu stosowana w celach kosmetycznych nazywała się *lomentum*, por. Plin. *Nat. 18, 117: lomentum appellatur farina ex ea [faba]*.

37 Grewing 1997: 581.

zawyżenia liczbowe obecne w określeniu sposobów używanych przez Taidę na zabicie fetoru — *per mille fraudes*. Duża liczba wyliczonych w obydwu wierszach motywów również służy budowaniu i uwypukleniu efektu tejże hiperboli. Zastosowany tu natomiast środek nagromadzenia, *cumulatio*³⁸, jest jedną z ulubionych technik stylistycznych Marcjalisa³⁹, który kumuluje czasami nawet do dwunastu porównań na jeden epigram⁴⁰.

Jeden i drugi analizowany utwór opiera zatem swą budowę na tym samym zabiegu enumeracji, przy tym 4, 4 zawiera katalog nieprzyjemnych zapachów zestawiony na końcu z bohaterką Bassą, natomiast 6, 93 obejmuje dwa katalogi: przykrych woni porównanych na początku z Taidą i środków zaradczych, paradoksalnie (!) wydzielających smród mocniejszy niż kobieta⁴¹. W pierwszym z epigramów można dostrzec formę literacką zwaną priamelem⁴² syntetycznym⁴³, który polega na przedstawieniu listy porównań z kulminacją, *climax*, w końcu utworu. Drugi z wierszy ma odwrócony kształt, ponieważ sformułowanie o wymowie ogólnej (porównanie z Taidą) znajduje się na początku, więc byłby on priamelem analitycznym⁴⁴. Mimo że epigram ten zawiera pozornie dwa katalogi, to zarówno wyliczone źródła smrodu, jak i środki zaradcze na zapach bohaterki pełnią tę samą funkcję porównawczą hiperbolizującą jej woń. Analizowane utwory są więc względem siebie jakby odbiciem lustrzanym i pokazują dwa możliwe sposoby dokonywania porównań⁴⁵: 1. przez powtarzanie wyrazu *quod* (w Mart. 4, 4 — 11 razy, w tym 7 razy anaforycznie i 4 razy w środku wersu) z *illustrandum* umieszczonym na końcu utworu; 2. przez negacje *non* i *nec* (w epigramie 6, 93 — 2 razy anaforycznie i 4 razy w środku wersu) z *illustrandum* na początku dzieła.

38 O tym zabiegu Pertsch (1911: 43–44), choć poszczególne porównania omawiane w niniejszym artykule zostają wyłączone przez badacza do osobnego rozdziału (s. 39–42), a epigram 4, 4 zostaje zacytowany przez niego jako przykład kumulacji porównań w jednym utworze. Por. Kuppe 1972: 137.

39 Adamik 1982: 303; Kay 1985: 114; Watson, Watson 2003: 257.

40 Adamik 1982: 304.

41 Na taki podział utworu wskazuje też Kuppe 1972: 138.

42 *Ibidem*. Race omawia kilka priameli w poezji Marcjalisa (1982: 153–156), ale nie wymienia wśród nich dwóch analizowanych tu epigramów.

43 Race 1982: 7.

44 *Ibidem*.

45 Adamik 1982: 305. Różnicę tę wskazuje też Kuppe 1972: 138.

Również puenty w obydwu wierszach wyglądają jak swe własne negatywy. Wprawdzie słusznie Grewing⁴⁶ zauważa, że najmocniejsze i zaskakujące słowa morału padają i w jednym, i w drugim utworze na samym końcu, co można identyfikować jako zabieg aprosdoketon, jednak frazy te cechują się odmienną budową. W 4, 4 w wersie 12 widzimy: *oles olere, Bassa*, a w 6, 93 także w tym samym wersie: *Thaida Thais olet*, co można przedstawić za pomocą schematu a-a-b oraz b-b-a. Puenty te wyglądają więc jak swe własne odbicia.

Podsumowując przeprowadzone rozważania, można stwierdzić, że Marcialis dwukrotnie skorzystał z tego samego tematu, motywów, a nawet identycznych zabiegów stylistycznych. Ta autoinspiracja nie jest jednak pozbawiona pewnych wariacji — epigramy różnią się detalami nawet w ramach powtórzonych motywów, a do tego powtózonego zestawu porównań dodają inne, które odpodabniają utwory od siebie. Zabiegiem mającym na celu odróżnienie jest też przedstawienie epigramów w ujęciu lustrzanym jako odwrócone priamele z odwróconymi puentami. Ponadto epigram 4, 4 ma charakter apostrofy, zwróconej do Bassy, a 6, 93 ma naturę deskryptywną (opis w 3. os. sg.). Zróżnicowanie przejawia się też w metrum — 4, 4 napisany został w jedenastozłoskowcu falacejskim, a 6, 93 w dystychu elegijnym. Te różnice między utworami realizują zasadę *varietas*, obecną zresztą w całym zbiorze Marcialisa, natomiast podobieństwa sprawiają, że epigramy można by zaliczyć do swoistego minicyklu⁴⁷ łączącego księgi 4 i 6⁴⁸.

Na koniec warto jeszcze się zastanowić, czy omówione wiersze są w zbiorze wyjątkiem, czy należałoby może szukać więcej takich przejawów autoinspiracji w twórczości poety. Odpowiedź na to pytanie daje E.M.W. Kuppe⁴⁹, który zauważa podobne relacje między epigramami 3, 65 i 11, 8.

46 Grewing 1997: 581.

47 Choć Mantke uznaje, że można mówić o cyklu dopiero w wypadku grupy trzech epigramów (1997: 150).

48 Związki między tymi księgami widoczne są także w utworach 4, 18; 22; 63 oraz 6, 68 (Pieczonka 2018).

49 Kuppe 1972: 139. Sullivan (1991: 232–234) również cytuje oba epigramy o pachnących pocałunkach razem i zestawia je w kontraście do 4, 4, jednak nie wspomina o 6, 93.

3, 65

*Quod spirat tenera malum mordente puella,
 Quod de Corycio quae venit aura croco;
 Vineae quod primis cum floret cana racemis,
 Gramina quod redolent, quae modo carpsit ovis;
 Quod myrtus, quod messor Arabs, quod sucina trita,
 Pallidus Eoo ture quod ignis olet;
 Gleba quod aestivo leviter cum spargitur imbre,
 Quod madidas nardo passa corona comas:
 Hoc tua, saeve puer Diadumene, basia fragrant.
 Quid si tota dares illa sine invidia?*

Jak pachnie ugryzione przez dziewczynę jabłko,
 Jak też wiatr przesycony z Korykos szafranem,
 winorośl, gdy się bieli dzięki pierwszym kwiatkom,
 jak trawy czuć przez owcę dopiero zerwane,
 jak mirt, potarty bursztyn i jak przypraw zbieracz,
 jak pachnie bładny ogień wschodniego kadzidla,
 jak ziemia, gdy deszcz w lecie już leciutko zbiera,
 jak wieniec czuć, gdy głowa od nardu zawilgła:
 tak pachną twe całusy, chłopcze, Diadumenie.
 Cóż, gdybyś mi je dawał, czując ich pragnienie?

11, 8

*Lassa quod hesterni spirant opobalsama dracti,
 Ultima quod curvo quae cadit aura croco;
 Poma quod hiberna maturescentia capsae,
 Arbore quod verna luxuriosus ager;
 De Palatinis dominae quod Serica prelis,
 Sucina virginea quod regelata manu;
 Amphora quod nigri, sed longe, fracta Falerni,
 Quod qui Sicani detinet hortus apes;
 Quod Cosmi redolent alabastra focique deorum,
 Quod modo divitibus lapsa corona comis:
 Singula quid dicam? non sunt satis; omnia misce:
 Hoc fragrant pueri basia mane mei.
 Scire cupis nomen? si propter basia, dicam.
 Iurasti: nimium scire, Sabine, cupis.*

Jak z flakonu czuć zapach balsamów nietrwały,
 Jak też wiatr delikatny szafranem owiewa
 jak jabłka w czasie zimy, co w skrzyni dojrzały,
 pole gęsto usiane wiosną kwiatem z drzewa,
 jak z pras na Palatynie jedwabne odzienie,
 jak i w dłoni dziewczyny bursztyn ocieplony;
 jak amfora rozbita po czarnym Falernie,
 jak ogród, który zwabia sycylijskie pszczoły,
 jak pachną Kosma słoje i bogów ognisko,
 jak wieniec czuć na głowie, co olejem złana:
 oddzielnie te nie starczą; pomieszaj to wszystko:
 tak pachną chłopca mego pocałunki z rana
 Chcesz wiedzieć? Przez całusy tylko powiem imię.
 Poprzysiągłeś: zbyt wiele chcesz wiedzieć, Sabinie.

Oba te utwory są jakby tematycznym przeciwieństwem epigramów analizowanych w niniejszym artykule, ponieważ nie mówią o smrodach, lecz o przyjemnych woniach (choć motyw rozbitej amfory powtarza się zarówno w 6, 93, 1–2, jak i w 11, 8, 7). W pierwszym utworze (3, 65) zapach pocałunków⁵⁰ Diadumena porównywany jest do dziesięciu innych pięknych aromatów; w drugim (11, 8) całusy jakiegoś nienazwanego

50 Utwory o pocałunkach przywodzą oczywiście też na myśl *Carm.* 5 Katullusa; zbieżna jest też leksyka — 1. Mart. 3, 65, 10 — *invidia*; Catul. 5, 12 — *invidere*; Mart. 11, 8, 11 — *misce*; Catul. 5, 11 — *conturbabimus*.

kochanka zestawione zostają również z dziesięcioma przykładami miłych woni. Wykorzystana w obu utworach egzemplifikacja wykazuje wiele podobieństw, jeśli chodzi o motywy:

3, 65

jabłko (*malum*) — w. 1
 szafran (*crocum*) — w. 2
 winorośl (*vinea*) — w. 3
 bursztyn (*sucina*) — w. 5
 kadzidło (*tus*) — w. 6
 ziemia (*gleba*) — w. 7
 wieniec we włosach (*corona*) — w. 8

11, 8

owoce, według Kaya⁵¹ jabłka (*poma*) — w. 3
 szafran (*crocum*) — w. 2
 wino (*Falernum*) — w. 7
 bursztyn (*sucina*) — w. 6
 sok żywiczny z balsamowca (*opobalsama*) — w. 1
 pole (*ager*) — w. 4
 wieniec we włosach (*corona*) — w. 10

Analogiczna jest również technika przedstawiania przykładów⁵², łącznie z ujęciem utworów w formę priamelu syntetycznego z konkluzją na końcu⁵³. Obydwa epigramy są też ułożone w tym samym metrum — dystychu elegijnym. Jeśli chodzi o różnice, można natomiast wskazać w każdym z tych utworów po trzy odmienne przykłady zapachów. Ponadto zasada *varietas* realizuje się przez zróżnicowanie detali nawet w powtórzonych motywach, na przykład: przez przedstawienie zapachu ziemi w różnych porach roku — w 3, 65 w lecie, a w 11, 8 na wiosnę lub ukazanie bursztynu pocieranego (3, 65) oraz ogrzewanego w dłoni (11, 8). Różnica leży ponadto w osobie, która obdarza podmiot mówiący pocałunkami — w 3, 65 jest to chłopiec Diadumenus, który niechętnie oddaje całusy, a w 11, 8 imię chłopca, będącego czułym kochankiem osoby mówiącej w wierszu, nie zostaje ujawnione. Autoinspiracja jest widoczna szczególnie w końcowej partii egzemplifikacji similiów, którą w 3, 65 zamyka wyrażenie *corona comas*⁵⁴, a w 11, 8 *corona comis* [choć jest też możliwe, że jest ono nawiązaniem do Owidiusza (*Am.* 1, 6, 38: *madidis lapsa corona comis*)]. W parze epigramów 3, 65 i 11, 8 nie widać efektu odbicia lustrzanego, który dostrzegalny jest w 4, 4 i 6, 93, więc pod

51 Kay 1985: 83.

52 Kay 1985: 81.

53 Fusi 2006: 416–417.

54 Także w *Mart.* 9, 23, 4.

tym względem są one nieco inne. Utwory te jednak mają wiele istotnych elementów zbieżnych, podobnych do analizowanych tu wierszy: wspólny temat, powtórzone motywy i formę priamelu.

Wygląda więc na to, że taktyka naśladowania samego siebie zdarzała się Marcjalisowi częściej i podobnych par epigramów należałoby szukać w całym zbiorze, nawet w różnych księgach. Jest to zjawisko niezwykle ciekawe, które ukazuje Marcjalisa jako specyficznego naśladowcę, który sam z sobą prowadzi pewne współzawodniczenie, realizując zasadę *imitatio et aemulatio*. Poeta powraca do znanych tematów i motywów po paru latach — w wypadku ksiąg 4 i 6 po dwóch (88/89–90 r. n.e.), a w odniesieniu do ksiąg 3 i 11 po dziesięciu latach (87/88–97 r. n.e.)⁵⁵, by ponownie zmierzyć się z tym samym wyzwaniem, w podobny sposób, ale jednak nie zupełnie tak samo.

55 Albrecht 1997: 1040.

Bibliografia

- Adamik T., 1982, *Die Funktion der Vergleiche bei Martial*, „Eos” 69, s. 303–314.
- Adams J.N., 1990, *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- Albrecht M., 1997, *A History of Roman Literature: From Livius Andronicus to Boethius*, Leiden.
- Barwick K., 1932, *Zur Kompositionstechnik und Erklärung Martials*, „Philologus” 87, s. 63–79.
- Barwick K., 1958, *Zyklen bei Martial und in den kleinen Gedichten des Catull*, „Philologus” 102, s. 284–318.
- Berdowski P., 2006, *Garum — przysmak Rzymian*, „Mówią Wieki” 12, s. 46–51.
- Bowie M. (ed. by), 1988, *Martial Book XII — A Commentary*, diss. Oxford.
- Bradley M., 2002, *‘It all comes out in the wash’: Looking Harder at the Roman fullonica*, „Journal of Roman Archaeology” 15, s. 21–44.
- Colton R.E., 1971, *Some Rare Words Used by Martial and Juvenal*, „Classical Journal” 67, 1, s. 55–57.
- Curtis R.L., 1984, *Salted Fish Products in Ancient Medicine*, „Journal of the History of Medicine and Allied Sciences” 39/4, s. 430–445.
- Czubek J. (przeł.), 1908, *M. Waleryusa Marcialisa Epigramów Książ XII*, Kraków.
- Filipiak A., 2016, *Komediowy zwierzyniec Plauta i Terencjusza*, Poznań.
- Flohr M., 2003, *Fullones and Roman Society: A Reconsideration*, „Journal of Roman Archaeology” 16, s. 447–450.
- Friedländer L. (hrsg.), 1886, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri, mit erklärenden Anmerkungen*, vol. 1, Leipzig.
- Fusi A. (a cura di), 2006, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber tertius*, Hildesheim.
- Grewing F. (hrsg.), 1997, *Martial, Buch VI (Ein Kommentar)*, Göttingen.
- Henriksen C. (ed. by), 2012, *A Commentary on Martial: Epigrams Book 9*, Oxford.
- Heraeus W., Borovskij L. (ediderunt), 1976, *Martialis*, Leipzig.
- Higginbotham J.A., 1997, *Piscinae: Artificial Fishponds in Roman Italy*, Chapel Hill.
- Holzberg N., 2002, *Martial und das antike Epigramm*, Darmstadt.
- Howell P. (ed. by), 1980, *A Commentary on Book One of the Epigrams of Martial*, London.
- Kaniecka K., 2006, *Motywy proroczego snu w komediach Plauta*, [w:] *Mistrz Władysław Strzelecki*, red. L. Stankiewicz, Wrocław, s. 171–178.
- Kay N.M. (ed. by), 1985, *Martial, Book XI. A Commentary*, London.
- Kuppe E.M.W., 1972, *Sachwitz bei Martial*, Bonn.
- Lilja S., 1972, *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*, Helsinki.
- Loch M., 2019, *PEDICARE: Studium lingwistyczno-kulturowe z zakresu seksualności starożytnych Rzymian*, diss. Poznań.
- Lorenz S., 2004, *Waterscape with Black and White: Epigrams, Cycles, and Webs in Martial’s Liber Quartus*, „American Journal of Philology” 125, s. 255–278.
- LSJ — *A Greek-English Lexicon*, eds. H.G. Liddell, R. Scott, H.S. Jones, Oxford 1996.

- Mantke J., 1997, *Cykle epigramów u poetów rzymskich*, [w:] *Epigram grecki i łaciński w kulturze Europy*, red. K. Bartol, J. Danielewicz, Poznań, s. 149–168.
- OCD — *Oxford Classical Dictionary*, eds. S. Hornblower, A. Spawforth, E. Eidinow, 4th edition, Oxford 2012.
- OLD — *Oxford Latin Dictionary*, ed. P.G. W. Glare, Oxford 1968.
- Pertsch E., 1911, *De Valerio Martiale graecorum poetarum imitatore*, diss. Berlin.
- Pieczonka J., 2018, *Apostrofy do wód — nowe spojrzenie na cykl epigramów w czwartej księdze Marcialisa (18, 22 i 63)*, „*Collectanea Philologica*” 21, s. 117–126.
- Pieczonka J., 2007, *Ustawy okresu republikańskiego w komediach Plauta*, „*Classica Wratislaviensia*” 27, s. 113–126.
- Race W.H., 1982, *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.
- Soldevila M.R. (ed. by), 2006, *Martial Book IV: A Commentary*, Leiden.
- Soldevila M.R., M. Castillo A., F. Valverde J., 2019, *A Prosopography to Martial's Epigrams*, Berlin.
- Sullivan J.P., 1991, *Martial: The Unexpected Classic: A Literary and Historical Study*, Cambridge.
- Watson L., Watson P. (ed. by), 2003, *Martial, Select Epigrams*, Cambridge.
- Wilson A., 2003, *The Archaeology of the Roman fullonica*, „*Journal of Roman Archaeology*” 16, s. 442–446.

Kontakt

Joanna Pieczonka

<https://orcid.org/0000-0001-8682-3195>

joanna.pieczonka@uwr.edu.pl

PRZEKŁADY

PRZEKŁAD EPIGRAMÓW
WOTYWNYCH LEONIDASA
Z TARENTU Z VI KS.
ANTOLOGII PALATYŃSKIEJ

Classica Wratislaviensia. Series Altera I (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.4>

Keywords: Leonidas of Tarentum – votive epigram – Anthologia Palatina – Greek anthology – Polish translation

Abstract

**A POLISH TRANSLATION OF THE VOTIVE EPIGRAMS
OF LEONIDAS OF TARENTUM FROM BOOK VI OF
*ANTHOLOGIA PALATINA***

This paper presents a Polish translation of the votive epigrams by Leonidas of Tarentum from Book VI of *Anthologia Palatina*. Leonidas, a Hellenistic poet typically assigned to the first half of the third century BC, who has approximately 100 epigrams attributed to him. While adhering to the conventional structure of votive epigram and epitaph, his poetry stands out for its innovation. The epigrammatist employs a language that is both lavish and ornamental, utilizing numerous poetic devices to vividly depict ordinary people and artisans. However, his poems extend beyond these subjects, with Leonidas also lauding renowned poets, crafting ecphrases of artworks, and composing reflective epigrams on philosophical themes.

O życiu Leonidasa z Tarentu nie wiemy prawie nic oprócz czerpanych z jego utworów informacji, przyjmowanych zbyt dosłownie i bezkrytycznie w tworzeniu biografii autora. O tym, że Leonidas był Tarentyjczykiem,

świadczy lemma opisująca jego epigramy w *Antologii Palatyńskiej* oraz autoepitafium, w którym autor wymienia ojczyste miasto, ale nawet pochodzenie epigramatyka było podawane w wątpliwość¹. Przyjmuje się, że twórczość Leonidasa przypada na pierwszą połowę III wieku p.n.e.²

Leonidas z Tarentu był nowatorskim twórcą, który z jednej strony nawiązywał do tradycji gatunku, z drugiej zupełnie od niej odchodził, wprowadzając całkowicie nowe elementy, między innymi głównym motywem swojej twórczości czyniąc ludzi prostych, biednych, rzemieślników i kobiety z niższych warstw społecznych, czyli postacie, które wcześniej znajdowały się zupełnie poza zainteresowaniami literackimi poetów, a obecne były głównie w gatunkach przedstawiających je w sposób satyryczny, między innymi w komedii attyckiej. Innowacyjność Leonidasa objawiała się na przykład w zastosowaniu bogatego słownictwa, wprowadzeniu wyrazów technicznych i stylistycznym wyrafinowaniu, które zaskakiwało w kontekście przedstawień prozaicznych czynności i życia codziennego zwykłych Greków. Leonidas uważany bywa za poetę opisującego prostych ludzi, jednak K. Gutzwiller zaznacza, że epigramatyk przedstawia raczej całą panoramę społeczną i reprezentantów wszystkich jej warstw³ — od biednych tkaczek, które ledwo są w stanie zarobić na swoje utrzymanie, przez bogatych ludzi nie pochodzących jednak z wyższych warstw, po samych władców. Wrażenie to może potęgować sposób, w jaki Leonidas przedstawia postacie, ubierając je w swojego rodzaju „przebrania”: przedstawiciel rodu Ajakidów wykreowany zostaje na pasterza, najemnik na prostego myśliwego, natomiast pasterz na epickiego wojownika. Epigramy często są symetryczne lub zawierają wewnętrzne podziały na dwa lub trzy, nie bez znaczenia jest także pozycja pewnych słów w całym utworze lub poszczególnych wersach. Tarentyjczyk używa hapaksów, neologizmów, dialektyzmów, złożonych epitetów, zapożycza słownictwo z innych gatunków i rodzajów: epiki, tragedii i dytyrambu. Razem z licznymi metaforami i enigmatycznymi peryfrazami składa się to na bogaty, określany mianem barokowego, styl, który kontrastuje z podejmowaną przez poetę tematyką. Leonidas rozpowszechnił też

1 Na przykład Ph.-E. Legrand udowodnił, że poeta pochodził z Krety, Legrand 1894.

2 Gutzwiller 1998: 88–89; Klooster 2019: 303; według L. Stelli Leonidas mógł tworzyć nawet już w latach 320–315 p.n.e., Stella 1949: 147–151, natomiast A.S.F. Gow zaproponował przesunięcie tradycyjnego datowania o pół wieku później, umieszczając poetę w połowie III w. p.n.e., Gow 1958: 117.

3 Gutzwiller 1998: 91.

typ epigramów, określane w polskiej literaturze przedmiotu jako „wota emerytów”⁴, w którym rzemieślnicy, porzucając swój fach, najczęściej na starość, składają narzędzia pracy w ofierze bóstwu. Zakres tematów poruszanych przez poetę jest jednak dużo szerszy. Jego epigramy dotyczą także znanych poetów i ich dzieł, zawierają ekfrazy dzieł sztuki lub nawiązują do hellenistycznych nurtów filozoficznych. Twórczość Leonidasa mieści się w ramach tradycyjnych typów epigramu: wotywnego i nagrobnego, poeta wprowadza do nich jednak innowacyjne elementy. Łączy on też różne podtypy tego gatunku w jednym utworze, w zaskakujący sposób zestawia niepasującą do siebie tematykę, na przykład utwory nagrobne z tematami pasterskimi lub pijaństwem.

Ze względu na złożoność twórczości Leonidasa pod względem stylistycznym, formalnym oraz treściowym przekład epigramów nastrocza tłumaczowi wiele problemów. Tarentyjczyk w epigramach kładzie duży nacisk na eufonię, stosując między innymi aliterację oraz powtórzenia i rymy wewnętrzne. W miarę możliwości próbowałam to oddać również w przekładzie, na przykład powtarzając się spółgłoskę τ w epigramie 46 *HE* (τρισσοί τοι ταῦτα — „tu trzej”), która dodatkowo podkreślała liczebnik trzy, opisujący liczbę ofiarodawców, uwypuklony też w samej budowie utworu złożonego z trzech dystychów zawierających po trzy elementy. Staralam się, o ile było to możliwe, zachowywać oryginalne położenie słów, co może czasem skutkować nieco nienaturalną składnią, zauważalną jednak również w języku greckim, która służyła wyeksponowaniu pewnych pojęć umieszczonych przez autora na przykład na końcu lub początku utworu. Epigramy Leonidasa wydają się w dużej części epideiktyczne i przeznaczone do umieszczenia w książce; w celu wywołania u odbiorcy wyobrażenia konkretnych przedmiotów opisywanych w utworze autor często powtarza zaimki wskazujące, które oddane zostały w przekładzie, dając być może wrażenie ich nadmiaru (między innymi „tę tu”, 52 *HE*, oraz powtarzane wielokrotnie zaimki wskazujące: „te [...], te [...], te [...]HE, „ta [...], ta [...], ta [...]HE, tworzące ponadto anaforę, co podkreśla trójdzielną budowę epigramu opisujące dary trzech sióstr).

Trudny do oddania w przekładzie jest bogaty i specyficzny język autora. Przede wszystkim w tekście polskim mogą przyciągać uwagę neologizmy odpowiadające Leonidasowym hapaksom i wyrazom rzadkim

4 Ławińska-Tyszkowska 1997: 57.

(takie jak 52 HE: ἀλιπλάγκτων [...] δικτυβόλων, oddane w tłumaczeniu jako „sieciorzucaczy morskobłądnych”). Często są to wyrazy złożone, zarówno przymiotniki, które wielokrotnie nawiązują do epickich epitetów, jak i rzeczowniki oraz czasowniki. Epigramatyk szczególnie chętnie sięga po słowa z prefiksem εὐ-, co przekładam najczęściej jako „piękno-” lub „wspaniało-” (52 HE: †Εὐκαπὲς† ἄγκιστρον, „†Pięknozagięty† haczyk”, 7 HE: ῥυκάναν τ’ †εὐαγέα†, „†pięknolśniący† hebel”, 41 HE: εὐβριθεῖς, „do przędz przedelikatnych”, 42 HE: λεπτῶν εὐάτριον, „tkającą materiał pięknosplotny”, oraz utworzone na zasadzie kontrastu 87 HE: ὀλιγόξυλον, „małochrustowe”, a także podkreślające ważne w twórczości Leonidasa pojęcie σιπή (występujące również w epigramach, w których autor ujawnia się, umieszczając swoje imię), 41 HE: τῶν χέρας αἰέν, Ἀθάνα, ἐπιπλήσαιο μὲν ἴσως, θεῖης δ’ εὐσιπύους ἐξ ὀλιγησιπύων, „Wypełnij, o Ateno, ich ręce i chlebak, aby pustochlebowy stał się pełnochleby”). Użycie tego typu przymiotników przy opisywaniu prostych ludzi oraz należących do nich przedmiotów codziennego użytku wywoływało prawdopodobnie efekt zaskoczenia, ponieważ kojarzono je między innymi z epitetami homeryckich bohaterów, jak na przykład określającym Achajów ἑὺκνήμις — „o pięknych nagolennicach”. Tarentyjczyk często używa wyrażeń homeryckich, zderzając je z prostą tematyką związaną z życiem codziennym (47 HE: πάρος, oddałam jako „onegdaj”, a w 48 HE zaczerpnięte z *Odyssei* βῶτορες ἄνδρες tłumaczę określeniem: „sam ród pasterski”, aby oddać epicką podniosłość). Ponadto często personifikuje przedmioty używane przez rzemieślników, kreując je w ten sposób na towarzyszy pracy ludzi doznających wielu codziennych trudów (wiosła nazywane są wiosłarzami — 52 HE, toporek władcą rzemiosła — 8 HE, a członko tancerką lub służką — 41, 42 HE).

W Polsce pierwszych tłumaczeń Leonidasa dokonał już Jan Kochanowski, oddając po polsku i łacinie epigram 68 HE, jednak mimo że powstawały tłumaczenia pojedynczych utworów lub wyboru z *Antologii Palatyńskiej*⁵, twórczość poety nigdy nie została w całości przetłumaczona na język polski. Podstawą prezentowanego przykładu epigramatów wotywnych z VI ks. *Antologii Palatyńskiej* jest wydanie: A.S.F. Gow, D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, vol. 1, Cambridge 1965. Grecki dystych elegijny w przekładzie polskim oddano trzynastozgłoskowcem, natomiast w tłumaczeniu epigramu 2 HE, ułożonego w trymetrze jambicznym, został zastosowany jedenastozgłoskowiec.

5 Kubiak 1978: 53–61.

Przekład

Anth. Pal. 6, 4 = 52 HE

†Pięknozagięty† haczyk, długachne wędziska,
 linkę oraz wężycze na stworzenia morskie,
 na pływające ryby tę tu zmyslną klatkę —
 sieciorzucaczy morskobłądnych wynalazek,
 także szczyrbaty trójzęb — Posejdona włócznie,
 oraz parę wiosłarzy — wiosła ze swej łodzi,
 patronowi rzemiosła rybak Diofantos
 po dawnym swoim fachu, jak należy, złożył.

Anth. Pal. 6, 13 = 46 HE

Tu trzej bracia z krwi jednej swe składają sidła,
 Panie, patronie łowów, a każdy z nich inne:
 te na ptaki dał Pigres, te na czworonogi
 Damis, a trzeci, Klejtor, na stworzenia morskie.
 W zamian celność zapewnij jednemu w powietrzu,
 kolejnemu w gęstwinie, tamtemu na morzu.

Anth. Pal. 6, 35 = 47 HE

Tu Teleson na dzikorosnącym platanie
 dla koziokryjącego, koźloracicznego
 Pana zawiesił skórę i wygiętoszyjny
 kij z krzepkiej gałęzi, nim krwiopyskie onegdaj
 wilki stłukł, smycz ponadto, na zsiadłe mleko skopki
 i psów wspaniałonosych dławiając obrozę.

Anth. Pal. 6, 120 = 91 HE

Nie tylko kiedy siedzę na wysokich drzewach,
 śpiewać umiem letnim skwarem przypalany,
 ja, śpiewak, co za darmo przygrywa wędrowcom
 i delikatnej rosy wilgocią się żywi,
 też na włóchni Ateny pięknohełmej możesz
 zobaczyć, o przechodniu, piewika, gdy siedzi.
 I jak my miłe Muzom, tak przez nas kochana
 jest Atena dziewicza aulosotwórczyni.

Anth. Pal. 6, 129 = 34 HE

Osiem tych tarcz podłużnych, osiem hełmów, osiem
 tkanych z przędzy pancerzy, zakrwawione miecze,
 Koryfijskiej Atenie, łupy na Lukanach
 syn Euanthesa, Hagon, poświęcił, wojownik.

Anth. Pal. 6, 131 = 35 HE

Zdobyte na Lukanach te tarcze, te uzdy
 w rzędzie, te szlifowane i podwójne włócznie
 złożono dla Pallady — brakuje im koni
 i jeźdźców, pochłonęła ich bowiem śmierć czarna.

Anth. Pal. 6, 188 = 4 HE

Kreteńczyk Therimachos Panu Lykejskiemu
 na arkadyjskich szczytach powiesił te laski
 na zające. Ty, w zamian, patronie polowań,
 Panie, rękę łuczniczkę poprowadź mu w walce,
 na przełęczach stój zawsze przy jego prawicy,
 pierwszeństwo dając w łowach oraz nad wrogami.

Anth. Pal. 6, 200 = 38 HE

Ejlejthyjo, gdy bólowi porodu uciekła
 Ambrosje, położyła u twoich stóp sławnych
 opaskę oraz peplos, właśnie w nim w dziesiątym
 miesiącu ciąży dwójkę urodziła dzieci.

Anth. Pal. 6, 202 = 1 HE

Pięknofrędzlisty pas i tunikę dla ciebie
 nad twą dziewiczą bramą Atthis zawiesiła,
 córko Leto, za poród, kiedy od cierpienia
 jej łono uwolniłaś, dając żywe dziecko.

Anth. Pal. 6, 204 = 7 HE

Dedaloręki Theris tu Palladzie sztywną
 miarę i gładką piłę o wygiętym grzbiecie,
 siekierę, †pięknołśniący† hebel, wirujący
 świder ponadto złożył, swój fach porzuciwszy.

Anth. Pal. 6, 205 = 8 HE

Oto Leontichosa cieśli są narzędzia:

zębate strugi, prędkie drewna pozeracze,
 pojemniki na ochrę oraz sznur ciesielski
 dwuobuchowe młoty, liniał cały w ochrze,
 wiertła, pilnik, a także ten o wielkiej wadze,
 zaopatrzony w trzonek, pan rzemiosła — topór,
 wirujące wciąż bory oraz szybkie świdry,
 oraz siekierę wkołociosającą, także
 cztery wkrętaki. Kunsztowirobnej Atenie
 mężczyzna, gdy odkładał już rzemiosło, składa.

Anth. Pal. 6.211 = 2 HE

Srebrny Erosa posążek, przewiązkę
 kostki, lesbijskich, purpurowych włosów
 lok, szklanobarwną przepaskę na piersi,
 brązowe lustro, bukszpanowy grzebień,
 co jak sieć morze, przeczesuje włosy,
 za próśb spełnienie, o prawdziwa Kypris,
 w twoim portyku składa Kallikleja.

Anth. Pal. 6, 221 = 53 HE

Zimnej, burzliwej nocy, od uderzeń gradu,
 od siarczystego mrozu i śnieżycy uciekł
 lwiosamotnik, co łapy miał zziębnięte współ.
 Wszedł do schronienia górolubnych kóz pasterzy.
 Ci już się nie troszczyli o trzodę, lecz siebie,
 i skuleni wołali do Zeusa Zbawcy.
 Gdy burzę zwierz przeczekał, †nocny zwierz†, na ludzi
 ni na trzodę nie zważał i wyszedł z kryjówki.
 Zeusowi więc Górskiemu pięknomalowane
 zdarzenie to na dębie piękнопniowym kładą.

Anth. Pal. 6, 226 = 87 HE

M[ąła] chatka Klejtona oraz †małoorne
 poletko do zasiewu† i winnica skromna
 oraz to † ... † małowchrustowe,
 sprawiły, że mógł Klejton żyć lat osiemdziesiąt.

Anth. Pal. 6, 262 = 48 HE

Tego, co trzody bydła i sam ród pasterski,
nie bojąc się psów szczeku, poranił dotkliwie,
nocą owce pasący Eualkes Kreteńczyk
ubił, a jego skórę powiesił na sośnie.

Anth. Pal. 6, 263 = 49 HE

To skóra barwy ognia lwa, którego włócznie
Sosos trzodobogaty przeszył właśnie w chwili,
gdy pięknochowanego pożerał cielaka,
nie zaciągając nawet do kniei ze stada.
Swą krwią za krew cielaka zapłacił zwierz dziki
i poznał słoną cenę za to wołobójstwo.

Anth. Pal. 6, 281 = 44 HE

Ty, co chronisz Didymę i spalonej Frygii
klify, Matko, do ślubu córeczce Sejlenu,
Aristodice, daj dojść, końca jej panieństwa
oraz do hymenajów. Dla ciebie, Wszechpani,
w podcieniach, przy ołtarzu zarzucała wkoło
włosami dziewczęcymi, co falują w tańcu.

Anth. Pal. 6, 286 = 40 HE

Rąbek tkaniny z krańca prawego w całości
na dłoń i pięść szeroki wykonała Bittjon,
Antinejra dotkała za to z drugiej strony,
sam zaś środek z Meandrem i pannami — Bitje.
Przepiękna Artemido, potomkini Zeusa,
przyjmij potrójny owoc tkackiego agonu.

Anth. Pal. 6, 288 = 41 HE

Córki Lykomedesa: Atheno i Glenis,
Finto i Meliteja, arcypracowite,
dziesięć ich trudów i pełne zapału
wrzeczono, czółenko, co osnowę dzieli,
tego tancerza krosien, oraz wirujące
szpulki † ... †

do przędz przedelikatnych grzebienie †bogate†,
 biedne z mienia skromnego skromny dar składają.
 Wypełnij, o Ateno, ich ręce i chlebak,
 aby pustochlebowy stał się pełnochleby.

Anth. Pal. 6, 289 = 42 HE

Autonoma, Boiskjon, Meliteja, córki
 Niko z Filoladesem, przybyszu, Kretenki:
 ta składa niciorobne, obrotne wrzeciono,
 ta zaś koszyk pomroczny, przędzowyrobniczy,
 ta tkającą materiał pięknospłoty służkę —
 szpulkę tkacką, strażniczkę łoża Penelopy.
 Atenie Czólenkowej dary w tej świątyni,
 znój Ateny rzucając, jej samej złożyły.

Anth. Pal. 6, 293 = 54 HE

Tę laskę i pantofle, o Pani, Kyprydo,
 łupy na Socharesie, cyniku, zdobyte,
 a także brudną flaszkę, dziurawego mieszka
 resztki dawnej mądrości aż po brzegi pełne,
 gdy piękny Rodos złapał przemądrego starca,
 w przedSIONKU uwieńczonym twej świątyni złożył.

Anth. Pal. 6, 296 = 50 HE

Sidla nogi łapiące, †gałązki lepowe†,
 pułapki na zwierzynę i kij na zające
 zakrzywiony i kołczan, świdrujący gwizdek
 i sieci pięknopletne na wszystko, co pływają,
 Sosippos Hermesowi złożył, skrępowany
 starością, gdy dopłynął aż do krańców życia.

Anth. Pal. 6, 298 = 55 HE

Sakiewkę oraz sztywną i niewyprawioną
 skórę z kozy i laskę tę uschniętowinną,
 po oliwie flaszkę, bez pieniędzy mieszek
 i filcowe nakrycie głowy niezbyt świętej,
 na krzewie tamaryzku z Socharesa łupy,
 kiedy zginął nieszczęsny, Głód tutaj powiesił.

Anth. Pal. 6, 300 = 36 HE

Ukryta, zechciej przyjąć od Leonidasa
 pustochlebakowego, biednego łwędrowca†,
 tłuste placki, oliwę skrzętnogromadzoną,
 figę prosto z gałęzi, wciąż zieloną, Pani,
 z nabrzmiałej winem kiści zerwane pięć jagód,
 obiatę z dna naczynia racz łaskawie przyjąć.
 I jak niegdyś chorobę, gdy zabierzesz biedę
 nienawistną, mnie przyjmiesz kozioofiarnika.

Anth. Pal. 6, 302 = 37 HE

Uciekajcie, o mroczne myszy, z chaty! Biedny
 chlebak Leonidasa nie wie, jak mysz karmić.
 Sól i z chleba okruchy starcowi wystarczą —
 od dziadów dostaliśmy taki sposób życia.
 Czego więc w kącie szukasz, mały łakomczuchu,
 skoro nie posmakujesz tu resztek z kolacji?
 Do innych domów zmykaj (chata ma jest skromna),
 tam jedzenie obfitsze bez wątpienia znajdziesz.

Anth. Pal. 6, 305 = 56 HE

Żarłoczności łakomej†, a także Obżarstwu,
 te dary ofiarował cuchnący Dorieos:
 łco ma brzuch pojemny† larisyjski kocioł
 oraz garnki i czarę o ustach szerokich,
 i ten pięknie zagięty na mięso hak brązem
 połyskujący, tarkę i chochlę do zupy.
 Żarłoczności, racz przyjąć od niegodziwego
 ofiary niegodziwe i spraw, by nie zmądrzał.

Anth. Pal. 6, 309 = 45 HE

Zbożnie milcząca⁶ piłka, pięknieklekocząca
 Filoklesa grzechotka zrobiona z bukszpanu,

6 Przyjmuję tutaj formę εῦφημον przekazywaną w manuskryptach, zamiast emendacji εῦφυλον proponowanej przez A.S.F. Gowa. Zestawienie kontrastujących z sobą przymiotników: εῦφημος (zbożnie milczący) i εὐκρόταλος (hałasujący, odbywający się przy akompaniamencie grzechotek) wydaje się pasować do twórczości Tarentyjczyka. Przypisanie takiego określenia do piłki jest dosyć zaskakujące, jednak uważam, że jest to wybór poetycki, na który mógłby się zdecydować Leonidas, zwłaszcza że często stosuje uosobienie przedmiotów i przypisuje im cechy ludzkie.

kostki długo rzucone, wirujący bączek,
zabawki dla Hermesa wiszą jako dary.

Anth. Pal. 6, 334 = 3 HE

O Nimf święty pagórku, grotty i spod skały
bijące źródła, sosno, strumienia sąsiadko,
i kanciasty pasterzu, synu Mai i ty,
Panie, co władasz szczytem koziopasającym,
placki i skopek pełen wina raczcie przyjąć,
Ajakidy to dary Neoptolemosa.

Anth. Pal. 6, 355 = 39 HE

Biedna matka Bakchowi pozowany z życia
portret składa, z ubóstwa licho malowany.
Bakchu, wynieś Mikytha. Mimo że dar skromny,
tylko taką ofiarę może przynieść Bieda.

Bibliografia

Wydanie

Gow A.S.F., Page D.L., 1965, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, vol. 1, Cambridge.

Literatura podmiotu

Gow A.S.F., 1958, *Leonidas of Tarentum*, „Classical Quarterly” 8, s. 113–123.

Gutzwiller K., 1998, *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*, Berkley-Los Angeles.

Klooster J., 2019, *Leonidas of Tarentum*, [w:] *A Companion to Ancient Epigram*, ed. by Ch. Henriksén, Hoboken, s. 303–319.

Kubiak Z., 1978, *Antologia Palatyńska*, Warszawa.

Legrand Ph.E., 1894, *Léonidas de Crête?*, „Revue des Études Grecques” 7, s. 192–195.

Ławińska-Tyszkowska J., 1997, *Wota „emerytów”: Leonidas i inni*, [w:] *Epigram grecki i łaciński w kulturze Europy*, red. K. Bartol, J. Danielewicz, Poznań, s. 57–64.

Stella L., 1949, *Cinque poeti dell'Antologia Palatina*, Bologna.

Kontakt

Ewa Orłowska

<https://orcid.org/0000-0002-0841-7455>

ewa.orlowska@uwr.edu.pl

MIŁOŚĆ I WOJNA, CZYLI HISTORIA STARA JAK ŚWIAT W AMORES II 12 OWIDIUSZA

Classica Wratislaviensia. Series Altera I (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.5>

Keywords: Ovid – Amores – lover-soldier – irony

Abstract

LOVE AND WAR — A TALE AS OLD AS TIME IN AMORES II 12 BY OVID

The article contains a translation into Polish and an analysis of Ovid's elegy *Amores* II 12, which deals with the theme of the similarity between love and war — a recurring motif in his oeuvre. The poet finds justification for his own romantic conquests in tradition, as he refers to a number of legendary kidnappings of women that resulted in wars. With typical self-irony, however, he emphasizes that his own victories are more praiseworthy than those won by mythical heroes, as his triumphs were individual and bloodless.

Topika militarna od wieków w zadziwiający sposób splata się w poezji z miłością, choć wydawać by się mogło, że trudno o dwa bardziej odległe od siebie obszary ludzkiej emocjonalności¹. We wczesnych utworach Owidiusza — *Amores*, *Ars amatoria*, *Heroides* — powiązanie miłości z wojną odbywa się na wiele sposobów. W *Amores* I 9 wyrażone zostało *explicite* przekonanie Nazona, że każdy kochanek jest żołnierzem,

1 Dla starożytnych połączenie to wydawało się tak naturalne, że uznali za możliwy płomienny pozamałżeński romans Wenus i Marsa, którego owocem miała być córka, bogini Harmonia (łac. Concordia), uosobienie ładu, porządku i zgody.

a Kupidyn to bóstwo o zacięciu militarnym², dlatego poeta-kochanek zmuszony jest toczyć nieustanne boje — o dziewczynę i z dziewczyną — oraz mężnie znosić związane z tym niedogodności. *Ars amatoria* można nazwać podręcznikiem miłosnych podbojów, w którym jako wzorzec przedstawiany jest ze szczególnym upodobaniem Jowisz, mistrz erotycznych podstępów i tryumfów³. Wreszcie dla licznych elegii z cyklu *Heroides* wojna trojańska jest punktem wyjścia lub odniesienia, jawiąc się najczęściej jako przekleństwo kochanków aż po negację połączenia kochanek-żołnierzy w żarliwym okrzyku Laodamii: „Bella gerant alii, Protesilaus amet” („Niech inni toczą wojny, Protesilaus — kocha!”; *Her.* XIII, 83). W jednym wszakże wypadku w *Heroides* wojna może być postrzegana jako swoisty afrodyzjak — w liście XVI, gdy Parys kusi Helenę, by uciekła z nim do Troi, chwali się swoimi umiejętnościami w walce, a wizję wojny toczonej o piękną Spartanę traktuje jako argument na korzyść swojej propozycji, gdyż będzie to okazja do wykazania przewag militarnych Parysa nad Menelaosem, a Trojan nad Achajami⁴.

Tego tragicznego oblicza wojny, które znajdziemy w *Heroides*, próżno oczywiście szukać w elegiach z cyklu *Amores*, w których wojna współbrzmi z miłością, a ta — nawet jeśli niesie w sobie saficką nutę goryczy przemieszanej ze słodyczą — traktowana jest na ogół z dużym dystansem, patetyczne tony zaś i odwołania do wątków historycznych czy epickich mają za zadanie jedynie wywołać uśmiech odbiorców. Tak właśnie dzieje się w elegii 12 z ks. II *Amores*. Kolejny raz poeta wciela się tu w rolę kochanka-żołnierza, by pod sztandarami Kupidyna toczyć wojnę o swoją dziewczynę. Jako wrogów wskazuje typowy zestaw przeciwników: męża, strażnika oraz drzwi, stojących dotychczas

2 „Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans” (*Amores* I 9, 1–2). Również w *Ars amatoria* w sposób dobitny wojna i miłość zostają przez Owidiusza zestawione z sobą w celnej frazie: „Militiae species amor est” (*Ars amat.* II, 233). W przekładzie E. Skwary ta myśl została rozwinięta następująco: „Miłość to rodzaj wojny! Nie dla niedołęgi: / i tchórz także nie może dźwigać jej sztandarów! / Bo tu chlód, nocna warta, długi marsz, ból, ciężki / i ciągły trud w szeregach finezji i czaru” (*Ars amat.* II, 233–236). Więcej na ten temat zob. Murgatroyd 1975: 77–79.

3 Por. *Ars amat.* I, 634, 713.

4 Jest to dość przewrotna argumentacja — z jednej strony Parys zapewnia bowiem, że długa tradycja porwań kobiet z zasady nie wywołuje akcji odwetowych (wspomina o porwaniu Orejty z Aten, Medei z Kolchidy i Ariadny z Krety, podając przykłady przeciwstawne tym, którymi Owidiusz posłużył się w *Amores* II 12), z drugiej zapewnia, że w razie ewentualnego ataku on i wojska trojańskie z łatwością dadzą odpór wrogom, por. *Heroides* XVI, 341–358.

na przeszkodzie schadzkom kochanków. Jednak tym razem poeta może obwieścić swoje zwycięstwo (*victoria*) i przywdziać atrybut tryumfującego wodza — laurowy wieniec (*triumphales laurus*)⁵. Co istotne, zwycięstwo to jest bezkrwawe, co podkreśla z mocą i poczytuje sobie za szczególny powód do chwały. Pamiętając, że nie każda ze „zdobywanych” przez poetę-kochanka kobiet ulega mu dobrowolnie, a rozmaite formy przemocy (czy to fizycznej, czy psychicznej) bywają przez niego akceptowane⁶ — zwłaszcza w stosunku do służących⁷, podkreślenie przez Owidiusza wagi tego bezkrwawego podboju wydaje się znaczące, choć trudno jednoznacznie stwierdzić, z niezranienia kogo (wrogów, Korynny, a może siebie?) kochanek cieszy się najbardziej.

Topika militarna w *Amores* II 12 jest obecna nieomal w każdym dystychu. Chlubiąc się zdobyczą (*praeda*), zwycięzca wskazuje na dodatkowe elementy przynoszące mu zaszczyt w tych zmaganiach: nie musiał przelewać krwi, a swoim tryumfem (oraz lupem) nie będzie musiał dzielić się z nikim, ponieważ jest jedynym wodzem odpowiedzialnym za tę wiktoryę (*est ductu capta puella meo*). W chełpliwych, ale też ironicznych słowach kochanek porównuje własne osiągnięcia z trojańskim zwycięstwem Atrydów, Agamemnona i Menelaosa, którzy po dziesięciu latach walk musieli jednak podzielić się sukcesem z rzeszą achajskich wojowników. Porównanie to wypada zdecydowanie na korzyść poety, który wszystkiego dokonał sam, osobiście, więc i w pojedynkę będzie mógł się cieszyć owocami zwycięstwa. Tchnący z tego zestawienia komiczny patos pozwala dostrzec w stroniącym przecież usilnie od służby wojskowej poecie raczej plautyńskiego żołnierza-samochwałę (*miles gloriosus*) niż epickiego wojownika.

5 J. Booth w swoim komentarzu do tego miejsca podkreśla żartobliwy i pozbawiony respektu charakter użycia topiki tryumfalnej, który zestawia z opisem miłosnego tryumfu w *Amores* I 7, 35–40: „I nunc, magnificos victor molire triumphos, / cinge comam lauro votaque redde Iovi, / quaeque tuos currus comitantum turba sequetur, / clamet 'io! forti victa puella viro est!' / ante eat effuso tristis captiva capillo, si sinerent laesae, candida tota, genae”, por. Booth 1991: 153.

6 Por. *Ars amat.* I, 663–706. Na temat motywu miłosnej dominacji w *Amores* zob. Cahoon 1988.

7 Zob. np. *Amores* II 8, tam kochanek zmusza do uległości Cypassis, służącą swojej wybranki, szantażując ją groźbą zdradzenia pani wszystkich swoich wcześniejszych schadzek z niewolnicą.

W dalszej części utworu poeta przyznaje z pełną świadomością, że wojna wywołana z powodu kobiety nie jest żadną nowością w historii świata. Tak jak Herodot w *Dziejach* upatrywał prapoczątków konfliktu grecko-perskiego w serii mitycznych porwań kobiet⁸, tak i Owidiusz usprawiedliwia własną wojnę o Korynnę mitologiczną tradycją porwań, inicjujących monumentalne zmagania wojenne. W sposób wielce dla niej pochlebny Korynna zostaje tu postawiona w jednym szeregu z piękną Heleną, której uprowadzenie ze Sparty do Troi zakłóciło pokój w Europie i Azji; z Hippodamią, której piękność — wraz z dużą ilością wina — doprowadziła do centauromachii w trakcie jej zaślubin z Pejritoosem w krainie Lapitów; z Lawinią, o którą Eneasza musiał walczyć z Turnusem tuż po przybyciu na ziemię Latynów; wreszcie z Sabinkami, o które Rzymianie stoczyli bój z ich krewnymi, po niesławnym porwaniu w trakcie święta ku czci Posejdona. Każda z tych historii obrosła przez stulecia tradycją mitologiczną na skalę epicką — zmagania militarne mężczyzn wysunęły się na pierwszy plan, utrwalone w ciągu wieków po tysiącokroć przez artystów słowem, pędzlem i dłutem. Jednak każdorazowo w centrum tych krwawych męskich potyczek stała kobieta — przyczyna i cel walki. Owidiusz podkreśla ten fakt z mocą, trzykrotnie zaczynając kolejne dystychy słowem *femina*. Nie podaje przy tym imion heroin, jakby odbierając im w ten sposób indywidualną odpowiedzialność, a składając ją zbiorczo na cały ród niewieści, którego jego upragniona i wreszcie zdobyta Korynna jest nieodrodną przedstawicielką.

Stwierdzenie to prowadziłyby niewątpliwie czytelnika do zarzucenia Owidiuszowi mizoginii (ponieważ czterokrotnie to ofiary zostały oskarżone o sprowokowanie napaści⁹), gdyby nie podsumowujący tę serię mitologicznych odniesień dwuwiersz. Gdy męski patos staje się trudny do zniesienia, Owidiusz jednym dystychem rozbija bowiem bańkę wzniosłości, porównując mężczyzn walczących o kobietę z bykami zmagającymi się, by osiąść śnieżnobiałą jałówkę. To pod jej spojrzeniem nabierają sił i ochoty do dalszej walki. Czyżby więc nic innego nie decydowało o bojowym zapale mitycznych Achajów, Lapitów, Trojan i Rzymian jak tylko zwierzęce, instynktowne pożądanie? Owidiusz zdaje

8 Mityczne opowieści o kolejnych porwaniach Io przez Fenicjan, Europy przez Hellenów, Medei przez Hellenów i Heleny przez Trojan otwierają pierwszą księgę *Dziejów* Herodota jako wyjaśnienie przyczyny, dlaczego w czasach historycznych Grecy i Persowie „nawzajem z sobą wojowali” (przeł. S. Hammer).

9 Por. Cahoon 1988: 298.

się nie mieć w tej kwestii żadnych wątpliwości. Co więcej, przyznaje, że i on, ulegając tej obezwładniającej sile, tak jak wielu przed nim zaciągnął się do armii Kupidyna, którego rozkazom nie sposób się przeciwstawić.

*Amores II 12*¹⁰

Niechaj zwycięskie laury spoczną na mych skroniach!
 Wygrałem — oto trzymam Korynnę w ramionach,
 którą mąż, którą strażnik, którą ciężka brama
 (tylu wrogów!) wciąż strzegli przed sztuką¹¹ porwania.
 A tym bardziej zwycięstwo jest tryumfu godne, 5
 że zdobyczy nie plamią żadne krwawe zbrodnie.
 Nie jakieś nędzne mury, nie małą mieścinę
 z płytką fosą dokoła — zdobyłem dziewczynę!
 Gdy po dekadzie wojny padł Ilion¹² wspaniały,
 jaką mieli Atrydzi z tego cząstkę chwały? 10
 Ja z nikim¹³ się nie dzielę — moja cała sława
 i nikt oprócz mnie nie ma do nagrody prawa.
 Sam sobie byłem wodzem, sam żołnierzem byłem,
 sam jeźdźcem, sam piechurem, sam sztandar nosilem¹⁴;
 żaden przypadek w moje nie wmieszał się plany — 15
 przyjdź, Tryumfie, starannie zaprojektowany.

10 Przekładu dokonano na podstawie tekstu oryginału wedle wydania Munari 1959.

11 Oryg. *Nequa posset ab arte capi* — używając słowa *ars*, poeta sugeruje, że wszelkie działania kochanka, w tym spotkania z ukochaną mimo czujnej straży męża i służby, noszą znamiona sztuki, a do miłości należy podchodzić z metodyczną precyzją, czego dowodem stanie się *Ars amatoria*, w której w ks. II (w. 251–260) znajdują się wskazówki, w jaki sposób pozyskać przychylność służby, by ułatwić schadzki kochanków.

12 Oryg. *Pergama* — twierdza, ufortyfikowany zamek w centrum grodu Priama, stosowany w poezji metonimicznie z określeniami Troja czy Ilion.

13 Oryg. *mea seposita est et ab omni milite [...] gloria* („mojej chwały nie osiągnąłem z żadnym żołnierzem”), co jeszcze podkreśla militarny charakter zmagania o Korynnę.

14 Anaforyczne użycie zaimka *ipse* („sam, osobiście”) ma za zadanie emfaticznie podkreślić zasług kochanka (por. Wilkinson 1955: 36). Splata się ono w pewien sposób z podobnie powtórzonym zaimkiem względnym *quam* (w. 3), użytym w odniesieniu do Korynny. W obu przypadkach powtórzenie służy ukazaniu wzmoczonych i zwielokrotnionych wysiłków kochanka.

Przyczyna mojej wojny nie nowa, bo przecież
 przed porwaniem Heleny¹⁵ był pokój na świecie¹⁶.
 Przez kobietę¹⁷ centaury i prości Lapici
 rzucili się do walki (czystym winem spici); 20
 przez kobietę¹⁸ Trojanie zostali zmuszeni
 ponownie wszczynać wojnę w twej, Latynie, ziemi;
 przez kobietę¹⁹ Rzymianie w swoim nowym mieście
 podnieśli srogi oręż przeciw własnym teściom.
 Widziałem, jak o krowę²⁰ dwa byki się biły — 25
 ona, patrząc, walczącym dodawała siły.
 Mi także, tak jak licznym, lecz nie czyniąc krzywdy,
 kazał się pod swe znaki zaciągnąć Kupidyn.

15 Piękna Helena w *Heroides* Owidiusza jest adresatką listu XVI, a także autorką listu XVII.

16 Oryg. *Europae pax Asiaeque foret* — przyjęty w przekładzie wariant „był pokój na świecie” opiera się na założeniu, że Owidiuszowa znajomość świata nie wykraczała zasadniczo poza Europę i Azję (oraz północne wybrzeże Afryki). Tę okrojoną perspektywę geograficzną podkreśla fakt, że centrum świata poety stanowił Rzym, podczas gdy Tomi — miejsce zesłania — znajdowało się na samym tego świata krańcu.

17 Hippodamia, por. Owidiusz, *Met.* XII 210 et seqq. Centauiomachia stała się jednym z częstych motywów w sztukach plastycznych, unieśmiertelniona m.in. na metopach Partenonu.

18 Lawinia, córka Latynusa, rozślawniona dzięki *Eneidzie* Wergiliusza, w poezji Owidiusza pojawia się jedynie w III księdze *Fasti* — zazdrosna o miłość swojego męża wobec Anny, siostry Dydony, zamierza pozbyć się domniemanej rywalki.

19 Poetycki opis porwania Sabineek por. Owidiusz, *Ars amat.* I, 102–130.

20 Porównanie kobiety do krowy/jalówki może mieć również kontekst mitologiczny. Wystarczy przypomnieć postać zamienionej w krowę Io, ofiary żądzy Jowisza, której Owidiusz poświęcił znaczącą część *Her.* XIV (w. 85–108). Grecką jalówką została nazwana również piękna Helena w wizji Kasandry, przytoczonej w *Her.* V, 117.

Bibliografia

- Booth J. (ed., transl. and comm. by), 1991, Ovid, *The Second Book of Amores*, Warminster.
- Cahoon L., 1988, *The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's Amores*, „Transactions of the American Philological Association” 118, s. 293–307.
- Hammer S. (przeł. i oprac.), 2004, Herodot, *Dzieje*, Warszawa.
- Miazek-Męczyńska M., Wesołowska E. (przeł., wstęp i oprac.), 2022, Owidiusz, *Heroides. Listy mitycznych kochanków*, Kraków.
- Munari F. (a cura di), 1959, Ovidius Naso P., *Amores*, Firenze.
- Murgatroyd P., 1975, „*Militia amoris*” and the Roman Elegists, „Latomus” 34, fasc. 1, s. 59–79.
- Skwara E. (przeł. wstęp i przyp.), 2008, Owidiusz, *Sztuka kochania*, Warszawa.
- Wilkinson L.P., 1955, *Ovid recalled*, Cambridge.

Kontakt

Monika Miazek-Męczyńska

<https://orcid.org/0000-0002-3209-4932>

monikamm@amu.edu.pl

„JEŚLI JESZCZE TYLKO
ZABIJEMY STARCA...”
FARSA KRYMINALNA W TEATRZE
GRECKO-RZYMSKIM W EGIPCIE
(POXY. 413 VERSO)

Classica Wratislaviensia. Series Altera 1 (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.6>

Keywords: Graeco-Roman theatre – mime – Moicheutria – POxy. 413 – translation

Abstract

“WE’VE ONLY GOT THIS OLD GEEZER LEFT TO KILL...”:
CRIMINAL FARCE IN GRECO-ROMAN EGYPT (POXY. 413 VERSO)

This paper presents a translatory proposition of the mime preserved on *POxy. 413 verso (Moicheutria)* into Polish, along with a concise analysis of the theatrical and literary issues that are observed in this ancient genre.

Osoby dramatu:

Pani (ΚΥΡΙΑ) — lubieżna małżonka Starca

Miękiszon (ΜΑΛΛΑΚΟΣ) — niewolnik posłuszny Pani

Iskra (ΣΠΙΝΘΗΡ) — niewolnik o prawym charakterze

Pasożyt (ΠΑΡΑΣΙΤΟΣ) — sługa wierny Panu

Ezop (ΑΙΣΩΠΙΟΣ) — niewolnik, obiekt pożądania Pani, zakochany w Apollonii

Apollonia (ΑΠΟΛΛΩΝΙΑ) — niewolnica i ukochana Ezopa

Pan (ΔΕΣΠΟΤΗΣ) — starzec, mąż Lubieżnicy

Chłopcy (ΠΑΙΔΕΣ) — niewolnicy bez partii mówionych

Akcja toczy się przed domem Pani i Pana

Scena 1¹

Col.

około 22 brakujących wersów

około 7 nieczytelnych wersów

około 15 brakujących wersów

Col 2

- []ζωσωμαι.
 ἐρῶ νῦν παιδ().
 []αὐ]τὸν ἵνα με βινήσηι.
 τί οὖν []μά]στιγας.
 5 δούλε, προσελθὼν [].
 φαιδρόν.
 μαστιγία, ἐγὼ ἢ κυρία [] ἡτοῦ. κελεύω καὶ οὐ γίνεται;
 οὐ θέλεις []δινες() ποιήσ().
 μ.[..]ν τὰς μάστιγ(ας)[]στ() ποησ().
 10 οὐδὲ σὺ θέλεις; παῖδες, τοὺς [] οὐδὲν γίνεται;
 δὸς ὧδε τὰς μάστιγ(ας). /
 [] ἐστήκεν Αἴσωπ(ος) ὁ τὴν δούλ(ην)
 καταδεξό(μενος) [..]ιον το[ὺς ὀδόν]τας ἀράσσ(ουσα)
 αὐτ(ῶι) ἐκτινάξ(ω). ἰδοῦ = /
 [κ]υρί'· —εἰ δὲ σ[ἐ] σκάπτειν ἐκέλευο(ν);
 εἰ δ' ἀροτριᾶν; =
 [εἰ] δὲ λίθ(ους) βα[σ]τάζ(ειν);
 15 πάντων οὖν τῶν ἐν τῶι ἀγρῶι ἔργων γινομένων(ων)
 ὁ ἐμός σοι κύσθ(ος) σκληρότε(ρος) ἐφάνη τῶι
 τῶ γυναικε(ῖω) γέν(ει) συντεθραμμ(ένοι). ἀ]λόγιστ(ε),
 πονηρί(αν) τινὰ μέν(εις) καὶ αὐχ(εῖς), καὶ τοῦτ(ο)
 σὺν τῇ πῶλ(ωι) Ἀπολλ(ωνίαι)· ὥστε, παῖδ(ες),
 συλλαβόντ(ες) τοῦτον ἔλκετε ἐπὶ τὴν πεπρωμένην.
 προάγετε νῦν κάκειν(ην) ὡς ἔστιν πεφιμωμένη.

1 Tekst za wydaniem Cunningham 1987 (podział na linijki Cunningham 2002) z wyjątkiem sceny 7, zob. dalej. Znaki sceniczne = / za Grenfell–Hunt 1903.

ὑμῖν λέγω, ἀπαγαγόντες αὐτοὺς κατὰ ἀμφοτέρα τὰ
 ἀκρωτήρι[α].. τὰ παρακείμενα δένδρα προσδήσατε,
 μακρὰν διασπ[ά]σαντες ἄλλον ἀπ' [ἄ]λλου, καὶ
 βλέπετε μὴ πρ(τε) τῷ ἐτέρῳ δείξητε, μὴ τῆς
 ἀλλήλων ὄψεως [πλ]ησθέντες μεθ' ἡδον[ῆ]ς
 ἀποθάνωσι. σφαγιάσαντες δὲ αὐτοὺς πρὸς με ε..
 ἀντᾶτε. εἶρηκα. ἐγὼ δ' ἔνδον εἰσελεύσομα[ι].

Pani:

Pożądam teraz chłopca.

[] go aby mnie zerznął

Cóż zatem [] cięgi

Niewolniku, zbliżywszy się []

Radosny

Łotrze, ja jestem twoją panią. Rozkazuję i nic się nie dzieje?

Nie chcesz []

[] cięgi []

Ani ty nie chcesz? Chłopcy [] nic się nie dzieje?

Dawaj mi tutaj bicze

Stoi Ezop, by niewolnicę

Przyjąc [] jak walnę, to zęby

mu wybiją. Patrz!

A jakbym ci kazała kopać albo orać, albo kamienie nosić?

Od wszystkich prac na polu

tobie moja cipka wydaje się gorsza,

ty niewieściuchu?

Głupku, czekasz na łajdactwo i jeszcze się tym chełpisz, i to z dziewczką

Apollonią. Więc chłopcy,

złapcie go i zaciągnijcie do tego, co mu przeznaczone.

Wyprowadźcie i ja, tak jak jest, zakneblowaną.

Mówię wam, wyprowadźcie ich tak, by byli po dwóch różnych

Stronach [] do oddalonych od siebie drzew ich przywiążcie.

Jak najdalej osobno jedno od drugiego i

Baczcie, byście nie pozwolili im na siebie patrzeć,

by napełnieni swoim widokiem

nie umarli szczęśliwi. A jak już ich zabijecie, do mnie [

Przyjdźcie. Powiedziałam. Teraz udaję się do środka.

Scena II

τί λέγετε ..[...]; ὄντως ο[ί] θεοὶ ὑμῖν ἐφαντάσθ(ησαν);
 [κ]αὶ ὑμεῖς ἐφοβήθ[ητ]ε;
 20 κα[ί] ἐκεῖν(οι)..[.].. () γεγόνασι;
 [ἐ]γὼ [ύ]μῖν καταγγέλ[λω],
 ἐκεῖνοι εἰ καὶ ὑμᾶ[ς] δ[ιέ]φυγεν τοὺς ὄρε[ο]φ[ύ]λακας
 οὐ μὴ λάθωσι. νυνὶ δὲ τοῖς θεοῖς ... αρασαι
 βούλομαι, Σπινηθήρ·ὄμοσον.
 ἐπιπ . . σ ἰνόμεγα.
 λ[έγ]ετε τὰ πρὸς τὰ[ς] θυσίας.
 ἐπειδὰν οἱ θεοὶ καὶ ἐπ' ἀγαθῶ ἡμῖν φα[ί]νεσθαι
 μέλλω(σιν) ὡς προσέχ(οντα)ς ὑμνήσ(ομεν) τοὺς
 θεοῦ[ς].
 μαστιγία, οὐ θέλ(εις) ποιεῖν τὰ ἐπιτασόμε(να);
 τί γέγονε[ν; ἦ] μαίνηι;
 εἰσελθόντ(ες) ἴδετε τίς ἐστίν.
 τί φησιν; [.] ..ν ἄρα;
 ἴδετε μὴ [κ]αὶ ὁ ὑπερήφανος ἔσω ἐστί.
 ὑμῖν λέγω, ἀπαλλά[ξα]ντες ταύτην παράδοτε τ[οῖς]
 ὄρεοφύλαξι καὶ εἶπατε ἐν πολλῶ ἰσιδήρῳ τηρεῖν
 ἐ[π]ιμελῶς.
 ἔλκετε, σύρετε, ἀπάγετε.
 καὶ ὑ[μ]εῖ[ς] δ[ὲ] ἐκεῖνον ἀναζητήσαντες ἀποσφά[ξατε]
]ε προβάλετε, ἵνα [ἐγ]ὼ αὐτὸν νεκρὸν ἴδω.
 Σπι]νηθήρ, Μάλακε, μετ' ἐμοῦ·

Pani:

Co mówicie? Naprawdę pokazali się wam bogowie
 I się wystraszyliście?
 I oni [] zostali []
 Ja wam oświadczam []
 Nawet jeśli wam uciekli, to strażnikom górskim
 się nie wymkną. Ja teraz do bogów [wznosić modły]
 chcę. Iskro
 Przysięgaj!
 [...]
 zmwajacie modlitwy ofiarne

Jeśli się i dla nas łaskawi bogowie mają objawić, to
 śpiewajmy im hymny jako tym, którzy się nami opiekują.
 Łajdaku, nie chcesz robić, co ci rozkazano?
 Co się stało? Zwariowałeś?
 Idźcie zobaczyć, kto to jest.
 Co mówi?
 Zobaczcie, czy i pyszałek jest w środku.
 Do was mówię, zabierzcie tę kobietę i przekażcie ją
 strażnikom górskim, i powiedzcie, żeby jej, zakutej w wiele żelaznych
 kajdan, pilnowali
 gorliwie.
 Wleczcie, ciągnijcie, zabierzcie stąd.
 A jak go znajdziecie i zabijecie, to
] tu rzućcie, żebyśmy mogła zobaczyć trupa.
 Iskro, Miękiszonie, ze mną!

Scena III

ἐξιούσα [ἀκρ]ιβῶς νῦν ιδεῖν πειράσομαι εἰ
 τέθνηκε[ὅ]πως μὴ πάλιν πλανῆι μ' ἔρις.
 35 ὦδε μὲν []..μαι τὰ ὦδε. ἐέ.
 ἰδ[ο]ῦ οὗτος· αἶ ταλαί[πωρε ...] ἤθελες οὕτω
 ρίφῃναι μᾶλλον ἢ ἐμὲ ...; κε]ίμενον δὲ κωφὸν
 πῶς ἀποδύρομαι; νεκρῶι []ε γέγονεν,
 ἦρται πᾶσα ἔρις. ἀνάπαυσον

Col. 3

[]..[]..μένας φρένας ἀρῶ. Σπινθήρ,
 πόθεν σου ὁ ὀφθαλμὸς ἡμέρωται;
 ὦδε ἄνω συνεῖσελθέ μοι, μαστιγία, ὅπως οἶνον διυλίσω.
 εἴσελθε, εἴσελθε, μαστιγία·
 40 ὦδε πάρελθε.
 ποταπὰ περιπατεῖς; ὦδε στρέφου.
 ποῦ σου τὸ ἥμισυ τοῦ χιτωνί(ου);
 τὸ ἥμισυ. ἐγὼ σοι πάντα περὶ πάντων ἀποδώσω.

Pani:

Wyjdę spróbować zobaczyć teraz dokładnie, czy
on umarł, aby mnie znów wściekłość nie zwiódła.

Tutaj [...] te tutaj. Och, och.

Patrzcie, oto on. O nieszczęsny [...] wolałeś być

Raczej tak rzucony niż mnie [...] gdy tak leży

Głuchy, jakże mam go opłakać? Truchłem [...] się stał,

Cały (mój) gniew zgasł. Odpocznij².

[...] nastrój sobie poprawię. Iskro

Skąd to spojrzenie?³

Chodź no tu do mnie do góry, łotrze, żebyś wino przefiltrowała.

Właż, właż, łotrze,

Właż tutaj!

Co się tak kręcisz, odwracaj się tu.

Gdzie jest połowa twego chitonu?

Połowa! Ja ci z nawiązką wszystko oddam.

Scena IV

οὕτω μοι δέδοκται, Μάλακε· πάντας ἀνελοῦσα καὶ
 πωλήσασα τὰ ὑπάρχοντά πού ποτε χωρίσεσθαι.
 45 νῦν τοῦ γέροντος ἐγκρατῆς θέλω γενέσθαι πρὶν
 τι τοῦτ(ων) ἐπιγνοῖ. καὶ γὰρ εὐκαίρως ἔχω φάρμακον
 θανάσιμον ὃ μετ’ οἰνομέλιτος διηθήσασα δώσω
 αὐτῷ πεῖν. ὥστε πορευθεὶς τῇ πλατείᾳ θύραι
 κάλεσον
 αὐτὸν ὡς ἐπὶ διαλλαγῆς.
 ἀπελθόντες καὶ ἡμεῖς τῷ παρασίτῳ τὰ περὶ τοῦ
 γέροντος προσαναθώμεθα.

2 Może w znaczeniu „spoczywaj w pokoju”.

3 Dosł. „skąd światło w tym oku”, „skąd twoje oko bierze światło”, zwrot musi być nieznanym nam skądinąd wyrażeniem idiomatycznym. Pani chce zwrócić uwagę widzowi na niezrozumiały dla niej wyraz twarzy niewolnika, który wie, że Ezop żyje.

Pani:

To sobie umyśliłam, Mięgiszonie, jak tylko usunę⁴ wszystkich
i sprzedam majątek, to stąd gdzieś wyjadę.

Teraz przejmę kontrolę nad starcem, zanim się
dowie, co się tu dzieje. A mam ja akurat wczas śmiertelną
truciznę, którą zmieszam z winem i miodem i podam
mu do picia. Zatem wejdź głównymi drzwiami,
Zawołaj go tak jakby w celu pojednania.

My także odejdziemy, by się naradzić z Pasożytem,
w kwestiach związanych z tym starcem.

Scena V

παιδίον, παῖ.

τὸ τοιοῦτόν ἐστιν, παράσιτε.

οὗτος τίς ἐστι(ν);

50 αὕτη δέ;

τί οὖν αὐτῇι ἐγένετο;

ἀ[ποκ]άλυψον ἵνα ἴδω αὐτήν.

χρεῖαν σου ἔχω.

τὸ τοιοῦτόν ἐστιν, παράσιτε.

μετανοήσασ(α) θέλ(ω) τῶ γέροντ(ι) διαλλαγ(ήναι).

πορευθεῖς οὖν ἴδε αὐτὸν καὶ ἄγε πρὸς ἐμέ, ἐγὼ δὲ

εἰσελθοῦσα τὰ πρὸς τὸ ἄριστον ὑμῖν ἐτοιμάσ[ω].

Pani:

Dzieciaku, chłopaczku,

no tak to jest, Pasożycie.

Co to za jeden?

A co to za jedna?

Co się jej stało?

Odsłoń ją, żebym mogła zobaczyć.

Potrzebuję cię.

Tak się sprawy mają, Pasożycie,

4 Zapewne w znaczeniu „uśmierciwszy”.

zmieniłam zdanie i chcę się ze starcem pojednać.
 Idź więc go zobaczyć i przyprowadź do mnie,
 ja wejdę do środka, żeby dla was przygotować obiad.

Scena VI

- ἐπαινώ, Μάλακε, τὸ τάχος. τ[ὸ] φάρμακον ἔχεις
 συγκεκραμένον;
 καὶ τὸ ἄριστον ἔ[τοι]μόν ἐστι;
 τὸ ποῖον;
- 60 Μάλακε.
 λαβὲ ἰδοῦ οἰνόμελι.
 τάλας, δοκῶ πανόλημπτος γέγονεν ὁ παράσιτος.
 τάλας, γελᾷ. σ[υν]ακολουθήσ[α]τε αὐτῷ μὴ καὶ τι
 πάθῃ.
 τοῦτον μὲν ὡς ἐβ[ο]υλόμην τετ[έ]λεσται· εἰσελθ[όν]τες
 περὶ τῶν λοιπῶν ἀσφαλέστερον βουλευσώμεθα.
- 65 Μάλακε, πάντα ἡμῖν κατὰ γνώμην προκεχώρηκε, ἐὰν
 ἔτι τὸν γέροντα ἀνέλωμεν.
 παράσιτε, τί γέγονεν; ἀγων(ισμα)
 αἱ πῶς;
 μάλιστα, πάντων γὰρ ν[ῦ]ν ἐγκρατῆς γέγονα.
 ἄγωμεν, παράσιτε.
- 70 τί οὖν θέλεις;

Pani:

Chwałę prędkość, Mięksizonie. Masz zmieszaną truciznę?

A obiad jest już przygotowany?

No jak to?

Mięksizonie!

Bierzże wino z miodem.

Biedny, myślę, że Pasożyt wpadł w panikę. Biedny, śmieje się.

Idźcie za nim, żeby mu się coś nie stało.

Wszystko się dopełniło, tak jak chciałam. Wejdźmy do środka,
 by bezpieczniej naradzić się w pozostałych sprawach.

Mięksizonie, wszystko poszło po naszej myśli, jeśli jeszcze tylko zabi-
 jemy starca.

Pasożycie, co się stało?

Jak to?

Oczywiście, teraz mam władzę nad wszystkim.

Chodźmy, Pasożycie.

Czego więc chcesz?

Scena VII⁵

[ΚΥΡΙΑ] Σπινθήρ, ἐπίδος μοι φαιὸν ἱμάτιον.

[ΣΠΙΝΘΗΡ] παράσιτε, φοβο[ῦ]μαι μὴ γελάσω.

ΚΥΡ. καὶ καλῶς λέγεις.

λέξω· τί με δεῖ λέγειν;

75 πά[τ]ερ κύριε, τίني με καταλείπεις;

ἀπολώλεκά μου τὴν παρρησ(ίαν),

τὴν δόξ(αν),

τὸ ἐλευθέριον φῶς.

σύ μου ἦς ὁ κύριος.

80 τούτῳ μόνον – ἀληθῶς οὐ λέγω; – ἄφες, ἐγὼ

αὐτὸν θρηνήσω.

5 W tym miejscu odchodzę od podziału na role w wydaniu I.C. Cunninghama 1987, który rozkłada tekst w następujący sposób (pomiędzy Pasożyta, Iskrę i Pana):

[ΠΑΡΑΣΙΤΟΣ] Σπινθήρ, ἐπίδος μοι φαιὸν ἱμάτιον.

[ΣΠΙΝΘΗΡ] παράσιτε, φοβο[ῦ]μαι μὴ γελάσω.

ΠΑΡ. καὶ καλῶς λέγεις.

λέξω· τί με δεῖ λέγειν;

75 πά[τ]ερ κύριε, τίني με καταλείπεις;

ἀπολώλεκά μου τὴν παρρησ(ίαν),

τὴν δόξ(αν),

τὸ ἐλευθέριον φῶς.

σύ μου ἦς ὁ κύριος.

80 τούτῳ μόνον - ἀληθῶς οὐ λέγω; - ἄφες, ἐγὼ

αὐτὸν θρηνήσω.

ΔΕΣ οὐαί σοι, ταλαίπωρε, ἄκληρε, ἀ[λγ]εινέ, ἀναφρόδιτε·

οὐαί σοι· Ξ' οὐαί μοι·

οἶδα γάρ σε ὀστιςπ[ε]ρ εἰ, μισοῦμενε. . Σπινθήρ,

ξύλα ἐπὶ τοῦτον.

οὔτος πάλιν τίς ἐστιν;

[ΣΠΙ] μένουσι σῶοι, δέσποτα.

Podążając za interpretacją Tsitsiridisa 2011, uważam, że w scenie biorą udział udająca rozpacz Pani, Iskra, Pasożyt i Pan, i Mięksizon.

οὐαί σοι, ταλαίπωρε, ἄκληρε, ἀ[λγ]εινέ, ἀναφρόδιτε·
οὐαί σοι· Ξ' οὐαί μοι·
ΔΕΣΠΟΤΗΣ οἶδα γάρ σε ὅστιςπ[ε]ρ εἶ, μισούμενε. . Σπινθήρ,
ξύλα ἐπὶ τοῦτον.
οὗτος πάλιν τίς ἐστιν;
[ΣΠΙ] μένουσι σῶοι, δέσποτα.

Pani:

Iskro, podaj mi jeszcze szary himation.

Iskra:

Boję się, że wybuchnę śmiechem.

Pasożyt:

I dobrze mówisz.

Pani:

Powiem, co mam powiedzieć. Panie, ojczy, komu mnie zostawiasz?
Straciłam wolność słowa, dobrą sławę, światło wolności. Ty byłeś dla
mnie panem.

Miękiszon:

Temu to jedno — prawdy nie mówię? — przebacz. Ja go będę oplakiwać.
Biada ci, nieszczęsny, biedny, cierpiący, niekochany
Biada tobie ≡ biada mnie.

Pan:

Wiem, co za jeden jesteś, nędzniku. Iskro, kłody dla niego. A ten znów
to kto?

Iskra:

Pozostają bezpieczni, panie.

Tekst sztuki scenicznej, która znana jest pod nadanym jej przez
O. Crusiusa greckim tytułem *Moicheutria*⁶ i którą w polskim przekładzie

6 Crusius 1904. Tytuł *Moicheutria* przyjął się w literaturze naukowej, choć greckie określe-
nie oznacza cudzołóżnicę, a problem zdrady małżeńskiej nie jest wcale kluczowy dla fabuły tej
sztuki. Główne cechy bohaterki to jej lubieżność i skłonność do zbrodni.

pozwałam sobie nazwać *Lubieżnica*, odczytany został z papirusu POxy. III 413 (Bodl. Libr. MS Gr. class. b4) i opublikowany przez B.P. Grenfella i A.S. Hunta w roku 1903. Sam papirus o wymiarach 22,9 × 42,3 cm zawiera dwa krótkie utwory dramatyczne. Starszy z nich, datowany przez wydawców na podstawie kroju pisma na okres Antoninów, przedstawia historię uwolnienia młodej dziewczyny o imieniu Charition z rąk indyjskiego władcy. Tekst ten znajduje się na stronie *recto* (trzy kolumny) i części strony *verso* (1 kolumna z alternatywną wersją dialogu, na co wskazuje nie tylko treść, ale także oznaczenie linijek 30–36 zaokrągloną kreską z adnotacją, napisaną do góry nogami τὸ εἶσω ἦ ὦς μὲν[...]. Na tej samej stronie *verso* zapisano tekst mimu *Lubieżnica*, a do naszych czasów zachowały się prawie w całości dwie kolumny. Co ciekawe, obie strony nakreślone zostały innym charakterem pisma. Uważa się, że *verso* należy datować później niż *recto*, choć również na II wiek n.e. Tekst *Charition*, ze względu na swoje walory literackie — skomplikowaną fabułę, nawiązania do dramatu klasycznego, szczególnie do *Ifigenii w Taurydzie* Eurypidesa⁷ oraz Komedii Nowej, jak i ciekawe przedstawienie zwyczajów barbarzyńców, a nawet parodię języka mieszkańców Indii, stał się obiektem wielu badań naukowych, a co za tym idzie tłumaczeń na języki nowożytny. Mim ze strony *verso* jest natomiast nieco zapomniany, żeby nie powiedzieć ignorowany, przez badaczy. Nie dzieje się tak zapewne tylko dlatego, że jego fabuła jest znacznie bardziej powierzchowna i mniej ambitna niż pierwszej farsy scenicznej, ale raczej z powodu nieprzyzwoitej treści i wulgaryzmów⁸. W tym miejscu należy podkreślić, że wyrazy użyte w mimie nie są obce Komedii Starej, jaką znamy z zachowanych sztuk Arystofanesa i fragmentów, ale w tym uświęconym tradycją i szkolną lekturą gatunku przyjmuje się je jako integralny element estetyki scenicznej, uprawniony rytualną konotacją i historią komedii. Tymczasem z równą wyrozumiałością nie traktuje się mimu, który już w starożytności nie cieszył się przychylnością elit, uważany za rozrywkę niską i niegodną, zwłaszcza w kręgach chrześcijańskich intelektualistów⁹. Zresztą i starożytni teoretycy literatury, i encyklopedyści nie poświęcają tym drobnym

7 Zob. Crusius 1904: 357; Santelia 1991: 16; Hall 2010, z dalszą bibliografią. Polski przekład i opracowanie Kotlińska-Toma 2019.

8 Więcej o specyfice języka sztuk zachowanych na POxy 314 zob. Winter 1906: 4–24.

9 Do tematu stosunku chrześcijan do różnego typu przedstawień teatralnych odnoszą się dwa zachowane traktaty Tertuliana i Nowacjana (oba zatytułowane *De spectaculis*). Obszerniej, szczególnie w kontekście krytyki ojców Kościoła, zob. opracowania: Sallmann 1990; Binder 1998; Barnes 2010 z dalszą bibliografią.

gatunkom scenicznym zbyt wiele uwagi, z tego skutkami mierzymy się do dziś, nie mogąc ich zaklasyfikować, nazwać i scharakteryzować na podstawie przekazanych w antycznych dziełach informacji. Na podstawie nieco przypadkowego testimonium Plutarcha (*Quest. Conv.* 7,8,4¹⁰) moglibyśmy, jak inni uczeni zajmujący się POxy. 413, określić zachowane dwa teksty jako hipotezę, czyli farsę sceniczną (*Charition*) i pajgnion (*Lubieżnica*)¹¹. Forma zachowanego tekstu tego ostatniego utworu mogła jednak wprowadzić badaczy w błąd, jak wykazał S. Tsitsiridis — nasza interpretacja zależy bowiem od tego, z jakiego typu skryptyem scenicznym mamy do czynienia, do czego powrócimy dalej.

Niedługie przedstawienie o frywolnym charakterze, w którego inscenizacji bierze udział tylko kilku aktorów i aktorek, a główną rolę odgrywa kobieta (zapewne pełniąca funkcję archimimy) wydaje się idealnie pasować do opisu Plutarcha¹². W istocie jednak z punktu widzenia współczesnego czytelnika dokładne określenie gatunku *Lubieżnicy* wnosi niewiele do analizy charakteru przedstawienia, skoro nie znamy tak istotnych elementów inscenizacji jak miejsce wystawienia (teatr, plac miejski?), kostiumy, towarzysząca muzyka, gra aktorów i możliwe partie improwizowane. Możemy natomiast przeanalizować zachowaną treść i zastanowić się nad widocznymi walorami artystycznymi tego bądź co bądź prostego mimu. Aby jednak lepiej zrozumieć fabułę przedstawienia, należy zaznaczyć, że tekst *Lubieżnicy* zapisany na papirusie nie ma oznaczeń zmiany osób mówiących, a zatem podziału kwestii musieli podjąć się kolejni wydawcy. Na podstawie sensu wypowiedzi

10 Plut. *Quest. Conv.* 7,8,4: οὐκοῦν' ἔφην <ἐγώ> 'μίμοι τινές εἰσιν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν· ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἴμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχρηρήγητον, τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις, ἅν γε δὴ δεσποτῶν ἢ σωφρονούντων, θεάσασθαι προσήκει: („A zatem, rzekłem, istnieją pewne mimy, z których jedne zwą się hipotezy, inne pajgnia: uważam, że żaden rodzaj nie pasuje do sympozjonu, hipotezy ze względu na długość sztuk i trudności z inscenizacją, pajgnia ponieważ są pełne sprośności i blazenady, tak że nie wypada ich nawet oglądać młodzieutkim niewolnikom noszącym sandały za rozsądnym panem”). Obszernie o rodzajach mimu Wüst 1932; Wiemken 1972: 197–199; zob. także Reich 1903a: 418 o hipotezie.

11 Jako pajgnion interpretuje sztukę jako pierwszy Manteuffel 1930: 47.

12 Należy podkreślić, że nie jest to jednak występ solowy, co sugerowali niektórzy badacze. Ta teoria, zaproponowana po raz pierwszy przez Reich 1903b: 2681, okazuje się, mimo oczywistych partii mówionych innych aktorów (szczególnie w ostatniej scenie), bardzo żywotna (por. Gammacurta 2006: 31, uczona przedstawia tam hipotezę, że archimima, modelująca głos, wypowiadała kwestie innych postaci).

i sporadycznych żeńskich form imiesłowu z łatwością można wyróżnić kwestie wypowiedane przez Panią i zauważyć, że jej monolog zajmuje większą część zachowanych dwóch kolumn, w których wyróżnia się na podstawie wejść i wyjść aktorów siedem scen. Duże wątpliwości wzbudza jedynie ostatnia scena, która jest różnie interpretowana, a zatem i różnie dzielona na partie mówione.

Akcja sztuki dzieje się przed domem obywateli, o których zamożności świadczy nie tylko liczba usługujących im niewolników, lecz także wzmianka o posiadanych polach uprawnych (s. I l.15). W pierwszej zachowanej scenie poznajemy główną bohaterkę, czyli Panią (Lubieżnicę). Charakteryzuje ją nieokiełznana chuć, agresja i wulgarny sposób wyrażania swoich pragnień i emocji. Pożąda ona niewolnika imieniem Ezop, który zakochany jest jednak w niewolnicy Apollonii. Tutaj warto podkreślić, że nigdzie w tekście nie sugeruje się głębokiego uczucia Pani do Ezopa, nie kieruje nią miłość, ale szaleńcza żądza. Z wściekłych słów Lubieżnicy dowiadujemy się, że niewolnik nie wykonał polecenia, a ona wraz z narastającym gniewem najpierw grozi mu chłostą, a gdy i to nie pomaga, rozkazuje innym niewolnikom związać Ezopa i Apollonię, przywiązać do oddalonych drzew, tak by wzajemnie nie mogli na siebie spoglądać, a następnie zabić. W tej też chwili Pani oznajmia wejście do domu, które musi kończyć scenę. W kolejnej Lubieżnica dowiaduje się od sług, że ukazali im się bogowie, a zakochana para uciekła albo została przez przerażonych niewolników puszczona wolno. Niestety mamy zbyt mało informacji w tekście, by stwierdzić, czy epifania została jedynie zmyślona jako wymówka, czy też był to element fabuły imitujący boskie interwencje w tragedii i komedii klasycznej. Przebiegła Pani nakazuje zatem wspólne modlitwy, które mają oszukać bóstwa i nastawić je do niej przychylnie. Wyraża jednocześnie przekonanie, że nieznanymi nam bliżej Strażnicy Gór schwytają Ezopa i Apollonię — jest to nawiązanie do specjalnych jednostek zajmujących się pilnowaniem bezpieczeństwa na terenach pozamiejskich¹³. Scenę kończą hałasy wewnątrz domu i rozkaz Pani, by Iskra zobaczył, co się dzieje w środku. Po raz kolejny Pani pojawia

13 Orofylakes poświadczeni są inskrypcyjnie od okresu hellenistycznego na terenach górskich w Karii i Pizydii (Dönmez-Öztürk 2012: 83 p. 14), w Egipcie podobną funkcję pełnili agrofylakes. Być może wspomnienie tych jednostek „policyjnych” dowodzi, że mim został napisany w Azji Mniejszej, a na egipską prowincję trafił dzięki wędrownym technitom. Co ciekawe wyspecjalizowane w tropieniu zbiegów jednostki na terenie całej ojkumene to także zwanymi strażnikami portów, czyli jednostkami, które wylapywały zbiegłych niewolników w miastach

się na scenie, by zobaczyć, czy Ezop naprawdę nie żyje, a na widok jego ciała zaczyna rozpaczać, po czym wyraża pragnienie, by sługa Mięksizon wszedł z nią na górę (możliwe, że scena przedstawiała piętrowy budynek — na piętrze znajdowały się sypialnie domowników), a publiczność nie ma wątpliwości, w jaki sposób niewolnik ma ukoić nerwy Lubieżnicy. Chwilę później oboje znów pojawiają się na scenie, a Pani przedstawia Mięksizonowi swoje plany na przyszłość — zatrucie starego małżonka, uśmiercenie innych domowników i ucieczkę z tego miejsca. Nowy kochanek staje się nie tylko powiernikiem, ale i współnikiem zbrodni, to on ma wciągnąć Pana w pułapkę. Scenę kończy wyjście Lubieżnicy, która zamierza namówić do spisku także Pasożyta. W scenie V Pani zauważa kolejne ciało, tym razem Apollonii. Następnie, udając przemianę wewnętrzną, każe Pasożytowi wejść do domu i nakłonić Pana do pojednania z nią. Co ciekawe, chwilę wcześniej niemalże o to samo prosiła Mięksizona. Tę niekonsekwencję trudno wytłumaczyć słabością fabuły. Wydaje się, że jest to jedno z miejsc, które świadczą o tym, że na scenie miały miejsce jeszcze inne dialogi, a jeden z nich ukazywał Mięksizona bezskutecznie próbującego nakłonić Pana do zgody. Tu zaznaczyć należy, że i o samym konflikcie między Panią a jej mężem dowiadujemy się jedynie z tych dwóch scen — pierwszy monolog Lubieżnicy wskazywał raczej na to, że małżonek nieświadomy jest, co dzieje się w jego domu. Scena VI to znów wyłącznie monolog Pani, która chwali Mięksizona za prędkość w wykonywaniu poleceń oraz każe mu pilnować Pasożyta, którego śmiech wydaje się jej objawem hysterii wywołanej paniką (w istocie Pasożyt współpracuje z Panem i wie, że spisek spali na panewce, co zapewne jest przyczyną śmiechu). Lubieżnica chełpi się, że przechytryła wszystkich, a plan już prawie się powiódł, trzeba tylko zabić Starca. Kolejna scena jest różnie interpretowana i dzielona na role. Właśnie podział na role jest kluczowy do zrozumienia, z jakim rodzajem tekstu mamy tu do czynienia. Warto podkreślić, że do tej pory we wszystkich scenach główną, jeśli nie jedyną, rolę mówioną miała Lubieżnica. Zarówno pierwsi wydawcy, Grenfell i Hunt, jak i wszyscy kolejni uczeni zajmujący się tym dramatem uważali, że w ostatniej scenie nie bierze ona udziału wcale. Kwestie rozdzielane są między Mięksizona i Pasożyta oraz Pana, ale każdy wydawca poszczególne linijki przypisywał nieco inaczej. Dopiero Tsitsiridis zauważył, że ze względu na sens założenia

portowych. Używano także żołnierzy specjalnie oddelegowanych do łapania zbiegów (na ten temat zob. Fuhrmann 2011: 21–43).

przez jedną z postaci sztuki szaty żałobnej, jak i sposób, w jaki ta postać oplakuje Pana, wskazuje, że jest to właśnie udająca rozpaczającą wdowę Lubieżnica. Mim kończy się oczywiście zwycięstwem sprawiedliwości. Żadna z osób nie została naprawdę zabita, ponieważ niewolnicy spiskowali jednocześnie i zapobiegli niegodziwości swojej Pani — zarówno para kochanków, jak i starzec udawali martwych, aby zdemaskować Lubieżnicę. O. Crusius i G. Manteuffel zwrócili uwagę, że sztukę kończyła piosenka, której początek został zanotowany w ostatniej zachowanej linijce¹⁴. Na podstawie takiego podziału i sposobu zapisu mimu Tsitsiridis doszedł także do wniosku, że nie jest to mim oparty niemalże wyłącznie na monologu Pani, ale bardziej skomplikowana fabularnie hipoteza (czyli mim w typie opisanym przez Plutarcha), której tylko partie istotne dla osoby grającej rolę Lubieżnicy zostały zanotowane na papirusie¹⁵. Dokładna analiza luk logicznych w prowadzonych dialogach wskazuje, że niektóre wydarzenia zostały pominięte. Te luki nie wynikają jednak z opuszczenia partii, które miały być improwizowane, ale specyfiki skryptu scenicznego, przeznaczonego dla jednego aktora lub raczej aktorki. Warto tutaj dodać, że do tego zapisu wykorzystano kartę użytego już raz papirusu — z oszczędności, lub po prostu z chęci wykorzystania materiału będącego pod ręką, ktoś z trupy teatralnej zanotował partie potrzebne nie całej grupie aktorów, ale osobie grającej jedną rolę. Też, że mamy tutaj istotnie do czynienia z rodzajem sztuki bardzo podobnej do *Charition*, wspiera także liczba aktorów potrzebnych do inscenizacji (wliczając osoby nieme jest to przynajmniej ośmiu artystów)¹⁶. Dodatkowym argumentem są specyficzne znaki, w jakie opatrzone został tekst: ukośna kreska (/), dipłe (7), trzy poziome kreski (≡) oraz adnotacja ΑΓΩΝ¹⁷.

14 Crusius (za nim Sudhaus 1906: 263–264 oraz Manteuffel 1930: 48) widzi w μένουσι σῶοι, δέσποτα dymetr jambiczny.

15 Interpretowanie tekstu jako zapis partii archimimy z pominięciem innych ról mówionych sugerowali już Rostrup 1915: 101 i Wiemken 1972: 104.

16 Aktorzy tego mimu musieli być reprezentantami profesjonalnych grup artystów scenicznych, którzy już w epoce hellenistycznej zrzeszani byli w związki technitai Dionizosa o rzemieślniczo-religijnym charakterze (na ten temat zob. Ghiron-Bistagne 1976: 173–191; Aneziri 2003: 243–259; Aneziri 2009: 217–236). Mogli oni podróżować z gotowymi przedstawieniami, wożąc z sobą rekwizyty i kostiumy (zob. Ach. Tat. 3,20), albo korzystać z jakichś magazynów teatralnych na miejscu.

17 Na temat liczby i znaczenia poszczególnych znaków zob. Tsitsiridis 2011: 191–192. Najciekawszym ze znaków są trzy równoległe poziome kreski (≡), których znaczenie uczeni różnie interpretowali — początkowo jako znak zmiany osoby mówiącej (Grenfell, Hunt

Należy podkreślić, że mim zachowuje wiele elementów typowej komedii mieszczańskiej, także pod względem inscenizacyjnym, co również wskazuje na bardziej złożony rodzaj przedstawienia. Akcja utworu rozpoczyna się najprawdopodobniej rano i kończy w południe, chwilę po podaniu zatrutej mieszanki wina z miodem do posiłku zwanego *ariston*, czyli obiadu¹⁸. Pani używa głównych drzwi (s. IV πλατ(ε)ῖαι θύραι), co oznacza, że na scenie powinny znajdować się jeszcze przynajmniej dwa wejścia mniejszych rozmiarów dla służby¹⁹. Akcja sztuki ma miejsce na zewnątrz domu, którego fasada musiała być główną dekoracją sceniczną. Istotnym elementem inscenizacji są także kostiumy. Gdy Pani pyta ποῦ σου τὸ ἦμισυ τοῦ χιτωνί(ου), τὸ ἦμισυ, zwraca tym samym uwagę publiczności na odślonięte do połowy ciało niewolnika, a szczególnie na typowy dla farsy rekwizyt, czyli sztuczny fallos²⁰. W linijce 72 szary himation ma być oznaką żałoby i rozpacz, jaką Pani zamierza udawać po domniemanej śmierci męża. Nie ma też wątpliwości, że ważnymi rekwizytami w sztuce były jakiegoś rodzaju bicze, których użyciem grozi główna bohaterka.

Warto także wskazać pewne literackie aspiracje, jakie tę sztukę, mimo oczywistej siermiężności, cechują²¹. W ciągu ostatnich 120 lat badacze zauważali przede wszystkim fabularne podobieństwo do romansu greckiego i mimu literackiego, zwłaszcza do utworu V Herondasa, w którym Bitynna, zazdrosna o domniemaną zdradę niewolnika Drechona, każe go wychłostać i wytatuować²². Mimo bardzo podobnej

1903: 44; Winter 1906: 50; Crusius 1914: 110; Sudhaus 1906: 262; Rostrup 1915: 89; Manteuffel 1930: 49), ale także jako oznaczenie uderzeń (Lyngby 1928: 56), a nawet konkretnie jako uderzenia biczem i kijami (tak Wiemken 1972: 102; Andreassi 2001a: 111–112; Gammacurta 2006: 30).

18 Znaczenie słowa zmienia się w ciągu wieków. *Ariston* w grece homeryckiej oznacza śniadanie. W okresie imperialnym to już bez wątpienia nasz obiad, posiłek spożywany w południe.

19 Tak wygląda standardowa scena w teatrze greckim (choć bywały budynki sceniczne, które miały większą liczbę nieparzystych drzwi, np. 5 i 7). Warto jednak zauważyć, że w mieście Oksyrynchos teatr miał tylko jedno drzwi (tak Petrie 1925: 14). Jednak mim, choć znaleziony w tym mieście, nie musiał zostać skomponowany dla tego konkretnego teatru. Na temat innych możliwości (np. dwóch wejść jak w teatrze w Sabarcie) zob. Tsitsiridis 2011: 215 p. 82).

20 Tak Manteuffel 1930: 143.

21 Na literackie czytanie twórców małych gatunków scenicznych, jakie znamy z papirusów, wskazywała już Świderek 1954: 72.

22 Przekład utworu oraz wyjaśnienie wątpliwości co do imienia niewolnika (w tekście pojawia się także Gastron) zob. Ławińska-Tyszkowska 1988: 50.

sytuacji wyjściowej i szczęśliwego zakończenia obu utworów mimijamb Herondasa pozostawia odbiorcę w niepewności co do dalszego losu służącego. Andreassi zwrócił natomiast uwagę na podobieństwo motywów między *Lubieżnicą* i *Żywotem Ezopa*²³. Nie można też nie zauważyć, że opowieść o chutliwej żonie i niechętnym niewolniku sięga po motyw występujący już w literaturze egipskiej i bliskowschodniej, który w Europie najlepiej znany jest dzięki biblijnej opowieści o żonie Putyfara oraz historii Fedry i Hippolita²⁴. Oczywiście ogromną fabularną różnicą w tych opowieściach jest reakcja kobiet na odrzucenie — w klasycznej wersji motywu kobieta oskarża niedoszłego kochanka o gwałt, a karę wymierza mąż. W *Lubieżnicy* to sama Pani chce dokonać zemsty, nie tylko na mężczyźnie, lecz także na jego ukochanej, swoim mężu i części służby. Tego typu wariant zdecydowanie bardziej pasuje do komediowej farsy — zważywszy, że wszyscy domniemani nieboszczycy okazują się na końcu sztuki żywi, a Panią spotyka zasłużona kara. Inną kwestią, nieco umykającą badaczom, jest tutaj dwukrotne wykorzystanie motywu niewiernej żony. Sztukę rozpoczyna tyrada Pani na temat jej erotycznej żądzy skierowanej do Ezopa, ale po jego śmierci Lubieżnica natychmiast przenosi swoją uwagę na Mięksizona i, jak wynika z treści dialogów, zaspokaja erotyczne pragnienia w domu, w którym przebywa jej małżonek. Tego zaś następnie truje, by wraz z gachem cieszyć się odziedziczonym majątkiem. Ostatni element przywołuje w pamięci motyw niewiernej żony, znany w antycznej literaturze i wykorzystany choćby w *Meta-morfozach* Apulejusza (II 27–28), ale najlepiej zakorzeniony właśnie w farsie scenicznej, zarówno greckiej, jak i rzymskiej²⁵. W II wieku n.e. taki topiczny obraz chutliwej matrony oskarżanej o używanie trucizny przeciwko swoim przeciwnikom upowszechnić mogło, jak się mówi, samo życie. Świadczą o tym różnego typu testimonia, odnoszące się nawet do spraw sądowych dotyczących trucicielek — są to przypadki kryminalne, które zapewne miały miejsce jeśli nie w rzeczywistości,

23 Andreassi 2001b: 203–225.

24 Zob. Duncan 2021: 239, p. 14. Ten motyw sięga korzeniami do folkloru egipskiego i *Opowieści o dwóch braciach*, zob. Aarne, Thompson 1961: 118.

25 Na ten temat zob. Panayotakis 2010: 10 (z przypisem 19 na temat innych motywów farsowych). Wśród mimów Laberiusza dobrym przykładem jest *Belonistria*, w której pojawia się motyw kobiety zdradzającej męża z pasierbem.

to w wyobraźni sąsiadów²⁶. Jednak największą moc wpływania na fabuły dramatyczne czy powieściowe mogła mieć historiografia i anegdoty na temat najbardziej wpływowych osób w Rzymie. Dobrym przykładem jest tu Waleria Messalina, która przedstawiana była jako mordercza nimfomanka nie tylko w krążących przez dziesięciolecia plotkach, lecz także w dziełach historyków. Nie można wykluczyć, że relacje takie jak Kasjusza Diona o jej spiskach z wyzwolencami, na przykład Narcyzem, ostentacyjnej niewierności wobec Klaudiusza (60.22.3) czy otruciu Marka Winicjusza, ponieważ odtrącił jej zaloty (60.27.4), wpłynęły na obraz bohaterek farsy antycznej. Nie twierdzę, że tego typu przekazy stały się kanwą, na której anonimowy autor *Lubieżnicy* oparł swoją sztukę, ale przejawione relacje z cesarskiego dworu mogły pośrednio inspirować wędrownych artystów i utrwalać cechy typowych bohaterów mimu: złych i dobrych sług, okrutnych Pań i słabych Starców.

W wypadku *Lubieżnicy* możemy mówić także o pewnym szczęściu — sztuka jest jednym z dowodów na to, że antyczna kultura masowa tworzona dla każdego typu publiczności, również tej niewyrobionej literacko, a nawet zupełnie niewykształconej, była ważnym nośnikiem motywów i wątków wykorzystywanych w romansie greckim²⁷, a później przejętych przez autorów nowożytnych, poczynając choćby od Giovanniego Boccaccia. Poza tym nie należy zapominać, że w okresie, gdy tego typu farsa królowała na deskach teatralnych, była niewątpliwie świetną rozrywką, promującą zresztą prawidłowe postawy moralne. Zakończenie mimu jest na wskroś pozytywne. Żadna z dobrych postaci nie ucierpiała, niegodziwa Pani została ukarana, czyli dobro ostatecznie zwyciężyło zło, choć sytuacja wydawała się już przerażająco beznadziejna. Publiczność mogła zatem odetchnąć i w dobrych humorach powrócić do domu, a my, po bez mała dwóch tysiącach lat, docenić możliwość zanurzenia się na chwilę w świat greckiej prowincji cesarstwa rzymskiego.

26 Greckie procesy sądowe, w których oskarżano kobiety o czary i trucicielstwo, opracowała Eidinow 2015.

27 Na ten temat już Manteuffel 1932 i Westermann 1932, obszernie zaś Andreassi 1997 i 2002 oraz Fantham 1989. Na temat prymarnych odbiorców małych gatunków scenicznych w cesarstwie rzymskim zob. m.in. Gianotti 1996 oraz Esposito 2002 i 2010.

Bibliografia

- Aarne A., Thompson S., 1961, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, Helsinki.
- Andreassi M., 1997, *Osmosis and Contiguity between 'Low' and 'High' Literature: Moicheutria (Poxy 413 verso) and Apuleius*, „Groningen Colloquia on the Novel” 8, s. 1–21.
- Andreassi M., 2000, *La figura del 'Malakos' nel mimo della 'Moicheutria'*, „Hermes” 128, s. 320–26.
- Andreassi M., 2001a, *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari.
- Andreassi M., 2001b, *Esopo sulla scena: Il mimo della Moicheutria e la Vita Aesopi*, „Rheinisches Museum für Philologie” 144, s. 203–25.
- Andreassi M., 2002, *Il mimo tra 'consumo' e 'letteratura': Charition e Moicheutria*, „Ancient Narrative” 2, s. 30–46.
- Aneziri S., 2003, *Die Vereine der Dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft*, „Historia Einzelschriften” 163, Stuttgart.
- Aneziri S., 2009, *World Travellers: The Associations of Artists of Dionysus*, [w:] *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, ed. by R. Hunter, I. Rutherford, Cambridge-New York, s. 217–236.
- Barnes T., 2010, *Christians and the Theater*, [w:] *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, ed. by I. Gildenhard, M. Revermann, Berlin-New York, s. 313–334.
- Binder G., 1998, *Pompa diaboli — das Heidenspektakel und die Christenmoral*, [w:] *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, hrsg. G. Binder, B. Effe, Trier, s. 115–148.
- Crusius O., 1904, *Studien zu neueren Papyrusfunden*, „Sitzungsberichte d. kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philol.-hist. Klasse”, s. 357–358.
- Crusius O., 1914, *Herodae Mimiambi. Novis fragmentis adiectis edidit O.C. Accedunt Phoenicis Coronistae, Mattii Mimiamborum fragmenta, mimorum fragmenta et specimina varia. Editio minor quinta aucta et correcta*, Lipsiae.
- Cunningham I.C., 1987, *Herodae Mimiambi, cum appendice fragmentorum mimorum papyraeorum*, Lipsiae.
- Cunningham I.C., 2002, *Popular Mime*, [w:] *Theophrastus: Characters, Herodas: Mimes, Sophron and other Mime Fragments*, ed. by J. Rusten, I.C. Cunningham, Cambridge, Mass.
- Dönmez-Öztürk F., 2012, *Epitaph of the agrophylax Synekdemos*, „Gephyra” 9, s. 81–85.
- Duncan A., 2021, *Mime and Metatheatre*, [w:] *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*, ed. by E. Paillard, S. Milanezi, Berlin-Boston 2021, s. 235–252.
- Eidinow E., 2015, *Envy, Poison, and Death: Women on Trial in Classical Athens*, Oxford.
- Esposito E., 2002, *Il pubblico del mimo popolare nell'Egitto tolemaico: Dryton e il Grenfellianum*, „Eikasmos” 13, s. 199–214.
- Esposito E., 2010, *Herodas and the Mime*, [w:] *Companion to Hellenistic Literature*, ed. by J.J. Clauss, M. Cuypers, Oxford, s. 267–281.

- Ghiron-Bistagne P., 1976, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- Fantham E., 1989, *Mime: The Missing Link in Roman Literary History*, „The Classical World” 82, s. 153–163.
- Fuhrmann Ch.J., 2011, *Policing the Roman Empire: Soldiers, Administration, and Public Order*, Oxford.
- Gammacurta T., 2006, *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria.
- Gianotti G.F., 1996, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, [w:] *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti di convegno internazionale 1994*, a cura di O. Pecere, A. Stramaglia, Cassino, s. 265–292.
- Grenfell B.P., Hunt A.S., 1903, *The Oxyrhynchus Papyri*, III, London.
- Grenfell B.P., Hunt A.S., 1908, *Addenda and Corrigenda to Oxyrhynchus Papyri, Parts III and IV*, [w:] *The Oxyrhynchus Papyri V*, ed. by P.B. Grenfell, A.S. Hunt, V, London, s. 313.
- Hall E., 2010, *Iphigenia in Oxyrhynchus and India: Greek Tragedy for Everyone*, [w:] ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη, ed. by S. Tsitsiridis, Heraklion, s. 393–417.
- Kotlińska-Toma A., 2019, *Pani Charition wśród dzikich Indów (POxy. 413)*, „Wratislaviensium Studia Classica, olim Classica Wratislaviensia” 6–7 (3738) s. 407–425.
- Lyngby H., 1928, *De dramatiske problemene i Oxyrhynchos-mimene* Μοιχεύτρια, „Eranos” 26, s. 52–58.
- Ławińska-Tyszkowska J., 1988, *Herondas. Mimy*, Wrocław.
- Manteuffel G., 1930, *De opusculis Graecis Aegypti e papyris, ostracis lapidibusque collectis*, Warszawa.
- Manteuffel G., 1932, *Die Papyri als Zeugen griechischer Kleinliteratur*, „Chronique d’Egypte” 7, s. 243–255.
- Panayotakis C., 2010, *Decimus Laberius, The Fragments: Edited with introduction, translation, and commentary*, Cambridge.
- Petri F., 1925, *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchos*, London.
- Reich H., 1903a, *Der Mimus*, t. 1–2, Berlin.
- Reich H., 1903b, rec. z. Grenfell B.P., Hunt A.S., 1903, „Deutsche Literaturzeitung” 24, kol. 2677–2689.
- Rostrup E., 1915, *Oxyrhynchos Papyri III.413*, „Oversigt over det kongelige Danske Videnskaberne Selskabs Forhandlinger” 2, s. 63–107.
- Sallmann K., 1990, *Christen vor dem Theater*, [w:] *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, hrsg. J. Blänsdorf, Tübingen, s. 243–247.
- Santelia S., 1991, *Charition liberata (POxy. 413)*, Bari.
- Sudhaus S., 1906, *Der Mimus von Oxyrhynchos*, „Hermes” 41, s. 241–277.
- Świderek A., 1954, *Le mime grec en Egypte*, „Eos” 47, s. 63–74.
- Tsitsiridis S., 2011, *Greek Mime in the Roman Empire (POxy. 413)*, „Logeion” 1, s. 184–232.
- Westermann W.L., 1932, *Entertainment in the Villages of Graeco-Roman Egypt*, „The Journal of Egyptian Archaeology” 18, s. 16–27.

Wiemken H., 1972, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen.

Winter G., 1906, *De mimis Oxyrhynchiis*, Leipzig.

Wust E., 1932, *Mimos*, „Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft” XV 2, kol. 1727–1764.

Kontakt

Agnieszka Kotlińska-Toma

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5169>

agnieszka.kotlinska-toma@uwr.edu.pl

LISTY MISTRZA DO UCZNIÓW POŚRÓD ŁĄK PASTERSKICH. REMINISCENCJE ZE ŚREDNIOWIECZA

Classica Wratislaviensia. Series Altera | (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.7>

Keywords: Alcuin – Middle Ages – Carolingian Renaissance – didactic function – reception of antiquity – translation

Abstract

LETTERS FROM THE MASTER TO HIS DISCIPLES AMONG SHEPHERDS' MEADOWS: REMINISCENCES FROM THE MIDDLE AGES

Presented here is a translation of four poems by the Northumbrian monk Alcuin, advisor to Charlemagne, forming a mini-corpus which depicts the author as a teacher and creator of the educational and moral reform program of the reborn Roman Empire. The commentary points to the reception of Greco-Roman antiquity — especially the topics — and the attempts at remolding the material in the Christian spirit.

Niewiele osób jest tak niedocenionych w stosunku do swoich zasług jak northumbryjski zakonnik Alkuin (735–804), doradca Karola Wielkiego i organizator szkoły w Akwizgranie, najważniejszy umysł renesansu karo-lińskiego. Jeżeli dzieje Europy przedstawić jako klepsydrę, jego działalność byłaby owym najwęższym miejscem, do którego zbiega się dziedzictwo antyku i z którego rozlewa się później średniowieczna *Latinitas*.

Przy wyliczaniu zasług może jednak umknąć naszej uwadze, że Alkuin — również we własnym odczuciu — był przede wszystkim na-

uczycielem. Wychowanek, a później dyrektor szkoły w Yorku, nauczyciel Karola Wielkiego i jego synów¹, troszczył się o dobro duchowe swoich uczniów na równi z ich przygotowaniem do świeckiej kariery. Przedstawiony tu wybór czterech wierszy Alkuina — z jednym wątpliwego autorstwa² — tworzy swego rodzaju minikorpus, w którym zbiegają się najważniejsze nurty karolińskiej poezji³. Edukacja nie tylko dostarcza kadr imperium, lecz jest także ćwiczeniem duchowym mającym prowadzić do zbawienia. Poezja nie tylko nawiązuje do epoki augustowskiej wraz z jej przesiąknięciem retoryką, ale symbolizuje życie duchowe, którego zanik na skutek pokus świata obrazowany jest w bachicznym śnie. W ten sposób pogański antyk zostaje przejęty, przetworzony (oczyszczony) i przekazany dalej jako podstawa wychowywania nowych pokoleń w chrześcijańskim już świecie.

Nie da się zrozumieć przesylenia poezji topiką zaczerpniętą z podręczników retoryki bez porzucenia romantycznych kategorii myślenia o lirycie jako oddawaniu możliwie najbardziej zindywidualizowanych odczuć osobistych. Zwróćmy uwagę na takie toposy, jak słowik — symbol poezji (w tym wypadku chwalebnej Boga), niebezpieczna podróż morska, *puer senex*, agon pasterski, *locus amoenus*. Imiona, jak Korydon, Dafnis, Palemon, odnoszą nas do Wergiliuszowych eklog, ale niesione przez nie znaczenie zostaje przetworzone. Korydon nie jest już niewdzięcznym kochankiem, ale opieszalym uczniem.

Pod względem gatunku i metryki pieśń LVIII jest eklogą pasterską. Utwory LIX oraz LXI są listami poetyckimi. Ciekawe jest użycie dystychu elegijnego jako metrum nietypowego dla listu. Być może w grę wchodzi nawiązanie do *Listów z Pontu* Owidiusza. Pieśń *O słowiku* (LXI) jest typową elegią zarówno co do metrum, jak i nastroju. Trudno rozróżnić, w jakim stopniu utrzymanie utworu w formie apostrofy do słowika każe go zakwalifikować jako list czy jest raczej wyrazem uczuć podmiotu lirycznego.

1 Zob. Scherabon Firchow, Zeydel 1972.

2 Carmen LVIII, *Zawody Wiosny i Zimy* zostały włączone do dzieł Alkuina przez Dümmlera w wydaniu MGH oraz w antologii *Medieval Latin* Hurringtona i Pucciego, ostatnio jednak podważa się autorstwo Northumbryjczyka (zob. Zogg 2017). Niemniej jednak utwór ten powstał w tym samym czasie i wpisuje się w tego samego ducha, przez co można traktować go jako pewną całość z pozostałymi.

3 Dobrze ujmuje to Craig 2016: 8: „Alcuin makes clear in Carmina 32, 59 and 61 his belief in the power of poetry, in praising poetry as song and focusing on the aural power of words”.

Jeżeli chodzi o przekład, dwa utwory napisane były heksametrem i został on oddany za pomocą polskiego odpowiednika. Pozostałe — w oryginale dystychy elegijne — przełożono w ramach eksperymentu dwojako: raz oddając pentametr przez trzynasto-, a raz przez jedenastozgłoskowiec. Sam tłumacz uważa tę drugą opcję za korzystniejszą w języku polskim.

Zauważmy jeszcze, że chociaż prezentowane utwory są uważane za najbardziej reprezentatywne dla Alkuina, ten niewielki zbiór jest ledwie czubkiem góry lodowej nie tylko w jego twórczości, ale i całej literaturze średniowiecznej, co do której nigdy dość podkreślenia jej bogactwa, różnorodności i niesprawiedliwości dystansu, z jakim się spotyka. Choć — niczym w utworze o agonie Wiosny i Zimy — widać pewne dające nadzieję ożywienie w tym względzie.

Przekłady wybranych utworów

Do Korydona / Carmen XXXII

Oto twój Albinus, okrutnym falom wydarty,
 Chcąc Cię poderwać w tych pielgrzymich pieśniach,
 O zmiłowanie się modli, do Boga na tronie wysokim,
 O Korydonie, przyjacielu miły.
 Gdziekolwiek latasz swobodnie przez wielkie królów pałace,
 jak ptak radosny nad szumiącym morzem:
 Od wczesnych lat ssałeś mleko — ustami księgi mądrości,
 I święte piersi swoimi wargami⁴.
 Lecz gdy z czasu upływem dojrzały wiek osiągnąłeś,
 Przywykłeś sercem chłonąć stały pokarm,
 Mocniejszego Falerna ze skarbca starszych wypijać;
 Wszystkie dostępne były dla twych myśli.
 Wszystko, co od prawieków wynajdywali ojcowie,
 Miałeś w zasięgu, i wspaniały talent,
 Wyjaśniały się Pisma Święte przez twoją wymowę.
 W świętych przybytkach, gdy twój głos pobrzmiwał.
 Po co mam teraz wspominać tve szkolne pieśni, poeto,/o wieszczu,

4 Nawiązanie do Listu do Hebrajczyków (5,12): „Gdy bowiem ze względu na czas powinniście być nauczycielami, sami potrzebujecie kogoś, kto by was pouczył o pierwszych prawdach słów Bożych, i mleka wam potrzeba, a nie stałego pokarmu”.

Który przewyższyc mogłeś wszystkich starców?
 Całym ciałem śpiewałeś od trzewi aż po swe włosy,
 A teraz milczy język twój — dlaczego?
 Czy może ma się niedobrze i pieśni nie może wyśpiewać,
 Czy też, jak mniemam, zasnął, Korydonie?
 I niegdysiejszy mój uczeń, sam Korydon, też zasnął,
 Spity Bakchusem, biada ojczyźnie Bakchu!
 Biada ci, gdyż obalić starasz się święte zamysły,
 Zamykasz usta mego Korydona.
 On teraz błądzi pijany pod sklepieniami pałaców,
 Niepomny siebie, niepomny Albina.
 Nie wysłała już pieśni idących na ojca spotkanie,
 Aby śpiewały „witaj”: ty więc żegnaj!
 „Ten Korydon to wieśniak”, tak kiedyś przypadkiem powiedział
 Prorok Wergiliusz: „Korydon, wieśniaku!⁵”.
 Wypowiedział się inny, lecz lepiej, poeta Naso⁶:
 „Księdzem Korydon”, jemu wiecznie „witaj!”

Zawody Wiosny i Zimy / Carmen LVIII

Z gór wysokich w pośpiechu schodzą się wszyscy pasterze
 Trzód, przy wiosennym świetle, pod drzewa cieniste,
 Wszyscy razem, by Muzy radosne uczcić zabawą.
 Przybył Dafnis młodzieniec, jak również starzec Palemon:
 Szykowali się wszyscy pieśń chwały kukulce wyśpiewać.
 Przepasana kwiecistym wieńcem przybyła też Wiosna,
 Mroźna Zima przybyła, najeżona sztywnymi włosami.
 One stanęły w zawodach na pieśń o kukulce wspinałą.
 Wiosna pierwsza podjęła w trzech wersach dźwięczną igraszkę⁷.

Wiosna:

Pragnę, aby przybyła, Kukulka, najdroższy mój ptaszek.
 Pod każdym dachem powinna być gościem najchętniej witany,
 Swoim dzióbkiem czerwonym grająca pieśni przepiękne.

5 Ekloga II 56.

6 Nie chodzi o Owidiusza, lecz o Moduina (770–840/3), innego uczonego związanego z dworem karolińskim. Zob. Godman 1985: 18.

7 Dosł.: Najpierw Wiosna żartobliwie zagaiła harmonię w potrójnym wierszu (łac.: „Ver prior adlusit ternos modulamine versus”).

Zima:

Lodowata jej Zima odrzekła głosem surowym:
Niech nie przybywa Kukułka, lecz w ciemnej jaskini zasypia.
Tylko głód ma w zwyczajcu zawsze z sobą przynosić.

Wiosna:

Niech przybędzie Kukułka, radosną wiodąc latorośl,
Życiodajny towarzysz Feba niech mrozy odeгна.
Kocha Febus Kukułkę, gdy jasność dnia coraz dłuższa.

Zima:

Niech nie przybywa Kukułka, bo trudy stwarza niechcący,
Upragniony spoczynek niweczy, a wojny pomnaża,
Wszędzie nieład wprowadza, trudzą się morza i łądy.

Wiosna:

Czemuż, Zimo ospała, śpiewasz kukułce zniewagi?
Ona to ciężkim bezwładem okryta w ciemnej jaskini,
Już po ucztach Wenery, kielichu głupiego Bakchusa.

Zima:

Ja mam swoje bogactwa, mam i radosne biesiady,
Odpoczynek mam słodki i ciepły ogień pod dachem.
Tego nie zna Kukułka, lecz knuje rzeczy zdradzieckie.

Wiosna:

Niechaj dzióbek Kukułki dostarczy kwiatów i miodów,
niechaj wzniesie domostwa, wiedzie przez fale spokojne,
Niechże wyda potomstwo i pola radosne przystroi.

Zima:

Wszystko to dla mnie jest wrogie, co tobie radosne się zdaje,
Ale podoba się liczyć skrzynie miłego bogactwa
I cieszyć się jądłem pospołu z nieustającym spoczynkiem.

Wiosna:

Któż tobie, Zimo ospała, zawsze gotowa do spania,
Owe skarby gromadzi lub zbiera wszystkie bogactwa,
jeśli Wiosna i Lato niczego przed tobą nie zrobią?

Zima:

Słuszna odpowiedź: więc oni, skoro tak dla mnie się trudzą,
Są wszelako sługami pod moją zwierzchność poddani.
Więc cokolwiek wytworzą, już jako pani mi służą.

Wiosna:

Żadna z ciebie ich pani, lecz biedak, nieszczęsny a pyszny.
Ty byś nawet nie mogła wyżywić się zdana na siebie,
Jeśli żywności ci nie da Kukułka, co właśnie nadchodzi.

Palemon:

To odezwał się z ławy, wołając wzniośle, Palemon,
Za nim Dafnis jednak i ciżba pobożnych pasterzy:
„Skończ już, Zimo dotkliwa, co wszystko wciąż marnotrawisz.
A niech przybędzie Kukułka, słodki przyjaciel pasterzy,
Niech rozkoszna roślinność na naszych wzgórzach wyrośnie,
Będzie paszą dla zwierząt, na miłych polach spoczynkiem.
Niech zielone gałęzie zapewnią cień dla zmęczonych,
Kozy o pełnych wymionach niechaj podejdą do skopków,
Feba niechaj pozdrowia ptactwo wszelkimi śpiewami.
Jak najszybciej więc przybądź, już zaraz tutaj, Kukułko!
Tyś ulubieńcem jest słodkim dla nas i gościem łaskawym.
Wszystko czeka na ciebie: i ziemia, i morze, i niebo.
Witaj słodka ozdobo, przez wieki witaj, Kukułko!”

Do uczniów z Yorku / Carmen LIX

Teraz jeszcze kukułka rozbrzmiewa w wysokich gałęziach;
Ziemia pełna kolorów rodzi kwiecistą latorośl.
Krzew winny wypuszcza z gałązek grona, co niosą Bachusa,
Różnorodną melodią pobudza nasze umysły
Ani trochę zmęczony Słowik na krzewie rudawym.
I słońce przeszło przez środek okręgu nieba gwiazdnego,
I królestwo ciemności pokonał Febus, jaśniejąc;
A teraz, płynąc tam do was, po tafli morza wielkiego
Pozdrowienie przynosi to dziełko, od ojca, Albina,
Dla was, czcigodna młodzieży, co w murach Yorku mieszkacie.
Sądzę, że godzi się, byście przejęli pałeczkę Marona,

Jak najszybciej zbudzili piosenki, co sen przynoszą,
 Pobożnymi pieśniami napelnili łodzie Fresonów⁸,
 Przecież takie podarki ucieszą ojca waszego,
 Który teraz do uszu królewskich sztuki wspaniałe
 Sączy i tronu dziedzica przez łąki ojców prowadzi,
 Rządzącego przepiękną wstęgą wyniosłej mądrości.
 Również ty, nader drogi dla ojca swego, młodzieńcze⁹,
 Szczepie życia, ojczyzny chwało i wszelka ozdobo,
 O, używaj szczęśliwie niebiańskich darów mądrości.
 By nagroda i chwała na zawsze trwały przy tobie.
 Niech was Bachus pijany nie wtajemnicza w okowy,
 I nie usuwa z umysłu, ów szkodnik, sztuk tam wpisanych.
 Niech was też nie oddała Kreteńczyk od twierdzy zbawienia,
 Zbrojny w ostre pociski niegodziwy ów chłopiec.
 Niech świat chciwy rozpusty nie zwiedzie was ku marnościom,
 Pograżając żywotne umysły w ciemnej otchłani,
 Ale miejcie w pamięci wskazania świętego zbawienia,
 Sławiąc zawsze Chrystusa ustami o głosie przesłodkim.
 On jadłem, napojem i pieśnią, chwałą i sławą niech będzie
 Dla was, proszę, by On wam darował ziemie szczęśliwe
 I niech was na zawsze połączy ze swymi świętymi w niebiosach.

O słowiku / Carmen LXI

Ta ręka, która mi Ciebie porwała spośród zieleni,
 Słowiku, zazdrościła mi mojej radości.
 Tyś me serce wypełniał pięknie brzmiącymi pieśniami,
 A strapionego ducha miódopłynną piosnką.
 Dlatego zewsząd się schodzi wszelkiego ptactwa zebranie,
 By Muz pieśniami oplakać Cię ze mną.
 Pogardzano Twą barwą, a jednak nigdy śpiewaniem.
 Głos rozbrzmiewał niesiony w małym gardelku,
 Słodką Muzy melodię powtarzał w rytmach przeróżnych,
 Stwórcę zawsze wychwalał ze śpiewem na dziobie.

8 To znaczy Germanów, czyli mieszkańców państwa frankijskiego. Chodzi o łodzie frygij-skie, jakich używano w Yorku.

9 Alkuin przechodzi od zbiorowego adresata (młodzieży) do bezpośredniego odbiorcy, którym jest syn Karola Wielkiego, następcy tronu. Zob. Harrington, Pucci 1997: 223.

Nie wstrzymywał się nigdy wśród ciemnych nocy, czcigodny
Głos, od pieśni pobożnych: ozdobo i chwało!
Cóż w tym dziwnego, że grzmiący Serafin albo Cherubin
Wiecznym głosem wychwala, skoro też tak umiesz?
O niezmiernie szczęśliwy, kto Pana we dnie i w nocy
Zawsze z takim zapalem na dziobie wychwala.
Ani jadło, ni napój nie były Ci słodsze od pieśni,
Ani żaden ptak inny czy społeczne więzy.
Tak natura zrządziła, a także jej Twórca łaskawy.
Jego to wychwalałeś nieustannym śpiewem:
Aby nas tego nauczyć, winem i snem spowitych¹⁰,
Jak się wyrwać z lenistwa ducha, co sen niesie¹¹.
Twoje dzieło, choć żyłeś, nie znając rozumu i myśli,
Szlachetniej niż natura uczyniło zadość:
Wszyscy o wielkim rozumie i w pełni sił na umyśle,
Tylko czasem do chwały otwierali usta.
Na wieki wspaniała nagroda, czeka na tego, kto chwali
Ciągłe wiecznego króla na sklepieniu nieba.

10 Łac.: „Ut nos instrueres vino somnoque sepultos”, nawiązanie do *Eneida* II, 265: „invadunt urbem somno vinoque sepultam”.

11 Łac.: „Somnigeram netis rumpere segnicem”, dosł.: Przełamać sennonośne lenistwo ducha.

Bibliografia

- Bolton W.F., 1977, *Alcuin and Old English Poetry*, „The Year Book of English Studies” 7, s. 10–22.
- Chandler A.R., 1934, *The Nightingale in Greek and Latin poetry*, „The Classical Journal” 30, nr 2, s. 78–84.
- Colish M.L., 1997, *Medieval foundations of the western intellectual tradition 400–1400*, New Haven.
- Craig A., 2016, *Poetry Praising Poetry: An Examination of Alcuin’s Better-Known Poems*, „Discentes” 4, nr 2, s. 7–15.
- Curtius E.R., 2009, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków.
- Duemmler E., 1881, *Monumenta Germaniae Historica. Antiquitates. Poetae Latini medii aevi*, Bd. 1, Berlin.
- Gacia T., 2019, *Alcuin. Poezje (wybór)*, „Vox Patrum” 72, s. 239–252.
- Gacia T., Marczewski J.R., Strycharczuk A., 2021, *Maioris ad limina templi... Poezja epigraficzna epoki karolińskiej. Badania i przekład*, Lublin.
- Godman P., 1985, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, Norman, Oh.
- Harrington K.P., Pucci J., 1997, *Medieval Latin*, 2nd ed., Chicago.
- Kim M.I., 1992, *A Parrot and Piety: Alcuin’s “Nightingale” and Ovid’s “Amores” 2.6.*, „Latomus” 51, fasc. 4, s. 881–891.
- Manteuffel T., 2002, *Historia powszechna. Średniowiecze*, Warszawa.
- Piotrowska P., 2011, *Musa Latinitatis. Antologia poezji łacińskiej*, Warszawa.
- Scherabon Firchow E., Zeydel E.H. (transl.), 1972, *Einhard, Vita Karoli Magni, The Life of Charlemagne*, Oxford, OH.
- Scott P.D., 1964, *Alcuin as a Poet: Rhetoric and Belief in his Latin Verse*, „University of Toronto Quarterly” 33, nr 3, s. 233–257.
- Starowieyski M., 2007, *Muza łacińska. Antologia poezji wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej (III–XIV/XV w.)*, Wrocław.
- Zogg F., 2017, *Palaemon and Daphnis in Medieval Poem: the Vergilian Challenge of the Conflictus Veris et Hiemis*, „Vergilius” 63, s. 125–140.

Kontakt

Wojciech Rucki

233049@uwr.edu.pl

*BITWA ŻAB I MYSZY HOMERA**
WERSZEM ŁACIŃSKIM ODDANA
PRZEZ JANA SIEMUSZOWSKIEGO
HERBU STARYKOŃ —
PRZEKŁAD NA JĘZYK POLSKI

Classica Wratislaviensia. Series Altera 1 (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.8>

Keywords: *Batrachomyomachia – Homer – Jan Siemuszowski – mock epic – parody*

Abstract

**THE BATTLE OF FROGS AND MICE BY HOMER, RENDERED
IN LATIN VERSE BY JAN SIEMUSZOWSKI OF THE STARYKOŃ
COAT OF ARMS — TRANSLATED INTO POLISH**

Presented here is a translation of the work by Jan Siemuszowski of the Strykoń coat of arms, *Ranarum et murium pugna Homeri*, into Polish.

Na fali wczesnonowożytnych tłumaczeń *Batrachomyomachii*, obok wielu prób możliwie wiernego oddania perypetii żab i myszy — jak C. Marsuppiniego, T. Conradiego czy F. Hotmana — zaczęły pojawiać się przekłady znacznie wykraczające poza ramy oryginału, często parafrazujące, o charakterze emulacyjnym. Część z nich została już dokładnie opracowana: *Croacus* E. Calenzia¹ czy *Batrachomyomachia Homeri tuba Romana cantata et aevo nostro accommodata* J. Baldego² doczekały

* Jest to oczywiście błędna atrybucja, autor poematu pozostaje anonimowy.

1 Nichilo 1981; Monti Sabia 2008.

2 Lukas 2001.

się pełnych edycji, a wersję W. Gagera³ opatrzone wykazem similiów i przekładem. Są jednak i takie, które do tej pory całkowicie pomijano, choć pod pewnymi względami nawet przerastają pozostałe. Parafraza J. Siemuszowskiego wciąż jest praktycznie nieznana nawet wśród osób zajmujących się samą *Batrachomyomachią* i do niedawna poświęcono jej zaledwie kilka uwag w pracy J. Czerniatowicz⁴, a w badaniach światowych była nieobecna⁵. Jest także zdecydowanie mniej znana niż nieco późniejsza parafraza P. Zaborowskiego w języku polskim. To dość niefortunne przeoczenie. Tekst jest ciekawym śladem polskiej recepcji zarówno samego epyllionu, jak i łacińskiej epiki. Jak miałem okazję przedstawić w innych artykułach, poeta nie tylko zachował parodystyczne elementy oryginału, takie jak formuły, sceny typowe czy sylwetki bohaterów, lecz także dodał od siebie wiele żartobliwych nawiązań do rzymskich poetów, na czele z Wergiliuszem, Owidiuszem, Lukrecjuszem, Lukanem czy Syliuszem Italikusem⁶. Chcąc wzbogacić utwór, poszedł nawet znacznie dalej. Jego dzieło wyróżniają między innymi odnośniki do polskiej historii, dodawanie aluzji do mitologii, uzupełnianie tekstu o porównania homeryckie, rozbudowywanie elementów retorycznych, sięganie po topikę znaną z eklog czy rozwijanie tła opowieści naświetlającej dzieje żab i myszy oraz ich zwyczajów. Wersja Siemuszowskiego była tak ambitna, że — jak sędzę — autor ogłosił w *prooemium* swoje pierwszeństwo, pomijając pozostałych poetów, zgodnie z konwencją znaną między innymi z *Exegi monumentum* Horacego, co obszerniej omówiłem w innym miejscu⁷. W celu przybliżenia jego dzieła proponuję lekturę parafrazy *Batrachomyomachii* w rodzimym języku oraz zachęcam do sięgania po oryginał. Przekład oparłem na wydaniu *Ranarum et Murium pugna Homeri a Ioanne Stariconio Semusovio, Philomuso Acad. Occulto versu latino donata*, Bologna: Giovanni Rossi, 1568 (Biblioteka Książąt Czartoryskich, sygn. 1747 II Cim.)⁸.

3 Sutton 1994. Uwagi do przedstawionej w zbiorze transkrypcji tłumaczenia zawiera publikacja Sacré 2015.

4 Czerniatowicz 1966: 15–18.

5 A. Vanspauwen w artykule poświęconym łacińskim przekładom poematu, skądinąd cennym, nie wymienia Siemuszowskiego, choć uwzględnia inne tłumaczenia emulacyjne. Zob. Vanspauwen 2017.

6 Zbądzki 2021.

7 Zbądzki 2022.

8 Transkrypcja z wykazem similiów jest dostępna na stronie <http://www.latinbatrachomyomachia.com/>.

Bitwa żab i myszy Homera

Starcie opiewam nietknięte dotąd wierszem poetów:
 Oreża rodu o czarnej sierści, w bitwie strasznej
 Przeciw armii kroczącej przez wody morza błyszczące.
 Przybądź — ty, pod którego wodzą to śpiewam, o przybądź,
 Chłopcze szlachetny, spojrzij pogodnie na ten początek.
 Niechaj Talia przybędzie czym prędzej — wnet wszędzie światło,
 Gdy wydobędzie miecze stryja, od rdzy chropowatej
 Wreszcie już wolne, którymi tylu wrogów powalił
 I Boreasa naszym rozkazom podporządkował.
 Przedtem jednak nim Muza zmaże owymi ostrzami
 Wszelkie plamy i z grzechów me wersy zdoła oczyścić,
 Ujrzyj walkę fikcyjną ze zmyślonymi armiami.

Do was też się zwracamy, Pierydy, przyjdźcie z pomocą.
 Jest to wasze zadanie — któżby chciał zacząć opiewać
 Wyczyn, którego sława nieba dosięgła, i równy
 Walce przeciw gigantom, z pomocą cienkiej piszczalki?
 Zatem więc śmiało, pamiętnym śpiewem ludziom ukażcie,
 Jaki to szal wzniecony, jakim złamanym przymierzem,
 Rody jak różne i komu sprzyjała agresja Marsa.
 Teraz więc wreszcie razem z nami zacznijcie tę wojnę.

Razu pewnego, gdy Mysz uciekała z wielkim znojem
 Przed kocimi siłami, wpadła w bagniste bajoro
 Pełne trzciny, nurzając głęboko w wodzie gardziołko.
 Gdy po trzykroć, czterokroć pragnienie już nasyciła,
 Podczas picia dojrzała ją błotolubna, rozgłośna
 Żaba, strzegąca wówczas wód, i zabrała głos z brzegu:

„Kimże jesteś, strudzony młodzieńcze, który na naszym
 Leżysz wybrzeżu — zechciej powiedzieć, gdy o to proszę:
 Skąd przybywasz, co tutaj robisz, czyją twa matka jest
 Córką? Jeśli okażesz się godny naszej przyjaźni,
 Co bogowie osądzą, wejdiesz wraz ze mną pod dach mój
 I otrzymasz podarki lśniące królewskim przepychem.
 Niechaj cię, proszę, nie wzburzy moja śmiała przemowa,
 Jam bowiem jest Physignatus⁹ — rządy sprawuję pośród

9 Nadmigięba (φύσειν + γνάθος). Siemuszowski nie tłumaczył imion greckich, lecz jedynie je transliterował. Aby przybliżyć ich walory humorystyczne oraz znaczenie, podaje je w przypisach według przekładu W. Appla wraz z etymologią w nawiasach. Gdy dane imiona w nim

Żabiej szlachty i plebsu — zrodzony z Hydromeduzy¹⁰
 Matki i ojca Peleusa¹¹ w falach rzeki Eridan.
 Ty zaś, o ile dobrze miarkuję, zdajesz się z rodu
 Królów i nie najgorzej walczysz wśród szczęku oręża.
 Dalej, przedstaw nam wreszcie swoich pradziadów i przodków”.

Rzekł, a na to Psicharpaks¹² odparł takimi słowami:
 „Dziwię się, że do waszych uszu wciąż jeszcze nie doszła
 Sława mojego imienia, które za sprawą tylu
 Czynów sięgnęło aż gwiazd, śmiertelnym równie i bogom
 Znane. Jam jest Psicharpaks, syn Troksartesa¹³, mysiego
 Króla, w walce wyborny, a w mej ojczyźnie i domu
 Zwą mnie Lichomilesem¹⁴: po matce bez skazy, którą
 Złączył z mym ojcem przy wszelkich dobrych znakach, jak głosi
 Fama, w łoża przymierzu szlachetny król Pternotroktes¹⁵.
 Po narodzinach pod gołym niebem mnie wykarmiła
 Sama troskliwie figami i orzechami kasztana.
 Jednak choćbyś i posiadał mądrość całego wręcz świata,
 Nigdy nie będziesz mógł zostać moim kompanem, skoro
 Ani kłaczy do byków, ani też krów do ogierów
 Miłość nie ciągnie: tylko podobni tworzą przymierza.
 Życie pędzisz na bagnie przy wierzbach gęsto rosnących,
 Naszą zaś jest zasadą unikać wszelkiej głębiny.
 Oprócz tego mój sposób żywienia jest identyczny
 Z ludzkim, a zatem nigdy nie umkną mi wieprzowina
 Ani pieczywo, szynka solona, albo i twaróg.
 Jednym słowem, co tylko się kładzie na stołach możliwych,
 To podgryzam. Miód wonny jest zwłaszcza moim przysmakiem.
 Ani chrzęst uzbrojenia ni rzenie prędkiego konia
 Mnie nie zmuszają, abym uciekał z boju w popłochu:

się nie pojawiają (ze względu na różne warianty występujące w manuskryptach), podaję kolejno etymologię oraz swoje tłumaczenie w nawiasie.

10 Wodorejka (ὕδωρ + μέδω).

11 Błotosz (πελός). Żart najlepiej wybrzmiewa w oryginale, gdzie bohater nosi imię Πηλεύς.

12 Zwędziokruszek (ἀρπάζειν + ψιχίον).

13 Żarłochleb (τρώγειν + ἄρτος).

14 Żarnoliz (λείχω + μύλη).

15 Ogryziszynka (Πτέρνα + τρώγειν).

Gdy rozgorzeje bitwa i Mars okrutny zapłonie
Ogniem, wtedy walczymy dopiero ile sił w piersi.
Ludzkiej potęgi ani podstępów się nie obawiam,
Ale gdy ziemia uśnie, skaczę wysoko na łożę,
Chwytam za stopę i w duży palec wgrzynam się mocno,
A nie wypędzam z ciała wcale słodkiego spoczynku,
Ostrzę tak zęby, zadając rany niespodziewane.
Sam się jednak boję (gdyż wszystko podlega przypadkom)
Kotów, jastrzębi i skrzynek — tych pułapek na myszy
W niecnym celu stworzonych. Lecz kot dzikością przewyższa
Wszystko, gdy bowiem wkroczy w obszerne wejście naszego
Domu, wtedy, zgrzytając zębami w szerokiej paszczy,
Każdą rzecz niszczy. Nie znoszę też selera, fasoli,
Rzodkwi, kapusty, buraków z waszych królewskich stołów”.

Na to się roześmiawszy, tak oto rzekł Physignatus,
Ciągając: „Chociaż niewiele chwały przynosi nam jądło,
Nie przybywa nikomu godności, kto pod dostatkiem
Ma jedzenia, gdy zbytek ogromny rozsadza trzewia.
Musisz jednakże wiedzieć, że nie jesteśmy pośledni
W owym przedmiocie, gdyż Jowisz kazał nam moczyć ciała
W morzu błękitnym, a także skubać trawę zieloną.
Gdyby się utrzymało słońce wysoko na niebie,
Biegu zdyszanych koni wcześniej nie powściągając,
Spraw tych naturę kolejno na głos bym opowiedział.
Lecz ponieważ ten temat jest zawikłany i nader
Kręty — jeśli tak wielka cię wiedzie żądza, by poznać
Nasze bogactwa, lepiej będzie odwiedzić me progi.
Przekroczywszy je, ujrzysz, jak mój majątek wygląda.
Sami będziemy twą łodzią, ty zaś, by los przeciwny
Nie pogrążył cię na dno, chwyć się mej szyi rękoma”.

Rzekł i ochoczo nadstawił kark, by przyjąć ten ciężar,
Ów zaś jeszcze ochotniej objął rękoma tę szyję
Oraz żebra stopami. Ściskając więc oba barki,
Wielkim ciężarem miażdżył moc przewoźnika swojego.
Zrazu pełen radości patrzył, wieziony ku morzu,
Na kłębiące się wiry i podgryzane przez fale
Głośno huczące brzegi, wybiegające w głębiny
Wielkim łukiem, tłumiące siły i groźby morza.

Dziwił się sztukom, które uczą przepływać przez czarne
Bagno i myśli swe wszystkie skupił na wiosłującym.
Potem, gdy ów już podążył znanym śladem w głębinę,
Od wybrzeża i ziemi powoli się oddalając,
Już się na środek kierował pełnego wirów morza
I niebezpiecznie mocno targał nieszczęsną duszyczką,
Razem z nią się nurzając w ogromnie wysokich falach.
Wtedy dopiero z sercem drżącym ze strasznej bojaźni
Zganił Psycharpaks zgubne pragnienie, rwąc sobie włosy
Z głowy, i chciał zawrócić, cofnąć podróży swej ślady,
Ale gdy ziemia najmiłsza zniknęła mu sprzed oczu,
Nic już nie widział prócz wód i nieba wirującego.
Białą na całym ciele, z twarzą kredową ze strachu,
Takim głosem przemówił: „Spłodzoną przez Agenora
Córkę nie tak wśród morskich błękitów wiozł byk na Kretę,
Gdyż ją całą i zdrową przyjęła ziemia gnozyjska,
Ty mnie zaś nieszczęsnego zatapiasz w morza kipieli!”

Kiedy miotał te słowa, wynurzył się na powierzchnię
Morza wąż o skręconych zwojach, straszliwy dla obu.
Jego pierś górowała nad spienionymi falami,
Grzbietem zaś sprawiał, że bagno całe się kotłowało.
Uciekł wnet Physignatus i całkiem błądy na twarzy —
O towarzyszu zapomniał, nawet o swym imieniu —
W fale skrył głowę morderczą z bestialskimi ślepiami.
A nieszczęsny Psycharpaks płynął beładnie, zrzucony
Z grzbietu w głębinę. Wszelkich sił pozbawiony zupełnie
To przez ciężącą, wilgotną sierść zapadał się w wodę,
To znów fala gnębiąca z powrotem go wyrzucała,
Niosąc bezpiecznie w górę, jak gdyby nic się nie działo.
Jednak gdzie jest, nie wiedział, i falowały mu piersi
Od ogromnego strachu, tak wielka w członki się wkradła
Trwoga. Gdy niemal dotarł do brzegu rzeki stygijskiej,
Wezwał bogów na świadków i wyrzekł ostatnie słowa:
„Nie sądzić, zdrajco, że możesz zataić tak wielką zbrodnię
Przed bogami — ty, rozpalony jałową zawiścią.
W biegach, zapasach i mocowaniu byś nie zwyciężył.
Nie dość strzegłem się sztuczek, zabiłeś więc — i wygrałeś.
Widzą to bowiem swymi oczami Jowisz w niebiosach,

Strach budzące Mścicielki i bóstwa świadome biegu
 Rzeczy. Cały twój ród i przyszłe potomstwo nękami
 Będą przez Furie — własną krwią za to Myszom zapłacisz.
 Jeśli nawet postarasz się o zawarcie pokoju
 (Oby warunki były krzywdzące), niedługo będziesz
 Cieszył się miłym światłem dnia. Obyś został przedwcześnie
 Z berła wyzuty i życia, i nie spoczął w Elizjum.
 Wiek cały będziesz czekać na brzegach rzeki stygijskiej!”

Gdy to wyrzekł, odcięła mu fala drogę oddechu,
 W płuca się wdarła, całkiem już pochłonęła martwego.

Zbiegiem okoliczności przy źródłach był Lichopinaks¹⁶ —

Słońcem znudzony, siedząc pod rozłożystą koroną
 Dębu, chłodu zażywał od wiejącego zefiru.
 Gdy z tej cichej przystani spostrzegł na morzu przepastnym,
 Że Psicharpaks zginął miotany wielkimi falami,
 Biciem w przejęte gniewem piersi i sierści szarpaniem
 Wzbudził ogromną gorycz w Myszach. Powiedział, że właśnie
 Żabi król na swych plecach wiozł Psicharpaksa do domu
 Poprzez fale błękitne wielkiego morza, a kiedy
 Był na środku, topiąc w głębinie pozbawił go życia.

Gdy wieść straszna dotarła do uszu ojca, wzbudziła
 W jego duszy cierpienie, a w piersi żółć poruszyła.
 Wnet do wszystkich dotarł znak wojny — tablica z rozkazem,
 Aby najszlachetniejsi w państwie stanęli w namiocie
 Króla o wschodzie słońca, zbierając się wokół niego.
 Zatem gdy światło poranka już przepędziło z nieba
 Gwiazdy i promieniami Aurory ziemia zabłysła,
 Kipiąc złością i trzęsąc orężem, się zgromadzili,
 A Troksartes, wyszedłszy na środek, rzekł tymi słowy:

„Najszlachetniejsi w państwie, kwiecie naszego królestwa,
 Nawet jeśli agresja ze strony Żab zaszkodziła
 Tylko mnie, to bezprawie dotknęło przecież nas wszystkich.
 Daliście sami mi władzę ujarzmiania narodów,
 Z waszą pomocą złożyłem od zwyciężonych wrogów
 Wiele trofeów i zbudowałem tutaj królestwo.
 Oby ta sama fortuna, która przyniosła pomyślność

16 Miskoliz (λείχεν + πίναξ).

Waszym sprawom, równie szczęśliwa stanęła i w moich
Progach. Gdy bowiem mnie wybraliście, abym panował,
Uwieńczyliście moje skronie królewską koroną —
Ojciec ze mnie nieszczęsny — trzech synów zgon oglądałem
I nie odebrał mi ich szczęśliwy dzień za obronę
Murów ojczystych, przynosząc im śmierć od ran chwalebną.
Kot wykończył pierwszego, drugiego ludzie podstępni
Swą pułapką, a trzeci spoczywa teraz wśród cieni —
Mój spadkobierca i jedyna nadzieja królestwa,
W morskim przepastnym wirze utonął przez żabi podstęp.
Rzecz ta, bardzo wstydliva, tym jest dotkliwsza, im wróg nasz
Jest pośledniejszy — rodzi to w sercu żalność największą,
A sprawiedliwe wzburzenie jeszcze bardziej pobudza.
Zatem ruszajcie, o przyjaciele (skoro nie będzie
Postanowienia innego: stańcie do walki z żabami!),
Broń chwytajcie w prawice, bądźcie gotowi na wojnę”.

Tak rzekł, każąc się zbroić wszystkim ze swych manipulów,
Oni zaś, nie zwlekając, spełnili rozkazy króla.
Wpierw sprawiają kolanom mocną ochronę, strąkami
Bobu je chroniąc, które zebrali, czuwając w cichą,
Jasną noc księżycową, i owijają swe stopy
Oraz golenie listkami malwy, zabezpieczając
Nogi. Na barkach szerokich kładą wygarbowane
Z kociej skóry pancerze (których ni ziemia moskiewska
Nie ma, a nawet u Scytów jeszcze ich nie widziano).
Mieli na sobie miękkich welen tysiące, tysiące
Takich płócien — rzecz trudno, czy ozdabiały ich lupy.
Jak o tym mówi egipska historia, kiedy stoczyli bitwę
Na tej ziemi, wszyscy z niej wyszli okryci kotami.
Zamiast hełmów użyli wklęsłych spizowych kaganków,
Kręcąc młynka prawicą, z wielkim łoskotem w powietrzu
Trzęśli długiemi igłami, z których zrobili włócznie.

W broń taką zaopatrzonych w bój prowadził Troksartes
I wypuściwszy gromadnie lekkozbrojne oddziały,
Badał wrogie tereny, wąwozy oraz ścieżyny,
Pełen odwagi w duchu, z ogromną kitą na złotym
Hełmie, i powiódł złożoną z kohort według ich liczby
W szyku klinowym falangę, Marsa niosąc na polach.

Wtedy dopiero niwy szeroko skrzyły się ogniem
I zapełniły się bruzdy w ziemi żelaznym zasiewem.
Cała szeroka ziemia drży od żelaza i ognia.

Wnet dotarła pogłoska na prędkich skrzydłach do żabich
Uszu, niosąc ze sobą imię narodu i wodza,
Który ziemię ujarzmił płomieniem, niósł spustoszenie
Swoim mieczem, zmierzając wraz z zastępami wrogimi
Prosto do serca królestwa. Wszystkie żaby zaczęły
Odwrót z wody i brzegu, pytając o źródło klęski.

Rzekł podówczas Troksartes tak do Embasichytrusa¹⁷
Prędkonogiego: „Zanieś te słowa do żab tyrana:
Niech tchórzowi nic na przeszkodzie nie stanie, by przybyć
Na szerokie pola z wojskami i podjąć się walki.
Na tym polu zapłaci mi karę krwią swą lub niechaj
Prosi o życie i litość, błaga w kornej postawie”.
Rzekł, a ów przed obliczem żabiego senatu prędko
Stanął i wkrótce rozkaz wykonał, a zaczął, mówiąc:

„Najszlachetniejsi z Żab! Przedstawić wam te oto słowa
Kazał Troksartes, gdyż przez waszego Physignatusa
W falach błękitnych utopił się jego syn Psicharpaks.
Za ten haniebny postępek służbą mu zapłacicie!
Jeśli zbyt to surowe i nie w smak wam jest niewola
Wskutek podłości jednego, to wydajcie nam króla.
Jeśli się nie zgadzacie, szykujcie bitwę i wojnę”.

Po tym, gdy tak przemówił potomek Tyroglifusa¹⁸,
W środku rozmów opuścił obradujący bagienny
Lud i wrócił do króla, w tył zawróciwszy swe kroki.
Jedni cicho szemrali i złorzeczyli władcy,
Inni szeptali, by wydać, część znów chciała, by wysłać
(Gdyż zapomnieli o tym, by sławę swoją ocalić)
Setkę mówców i wymóc pokój na żabim narodzie,
Część zaś radziła wojnę, zbrojną ochronę swych granic —
Tłum niepewny się waha, gdyż zdania są podzielone.
Wreszcie rzekł Physignatus, siedząc na tronie wysokim:

17 Właziwgarnek, Garnkoszperacz — w przekładzie pojawiają się dwa różne imiona (ἐμβασίς + χύτρος).

18 Drażyser (τυρός + γλύφειν).

„Cóż to za nagły przestרח wtargnął do waszych umysłów,
Najszlachetniejszy? Czemu różne nękają was troski?
To nie przeze mnie ten niegodziwiec Psycharpaks leży
Teraz w głębinach, jak uważają Myszy i niesie
Niewiarygodna pogłoska. Pewnie kiedy się bawił,
Podczas przyływu zabrało go miotane wichrami
Bagno z brzegu suchego i pochłonęło na wieki,
Jako że nie potrafił pływać na falach potężnych.
Jednak to mnie oskarżają, a w odwecie żądają
Naszej krwi i zmuszają służyć i błagać o życie.
Pewne jest, że ginie — nie wesprze nas zaprawiona
W bojach młodzież, rynsztunek ani zycziwa fortuna.
Żadne wojska nie zechcą do nas dołączyć — jesteśmy
Tak opuszczeni, że własnymi rękami nam trzeba
Walczyć. Lecz jeśli macie w sobie choć trochę dzielności
Przodków, ci nieszczęśnicy wcale im nie podołają.
Teraz przedstawię pokrótce me stanowisko w tejże
Sprawie i to, co chciałbym osiągnąć, a wy słuchajcie.
Jest oto pewne miejsce, dokąd przeciwnik skieruje
Swoje zastępy — strome i nad falami sterczące,
Które spadziste klify i skały trudne w obejściu
Czynią urwistym: w dole morze się kłębi w gwałtownym
Wirze, a fale o bloki skał się wciąż rozbijają.
Tam rozmieścimy w szykach opancerzonych żołnierzy,
Kryjąc podstęp wojenny. Gdy ruszą na nas z impetem,
Wtedy czym prędzej weźmiemy w kleszcze całe ich wojsko
I zepchniemy szaleńców prosto do wody. W ten sposób,
Bez przelewania krwi i bez walki przerażającej,
Lud ich pokonawszy, złożymy Marsowi trofea”.

Po tym, gdy tak powiedział, przyodział sztywny od łusek
Pancerz i hełm z pióropuszem — długim i purpurowym —
I, potrząsając wielką włócznią utrzymaną w prawicy,
„To właśnie od naszych brzegów” — rzekł — „oddali szaleństwo
Tego złoczyńcy, wymierzy krwi jego srogiej karę,
Całkiem poddając wroga waszej władzy i woli”.
Na to zaś sprzymierzeńcy nogi i stopy okryli
Liśćmi malwy w pośpiechu, także ozdobne pancerze
Wdziali na doświadczone w potyczkach barki, na skronie
Kładli muszle, perłowe od naturalnej wilgoci,

I pociskami z sitowia trzęsąc w swoich prawicach,
Młodzież prowadzą za bramy i ustawiają w szyku.

Jowisz tymczasem stanął na zabarwionym czerwieniu
Szczycie nieba, skąd patrzy na całą ziemię i morze
Głośno huczące, i zwrócił oczy swoje ku trudom
Obu narodów, przy nim zaś zgromadzone zastępy
Bogów czuwały. Wtedy w łagodnej przemowie dobrał
Wszystkim mężów i oręż. Spytał też, kto chce nieść pomoc
Myszom, a kto Żabom. Następnie zaś rzekł do Pallady,
Mówiąc: „Córko zrodzona przed laty z głowy naszego
Szczytu, czy w wojnie poprzec chcesz Troksartesa stronnictwo?
On pozwala, by Myszy biegały z ciągłym chrobotem
Po twych posłaniach i wykradały dary z ołtarzy” —

Stwierdził władca najwyższych. A Pallas przepiękna na to
Tak zaczęła przemawiać: „Niechaj bez wsparcia najwyższych
Walczą Myszy, mój ojcze, albowiem krzywda wciąż tkwiąca
W sercu nie skłania mnie zgoła, aby ruszać do boju.
Już pomnę, ile to razy mi wieńce zniszczyły,
Lampki wieczne gasiły, oliwę z nich wypijając,
Teraz zaś poszarpały mi zębiskami wrogimi
Piękną szatę, którą nosiłam na sobie na wojnie
I utkałam sama z purpury i złota — gdyż dosyć
Już wysłużoną złożyłam w moim świętym przybytku.
Jednak, choć z trudem to znoszę, Żab stronictwu zupełnie
Nie zamierzam pomagać, ponieważ z byle powodu
Serca ich się miotają, brak im trzeźwego osądu.
Gdy opuściłam niegdyś walkę zmęczona, by członkom
Mym dać odpocząć, dręcząc mnie swym straszliwym skrzeczeniem,
Gardła zdzierając, snu słodkiego nie dały mi zażyć
Ani pozbyć się z duszy utrapień niosących smutek.
Noc spędziłam bezsenną, aż Titonosa żona
Znów sprowadziła światło, a ptak marsowy wywołał
Pianiem swym słońce, tym samym niebu wschód zapewniając —
Oto dlaczego nie chcę sprzyjać żadnemu ze stronnictw.
Także i was, najwyższych, proszę: nie brońcie nikogo,
Aby z was żaden nie został trafiony ostrą strzałą.
Po tym, jak raz w walczących zapłonnie ogień marsowy,
Żadna broń czy zaporą nie stanie im na przeszkodzie
I czci pokornej nie będzie dla żadnej świętej głowy!

Niegdyś na samą Wenus, gdy strzegła obozu w Troi
 I zbliżyła się zbyt w szarzy ku srogim Argiwom,
 Porwał się Tydejda, dotkliwie ją raniąc w prawicę.
 Idźcie już zatem, na groźne wojska i zamęt wojenny
 Patrzcie najwyżej z góry, tylko wasz wzrok opuszczając”.
 Gdy skończyła przemowę, Jupiter zasiadł na wielkim
 Tronie, a inni bogowie poszli ku oknom szerokim.
 Wtedy ojciec wszechwładny zebrał obłoki wysoko
 W wielkich przestworzach, aby runęły prosto na siebie,
 W gęstej ciemności uderzył berłem z kości słoniowej
 Zgromadzone dokoła chmury wilgotne i suche.
 Zaraz się rozerwały i błysnął tłumiony dotąd
 Płomień, a całe niebo w dzikim zatrzęsło się huku.
 Niebo rozbrzmiało z lewej — a był to znak niepomyślny.

Wówczas Troksartes i całe jego wojsko spieszyli
 Coraz prędzej, wrogowie zaś nadciągali wciąż bliżej —
 Nie inaczej jak wtedy, gdy morze Euro wysysa,
 Fala ma zwyczaj powstawać biała wśród pian skłębionych,
 Hucząc ochryple, a wody toczą się ku brzegowi —
 Tak też żabi wodzowie razem ze swym błotnym wojskiem,
 Nie ustępując, zjawili się naprzeciwko, drażniąc
 Wyciągniętymi rękoma i głośnym krzykiem wroga.
 Rychło komary nabrały powietrza i zadęły
 W rogi, głosząc już bitwę: a ci się zewsząd zbierają
 W gęstych zastępach, ciskając nie na darmo pociski.
 Wnet Lichenora¹⁹ zranił włócznią o ostrzu gładzonym
 Sam Hypsiboas²⁰ tam, gdzie piersi na dwoje się miękko
 Działa, i cienkim ostrzem na wierzch odsłonił mu żebra.
 Tamten zaś padł natychmiast, a jego błyszczące włosy
 Pokrył kurz — dogorywał, złorzeczając ziemi wilgotnej.
 Losem druha wstrząśnięty wnet Troglodytes²¹ naprzeciw
 Hypsiboasa wyruszył, ale to Pelion przyjął
 Broń, zwrócony naprzeciw, splacając dług Orkusowi.
 Wkrótce na jego powieki spadł sen nieustępliwy:

19 Lizaw (λείχαιν).

20 Skrzekosław (βοᾶν + ὕψος).

21 Żywonor (δυσεῖν + τρογλή).

Duch, ulatując w lekkim powiewie, ciało opuścił.
 Wówczas Sautleus²², widząc jak nań naciera ze srogą
 Duszą i licem Embasichytrus, zapytał: „Taki
 Jesteś w walce podobny do Marsa? Byłeś przed chwilą
 Mistrzem w sztuce wymowy, kiedy wojnę głosiliś.
 Nie dość ci było obrzucać błotem naszego króla?
 Chciałeś do tego się jeszcze zjawić na polu bitwy?
 Teraz więc jako posłaniec do syna idź Troksartesa
 I nie zapomnij powiedzieć mu, że krwawą obiata
 Na pogrzebowym stosie złożyło mu nasze potomstwo” —
 Rzekł, jednocześnie ciskając włócznią znad swego barku:
 Zawirowała piórami w wielkiej, pustej przestrzeni,
 Świszcząc, a potem utkwiała w piersi Embasichytra.
 Zabił zaś Artofagus²³ Polyfonusa²⁴, przebiwszy
 Mieczem mu trzewia, tak że poległ na plecach na piachu.
 Wtem Limnocharis²⁵ rzemień procy naciągnął, ciskając
 Z niej kamienie, i w szyję ugodził Troglodytesa,
 Aż wśród głowy zawrotów światło mrok mu przysłonił.
 Jednak nie zdołał mu zabrać hełmu, tarczy i włóczni,
 Przybył bowiem Lichenor, rycząc i groźby miotając,
 Porwał z ziemi pokrytej kurzem broń Troglodytesa,
 Mówiąc: „Nuże, idź pomścić dolę swojego monarchy!”
 Po czym wymierzył prosto w gardło Limnocharisa.
 Dodał do tego ze śmiechem, bo gniew nim ogromny zawładnął,
 „Dereń, o którym marzyłem, daje Ci Troglodytes —
 Abyś dzierzył go w ręku i atakował nim Marsa”.
 Prędkim krokiem niesiony, niebawem wyszedł naprzeciw
 Krambofagusa²⁶ z włócznią, biorąc go jednak za króla —
 Mistrza wojny. Tyle mu piękna przydały oręża
 Kształt i lśnienie, tak wielka była potęga pozoru!
 Często zdarza się jednak, że trwożny duch zamieszkuje
 Wielkie ciało, co rączy fale prześciga swym biegiem,

22 Ówiktly (σεῦτλον).

23 Żarłochleb (ἄρτος + φαγεῖν).

24 Wieloskrzek (πολύς + φωνή).

25 Błotorad (λίμνη + χάρις).

26 Κράμβη + φαγεῖν (Głębogryz).

A nie zniesie nawet lekkiego podmuchu Zefira.
W wątlej piersi z kolei żyć może odwaga pełna
Życia, skłonna do tego, aby i lwy atakować,
Pobiec gotowa do boju choćby z dzikim tygrysem.
Znieść Krambofagus nie mógł jego widoku, gdy nadszedł,
Straszną włócznią miotając z prawicy, i zaraz na oczach
Własnej drużyny przez środek rzucił się nazad,
Ślad obierając znajomy, i skoczył z brzegu wielkiej
Skały, tym niegodziwym występkiem kalając całe
Morze. Lecz długo ów biedak losu nieuchronnego
Nie uniknął, ponieważ Lichenor cisnął z wysoka
Ręką trójzębem z drzewcem z jesionu, który runął
Z góry wprost na kręgosłup i w ciepłym utkwiał mu płucu.
Brat zaś jego Limnesius²⁷, daleko lepszy, z obliczem
Mokrym od łez rzęsistych, rzekł: „Towarzysze broni,
Czyn ten haniebny na nas ani na lud nasz nie spadnie.
Za to, czego zaniechał leń Krambofagus, zawiązką
Ona wam odda (tu uniósł rękę), odtąd już koniec
Być niepewny przestanie, zwycięstwo chwiać się nie będzie.
Warcząc i kipiąc szaleństwem, popędził ku tłumowi
Wrogów, pewien, że słodkie życie postrada, a sławę
Utraconą przywróci do stanu dawnej świetności.
Oto zjawił się nagle w ostrą broń uzbrojony,
Równy w ducha śmiałości i cnotcie srogi Tyroglif.
Jednak nie było mu dane, aby dłużej nabierał
W płuca lekkiego powietrza, siostry bowiem wyprzedły
Znad Acherontu kraniec nici na smutnych wrzecionach,
Nie zwlekając zbyt długo, cisnął wnet włócznią skrzydlatą.
Drać drgające powietrze, leciała, aż nie trafiła
W środek tarczy. Jednak odbiła się od niej i w gołej
Ziemi grot utkwiał, a drzewce z niej chwalebnie sterczało.
Wtedy prędko Limnesius rzekł, wywijając gwałtownie
Włócznią z jesionu: „Oby nam lepszy bóg pomógł. Sprzyjaj,
Moja prawico i tarczy, która nie odrzuciłaś
Nigdy wezwania, nie chcesz niweczyć moich wysiłków,
W tobie nasz ratunek”. Nie były daremne te prośby:
Włócznia rzucona przez niego posłała Tyroglifusa

27 Λίμνη (Szlammnik).

W gorzkiej śmierci odmęty, kiedy przebiła mu płuca:
Z żył uleciała dusza, a ciało legło na piasku.

Wnet zgromadziły się chmarą zewsząd Żaby ruchliwe
I witały go jako zwycięzcę radosną wrzawą,
Wszyscy się tłoczyli i krzyki ich niosły się w niebo.
A Hydrocharis²⁸, miotając wprost z balearskiej procy
Wielkie kamienie, rozplątał głowę Pternofagusa²⁹
Z czterech białych kosteczek złożoną. I Prassofagus³⁰
Dodał mu towarzysza w losie i śmierci — giganta
Knissodioktesa³¹. Gdy go powalił, struchlała ziemia
Aż zadrzała, a morze czarnym zjeżyło się piaskiem.
Myszy wpadły w popłoch i już miały zamiar uciekać,
Żaby zaś przypuściły szturm na strwożonych i z gęstym
Wojskiem złożonym z ruchliwych oddziałów cały teren
Już zagarnęły — jak Tyber, gdy od deszczu wezbrany
Z brzegów wystąpi swoim nurtem szalonym, a wtedy
Burzy się, sięga daleko, aż na pola wylewa.

Jednak już Troksartesa wodzowie nadchodzą pośród
Zagrzewających okrzyków, widzą, jak towarzysze
Z walki cofają sztandary, gdy wróg chwalebnie zwycięża.
A Pternoglifus³² podjął: „Tego wymaga przysięga
Dana królowi, którą wino z krwią pieczętują.
Dokąd tak się spieszycie i co to za strach gwałtownie
Was poganiam, wyrodni krajanie? Czemu na samym
Progu zwlekacie? Chcecie ojczyznę poddać pod jarzmo?
Nie wstyd wam przed Troksartesem, pod którego skrzydłami
Ruszyliście do walki, rozpoczynając tę wojnę?
Czy też sądzicie, że wróg wam nie przeszkodzi w ucieczce?”
Myszy, zagrzone do boju tymi słowami zawracają
Wojska zaczęły — jak wtedy, kiedy ślepe szaleństwo
I niezmierna żądza władania pociągnie do broni
Ciemny motłoch — zgrzytają wówczas po cichu zębami

28 Wodorad (ὕδωρ + χάρις).

29 Szynkokęsacz (πτέρνα + φαγεῖν).

30 Zielonek (πράσινον + φαγεῖν).

31 Κνῖσα + διώκτης (Tłuszczolów).

32 Szynkodraży (πτέρνα + γλύφειν).

I wściekają się, rycząc, aż święty senat straszliwe
 Strwoży wojsko. Lecz wysłuchawszy wielkiego człowieka,
 Poważanego w pokoju i wojnie przez elity
 Oraz ich samych, który wie, jak słodyczą języka
 Dzikość ukoić, spory wygasić strachem przed szkodą,
 Milczą i zasluchani już pragną tylko, ażeby
 Spory porzucić, i ronią łzy, biadając nad krajem.
 Myszy, właśnie tak upomniane, ruszyły naprzeciw
 Wrogiej armii, chcąc podjąć ryzyko. Serca wypełnia
 Wiara, wierność ojczyźnie — już przyrzeczone w kołysce —
 Miłość do dzieci oraz dana królowi przysięga
 W latach młodości ogień w ich piersiach już rozpalili.
 Gdy Pternoglifus nakłonił już myszy, by stoczyć walkę,
 Zmienił ich błędne myślenie, jeszcze bardziej pragnęli
 Stanąć twarzą w twarz z wrogiem, sam zaś w spizową dał trąbę.
 Dał się już widzieć na przedzie, maczugę o trzech sękach
 Niosąc i tarczę, zionął mordem i rzucał groźbami.
 A gdy tak kroczył, młódź uzbrojona w gęstych zastępach
 Szturm przypuściła, witając wroga serią pocisków,
 I już jako zwycięzca ławą szeroką sunęła.
 Pierwszy w zaświatach dzięki maczudze Pternoglifusa
 Znalazł się Kalamintius³³ — wyróżniający się w wojnie,
 Świeżo po ślubie, który pierwszy zwykł wzniecać bitewny
 Zgiełk, gdy władcy skłóceni powiedli dzikie zastępy.
 Kiedy pierwsi polegli, ze wszystkich sił pocwałował,
 Nazbyt żonie oddany, odziany w zdobyczną zbroję,
 W słodkie pani objęcia do jakże słodkiej sypialni.
 Twardy Borborocetes³⁴ został przez Lichopinaksa
 Dźgnięty w piersi, nierozróżnialnym zaś braciom bliźniakom
 Życie odebrał Psycharpaks, obaliwszy na ziemię.
 Później Pelusiusowi³⁵ sękatą, pokrytą korą
 Włócznią zadał śmiertelną ranę w środek podbrzusza.
 W Pelobatesa³⁶ z kolei cisnął wielkim odłamkiem

33 Szuwarek (καλαμίνθη).

34 Funtożerca (βόρβορος + κοίτη).

35 Πελός (Błotnik).

36 Πελός + βαδίσειν (Błotolaz).

Skąły i leżącego pogrzebał w ziemi wilgotnej.
 Jednak i jego samego zabił też Kraugasides³⁷.
 Gdy wypuszczona zza ucha strzała trafiła prosto
 W lewą pachę, tegoż z kolei zwalczyła okrutna
 Siła Sitofagusa³⁸: poległ i ruszył ku ceniom.

Posel tymczasem napelniał wielką grozą żabiego
 Króla, który się srożył na innym odcinku bitwy.
 „Królu” — powiedział — „na darmo popędzasz armię daleko.
 Kiedy upadnie, nie czeka cię żadne więcej zwycięstwo.
 W nas jest cała nadzieja, lecz wojsko, walcząc w rozsypce
 W małych oddziałach, z trudem wstrzymuje dzikiego wroga.
 W grobie leży już nawet twój Kalamintius, jak również
 Inni wodzowie i cała najprzedniejsza część wojska.
 A Troksartesa śmiała, budząca postrach falanga
 Niczym kłębiąca się w wiatrach na morzu burza, którą
 Siła fal niesie z hukiem na brzegi, wpadła z włóczyniami.
 Jeszcze wojsk Meridarpaks³⁹ niosących półksiężycowe
 Tarcze nie rusza, lecz stoi i obserwuje bacznie,
 Czy dowódca rozkaże przeszkodzić armii w ucieczce,
 Czy też, by przyjść z pomocą żołnierzom zmęczonym walką.
 Wyrwij nas z zawieruchy wojennej zwycięską ręką”.

Kiedy zaś to powiedział, zaraz królewskie oblicze
 Kolor zupełnie straciło: tak jak u pozbawionych
 Kory bukszpanów, które wydaje frygijski Cytos,
 Jego też postać mieniła się smutną bladością.
 Wreszcie, miotając w gniewie zniewagi, nagłym zapłonął
 Ogniem, biegnąc na szyki przeciwne. Mars był łaskawy,
 Więc przebijając liczne serca okrzytych na wojnie
 Sławą wodzów, powstrzymał wrogie oddziały od rzezi.
 Wielu zostawił półżywych, o poranionych ciałach,
 Tak że nie byli już więcej zdolni pełnić wojennej
 Służby, i nieprzerwanie ciskał oszczepy w strwożonych.
 Kroczył zupełnie jak wielka bestia, wilk nieznający
 Krwi, którego ku zbrodni ślą Apeniny rodzące

37 Rechotek (κραυγή).

38 Σίτον + φαγεῖν (Zbożogryz).

39 Λαπικρuch (ἀρπάζειν + μερίς).

Sosny: wiele lat żyjącego jedynie z owoców
Lasu, ze spływającą z przepastnej paszczyki pianą,
Miotającego z przekrwionych oczu dzikie płomienie.
Choćby zabił jednego albo i nawet dwa byki,
Dzięki temu głód zaspokajając, to w jeszcze sroższym
Gniewie powalać będzie tabuny i stada bydła.
Tak to wódz Żab Physignatus ścigał wrogów w gonitwie,
Pędząc przez środek szyku i paląc się do potyczki.

Kiedy spostrzegł, że bliżej go znalazł się szalejący,
Żądny walki, gotowy do starcia Troksartes, pognał,
Nie zwlekając ni chwili. Rozniecał zapal bitewny
W armii, z szybkością strzały biegnąc na pola szerokie,
Tak jak morze nazwane na cześć Ikara, wichrami
Całe wstrząsane, pędzi i z kamieniami zmieszane
Fale z ogromnym hukiem wyrzuca na płowe piaski.
Ziemia głęboko westchnęła, widząc zaś blisko wroga,
„Ojciec bogów — powiedział — niech pocisk ten, który ważę
W ręku, prowadzi, żądając kary za pogwałcenie
Praw gościnności!” i naraz z rąk daleko wyrzucił
Włócznie świszczącą, a ona wbiła się, lecąc, w miedziane
Łuski żabiego wodza, zadając ranę goleni.
Krzyknął zwycięzca i prędko puścił z zastępów posłańców,
Kaząc, by Meridarpaks otoczył tył wroga szykiem
W kształcie półkola i zabezpieczył drogę odwrotu,
Sam zaś w róg go zaganiał, jako że chwiał się i słaniał,
Mając zamiar mu rozpruć pierś wyciągniętym żelazem.
Sam nacierał po uderzeniu dereniem, gdyż chwiał się
Coraz mocniej, by rozpruć mu pierś, dobywszy żelaza.

Ojciec wszechwładny, żalując jednak ludu wodnego,
Rzekł do bogów najwyższych słowami prosto z serca:
„Nieba mieszkańcy, taką radość wam sprawia doświadczając
Ciężkim losem ród żabi? Tak srogie nakładać kary?
Przecież widzicie, że Myszy zaraz wszystkich zwojują
I rozgromią, a Żaby sroga napadnie Erynia —
Nie to mamy w zamyśle. Myszy już dość krwi wypily
I pobłazają one swemu szaleństwu bez miary.
Chcę pozostałych ochronić (jeśli tylko przetrwają).
W tym mi pomogą Atena i Mars wraz z mocnym wojskiem”.

Tak powiedział, a Mars sprzeciwił się tymi słowami:
„Ojczy, zagładzie żabiego wojska nie zapobiegną
Ani moc moja, ani sztuki bogini Pallady.
Albo więc wszyscy zejdziemy stąd, z wysokiego nieba,
Albo (co będzie lepsze — potwierdzisz to swoim skinieniem),
Skoro masz piorun potrójny, który niegdyś uchronił
Bogów przed ciosami Tyfona, ród dziki gigantów
Zwalczył, a członki w pól spalonego Enceladusa
Przykrył pod sycylijskim Pelorum, barki zaś przygniótł
Etną, skąd zieje śmiertelnym ogniem i grzmi, zawodząc.
Ciśnij zatem pociskiem i rozprosz walczących w polu!”

Rzekł tak, a ojciec zakrył niebo chmurami i zagrzmiał.
Nagle powstał piorun wśród nawałnicy Notusa
Oraz płomieni, błyszczący przerażającym światłem,
Zleciał na środek ziemi i wszystkie wojska nappełnił
Strachem, w piersi ich raptem wlewając zimę beczynną.
Ale po tym, gdy znowu serca się wodzów rozgrzały
I wróciło w nie ciepło, ostrzej stanęły do boju
Myszy z całym swym wojskiem i oszczepami gęstymi
Marsa prowokowały. Naprzeciw zaś się skupiły
Biedne Żaby, niepewne, między nadzieją a strachem,
Ledwo wstrzymując napór wroga tarczami ze spiżu.

Wtedy wszechpotężnego ojca przejęło współczucie
Względem Żab, co ginęły — raki zachęcił do walki.
Rodzaj ten dzikich stworzeń przysposobiła do boju
Sama natura, gdyż życie wiodą opancerzone:
Barki szerokie, mocarne ramiona, a na ich głowach
Oczy straszliwe — ślepie, w których Mars wprost goreje.
Nie tak łatwo je schwytać, ponieważ na dawny sposób
Walczą chwytnymi szczypcami, skąd płynie wielka sława.
Zaraz gdy ustawiły szyki, ruszyły na Myszy
Z wielką werwą, szczypcami rzucając się na strwożony
Oddział wroga. Mars wojowniczy odebrał odwagę
Śmiałym Myszom, zmuszając je do haniebnej ucieczki.
Nastał nareszcie wieczór i noc głęboka zapadła
Nad oceanem: koniec to bitwy i koniec trudów.
KONIEC.

Bibliografia

- Appel. W., 1993, [*Homeri*] *Batrachomyomachia*, czyli *Wojna żabiomyšia*, Toruń.
- Czerniatowicz J., 1966, *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI–XVII w.*, Wrocław.
- Lukas V., 2001, *Batrachomyomachia. Homers Froschmäusekrieg auf römischer Trompete geblasen von Jacob Balde S. J. (1637/1647)*, München.
- Monti Sabia L., 2008, *Elisio Calenzio. La guerra della ranocchie: Croaco*, Napoli.
- Nichilo M., 1981, *Elisii Calentii poemata*, Bari.
- Sacré D., 2015, *De Gvilielmi Gageri (1555–1622) carminibvs ivvenilibvs emendativs exscribendis*, „*Humanistica Lovaniensia*” 64, s. 389–394.
- Sutton D.F., 1994, *William Gager: The Complete Works, IV: Juvenilia, Pyramis, collected prose*, New York-London.
- Vanspauwen A., 2017, *Latin poetical translations of the „Batrachomyomachia”: A historical overview*, „*Eirene. Studia Graeca et Latina*” 53, s. 219–237.
- Zbądzki J., 2021, *Transtekstualne aspekty łacińskiej parafrazy „Batrachomyomachii” Jana Siemuszowskiego*, „*Terminus*”, s. 455–475.
- Zbądzki J., 2022, *Kto pierwszy przełożył łacińskim wierszem „Batrachomyomachię”? O rzekomej ignorancji tłumacza Jana Siemuszowskiego*, [w:] *Dyskursy (nie)oczywistości. Zagadnienia pewności, niekwestionowalności oraz bezsporności w nauce, sztuce i kulturze*, red. A. Zielińska, K. Jaskółka, Poznań, s. 131–142.

Kontakt

Jakub Zbądzki

<https://orcid.org/0000-0002-6268-5469>

jakub.zbadzki@uwr.edu.pl

RECENZJE
I OMÓWIENIA

PEŁNA EDYCJA *EMBLEMATÓW* ALCIATA Z POLSKIM PRZEKŁADEM I KOMENTARZAMI

Classica Wratislaviensia. Series Altera I (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.9>

Keywords: neo-Latin studies – emblematics – Andrea Alciato – bilingual edition

Recenzja książki: Andrea Alciato, *Emblematy*, wyd. I
przeł. Bartłomiej Czarski, wstęp Roman Krzywy, „Biblioteka
Renesansowa” 8, Warszawa: Wydawnictwa UW 2021

Środowisko warszawskie ma niewątpliwie ogromne zasługi w badaniach nad emblematyką renesansową i barokową. Wydana w 2002 roku książka J. Pelca *Słowo i obraz*¹ nadal pozostaje najważniejszą monografią o emblematyce w języku polskim, podobnie jak nadal ważną pozycją jest bibliograficzne opracowanie *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku* P. Buchwald-Pelcowej². W tym samym roku 2002 próbę przybliżenia polskiemu czytelnikowi niejako wyjściowego dla całej tego typu literatury dzieła *Emblematum libellus* Andrei Alciato podjął zespół tłumaczy pod kierunkiem M. Mejora, który wydał je bilingwicznie ze wstępem i w opracowaniu R. Krzywego³.

R. Krzywy jest też autorem obszernej, liczącej 60 stron, przedmowy do nowej edycji *Emblematów* Alciato, których łacińską edycję z polskim przekładem i szczegółowymi komentarzami opracował z kolei B. Czarski. Wprowadzenie Krzywego, choć częściowo powtarza układ wstępu z 2002 roku⁴, jest bardziej rozbudowane i wykorzystuje

1 Pelc 2002.

2 Buchwald-Pelcowa 1981.

3 Alciatus 2002.

4 Zob. rozdziały *Alciatus — emblematum pater et princeps* (Alciatus 2002: III–IX) i *Andrea Alciato — humanista, prawnik i literat oraz Twórca emblematyki* (Alciato 2021: 15–29), czy

również literaturę przedmiotu z ostatnich dwóch dekad, na co zresztą zwraca uwagę sam autor⁵, pomijając jednak skromnie fakt dodania dwóch ważnych rozdziałów. Pierwszy z nich to *Zbiór jako kompendium etyczne* (s. 51–63), drugi natomiast to niewielkie studium poświęcone recepcji dzieła Alciata w drugiej połowie XVI oraz w XVII stuleciu: „*Ars emblematica*” — *popularność i zastosowania* (s. 63–74). Mimo skromnej objętości tekst recepcyjny stanowi bardzo ważny element wstępu Krzywego, przynosząc nową wartość w stosunku do wydania z 2002 roku i dowodząc znajomości najnowszych badań (prace K.A.E. Enenkela z 2017 i 2019 roku oraz P.M. Daly’ego i G.R. Dimlera z 2016 roku⁶), a przede wszystkim umiejętności dokonania raptem na jedenastu stronach syntezy bardzo ważnego zjawiska, jakim były emblematy literackie, ale także te należące do szeroko pojętej kultury religijnej, sztuki oraz do praktyki szkolnej we wczesnej nowożytności.

W odróżnieniu od zespołu M. Mejora, który oparł się na wersji *Emblematum libellus* wydanej przez Ch. Wechela w Paryżu w roku 1542 i powtarzającej układ pierwszej autoryzowanej przez Alciata edycji z 1534 roku⁷, B. Czarski, jak zaznacza w *Nocie edytorskiej* tomu ósmego „Biblioteki Renesansowej” (s. 77–84), opiera swoje wydanie na ostatniej edycji wydanej za życia mediolańskiego humanisty, czyli druku lyońskiej oficyny Macé Bonhomme’a oraz G. Rouille’a z 1550 roku. Jest to wybór o tyle słuszny, że *Emblematum liber*, pod którym to tytułem zbiór Alciata ukazał się po raz pierwszy w 1531 w Augsburgu, u H. Steynera, liczył początkowo raptem 104 utwory (tyle też w edycji z 1534 roku) z 98 drzeworytami, zaś w wydaniu z 1550 roku ich liczba wzrosła do 211. Dzięki temu *Emblematy* w dwujęzycznym opracowaniu z 2021 roku są zbiorem znacznie kompletniejszym niż oparty na wydaniu paryskim z 1542 *Emblematum libellus* zespołu Mejora. O ile jednak z druku z 2002 roku dowiadujemy się, że wydawcy w ramach modernizacji grafii tekstu zastąpili *-ch-* przez *c* (np. w *simulacrum*), *-ci-* zmienili na *-ti-* (np. w *contio*), *-ij-* na *-ii-* (choćby w *aliis*), zrezygnowano z długiego *s*, *-y-* zaś zastąpio-

Ars emblematica — narodziny i rozwój oraz Poszukiwania uniwersalnego języka (Alciatus 2002: IX–XX) i Termin „emblemata” — od metonimii do nazwy gatunku oraz Poszukiwanie uniwersalnych symboli (Alciato 2021: 29–51).

5 Zob. Alciato 2021: 74.

6 Zob. *ibidem*: 68.

7 Zob. Alciatus 2002: 244.

no -i- (np. w *hiems*), a także opuszczono znaki akcentowe i rozwiązano występujące w tekście abrewiacje⁸, o tyle Czarski informuje jedynie, że „nie uwzględniono tu rozbieżności na poziomie samej grafii (np. *sidera / sydera; femina / foemina; puer / pver*)”, a przecież pominięte w nocie abrewiacje są zawarte w edycji lyońskiej już od pierwszego epigramatu (np. *dū -> dum, matrē -> matrem* itp.). Nadto w aparacie krytycznym bilingwicznego wydania z 2021 roku wariant edycji paryskiej z 1534 roku zapisany jest jako „Ad illust. Maximil. duces Mediol.” (s. 92), podczas gdy w wydaniu z 1550 również mamy ten sam zapis skrótowy, poszerzony jedynie o „super insigni Ducatus Mediolan”. Zarówno zatem rozwinięcie skrótów powszechnych w drukach szesnastowiecznych, jak: znaki kontrakcji zamiast spółgłosek *m* lub *n*, *-q*; zamiast *-que*, *-β* zamiast *-ss-*, ale także rezygnację z kreskowania, należało odnotować nieco dokładniej, niż jest to w *Nocie edytorskiej* (s. 84: „Rozwinięcia skrótów i ligatur nie zostały zaznaczone”). Wskazane byłoby również, aby skrótowy zapis imion i nazw własnych oznaczyć jednak nawiasami, zwłaszcza że w sporządzonym przez B. Czarskiego aparacie krytycznym pojawiają się formy w oryginalnym zapisie skróconym. Oczywiście czytelnik obeznany z łacińskimi abrewiacjami nie będzie miał tu większego problemu z ich rozwinięciem. Niemniej, ponieważ jest to pierwsze tak kompletne książkowe wydanie *Emblematów*, nie tylko w języku polskim, wspaniale byłoby mieć edycję pod każdym względem wzorcową. Niedosyt pozostawia tymczasem również zdanie: „Pozostawiono także jedną osobliwość fleksyjną: obecną w kilku miejscach końcówkę akuzatiwu liczby mnogiej *-eis*”. Nasuwa się wobec tego pytanie: dlaczego zostawiono akurat tę osobliwość? Czy pojawia się ona we wszystkich kolacjach wydanych przez autora edycji z 2021 roku wydaniach? Czy współczesny wydawca uznał ją za właściwą samemu Alciatowi, czy może za przykład specyficzny odnośnie do regionu lub okresu? Mimo braku odpowiedzi na te pytania należy podkreślić, że sam tekst jest transkrybowany poprawnie, ingerencje w interpunkcję druku są zasadne, a aparat krytyczny dokładny. Oto przy emblemacie 9 (s. 114) Czarski odnotowuje nawet różnice w pisowni małą i wielką literą między augsburską *editio princeps* a wydaniem paryskim z 1534 roku, w emblemacie zaś 165 (s. 490) odnotowuje pisownię *comercia* zamiast *commercia* w wydaniu z 1531 roku, z kolei w lemmacie emblematu 182 (s. 530) koryguje grafie *commentitia*,

8 *Ibidem*.

która, jak informuje w aparacie, jest w edycji weneckiej z 1546 roku, ale też lyońskiej z 1550 roku, zastępując ją poprawną: *commenticia*. Są to niewątpliwe świadectwa uważności warszawskiego edytora. Nie ustrzegł się on jednak drobnych błędów, gdy na przykład w *Nocie* (s. 83) zaznacza, że pozostawia grafię *author* zamiast *auctor* (zgodną z normą przyjętą dla tekstów antycznych), w emblemacie 12 (s. 12) zaś pozostawia, zgodnie z tym miejscem w wydaniu z 1550 roku, grafię *autor* („*autori cognita*”).

Będący ważnym elementem edycji bilingwicznej z 2021 roku przekład emblematów Alciata na język polski jest poprawny i trafnie interpretuje tekst łaciński. B. Czarski jako tłumacz zdecydował się na przekład prozatorski, starając się oddać przede wszystkim treść, w mniejszym zaś stopniu walory poetyckie subskrypcji pisanych w oryginale w dystychu elegijnym. Jest to praktyka dobrze znana choćby z „The Loeb Classical Library” i z pewnością ułatwia lekturę tekstu oryginalnego osobom znającym łacinę niewystarczająco, natomiast czytelnikom dobrze znającym język Rzymian pozwala skonfrontować interpretację Czarskiego z własną oraz angielską, dostępną na stronie projektu „Alciato at Glasgow”⁹. Trudno znaleźć miejsca, w których tłumacz jednoznacznie popełniłby błąd. Niekiedy wszak jego przekład wymagałby wygładzenia stylistycznego, bo chociaż tłumaczenie na przykład wersu „*At Scylla est nullus, cui sit in ore pudor*” jako „A Scyllą jest każdy, na czyjej twarzy nie widać wstydu” (emblemat 68, s. 254–255) jest w pełni poprawne, brakuje mu lekkości przekładu angielskiego: „*But anyone whose face knows no shame is a Scylla*”. Podkreślam jednak, że niezmiernie trudno znaleźć w całym tomie bezsporne błędy w interpretacji oryginału Alciata.

Komentarze do 212 emblematów zbudowane są prawidłowo i generalnie wnoszą nową wartość zarówno w stosunku do komentarzy w wydaniu z 2002 roku, jak i do zwykle skromniejszych objaśnień projektu internetowego *Alciato at Glasgow*. Niekiedy jednak opis mógłby być pełniejszy. Oto na przykład w emblemacie 120 (s. 384–385) Czarski podaje jako źródło inspiracji Alciata *passus* z trzeciej satyry Juwenalisa (3, 164–165), co znajdujemy również w zwięzłym komentarzu na stronie <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a016>.

Wydawcy *Emblematum libellus* z 2002 roku wskazują jednak jeszcze na *Adagia* Erazma (3. 10, 51)¹⁰, co też warto było uwzględnić w opisie.

9 Zob. <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php> [dostęp: 29.06.2023].

10 Alciatus 2002: 33.

Erazm niewątpliwie był dla Alciata ważnym źródłem. Natomiast już w kolejnym epigramacie, to jest 121: *In occasione* (s. 386–387), Czarski poza obecnymi zarówno w polskiej edycji z 2002 roku, jak i na stronie *Alciato ad Glasgow* odnośnikami do źródeł w *Antologii greckiej* (16. 275) i Erazmowych *Adagiów* (670) oraz do Auzoniusza (*Epigr.* 33)¹¹ podaje także jako jedną z ewentualnych inspiracji mediolańskiego humanisty dzieło Poliziana (*Misc.* 49). Wydawca poprzestaje przy tym na wskazaniu utworów wcześniejszych od *Emblematów Alciata*, które rzeczywiście mógł wykorzystywać, parafrazować czy przekładać (szczególnie epigramaty greckie). Rezygnuje więc ze wskazywania similiów na przykład w stosunku do późniejszej *Ikonologii* C. Ripy oraz do edycji Camerariusza *Selecta epigrammata*, które pojawiają się w opisie *Alciato ad Glasgow*, ale z przyczyn chronologicznych oczywiście nie mogły być znane Alciatowi.

Zaletą wielu komentarzy edycji *Emblematów* z 2021 roku jest próba wyjścia poza proste objaśnienia i wprowadzenie elementu interpretacji. Na przykład już przy pierwszym emblemacie skierowanym do Maksymiliana Sforzy Czarski nie ogranicza się do stwierdzenia, że adresat dedykacji nie tylko zrzekł się władzy już w 1515 roku, lecz także zmarł 4 czerwca 1530 roku, zatem ponad pół roku przed pierwszym wydaniem *Emblematów* 28 lutego 1531 roku, ale trafnie interpretuje ten fakt jako wyraz politycznych poglądów autora tęskniącego za czasami, gdy Mediolanem rządziła rodzima elita (s. 94). Pewien niedosyt pozostawia natomiast interpretacja numizmatyczna tego i kilku innych emblematów. Czarski słusznie powtarza pogląd pochodzący jeszcze z komentarzy do padewskiej edycji emblematów z 1621, że wspomniane w epigramacie dedykacyjnym (w. 3) *nomismata* Aleksandra III Wielkiego mogły być *de facto* późnośredniowiecznymi monetami Mediolanu. Zdaje się to jednak przeczyć wyraźnemu zainteresowaniu Alciata numizmatyką antyczną, a odwołanie do monet, „na których widnieją węże i postacie ludzkie (np. wąż i Ofeltes, RPC I 201)” (s. 93) to trochę za mało, monety z Ofeltesem są bowiem niezmiernie rzadkie (*nota bene* w katalogu RPC I pod numerem 201 jest brąz Tyberiusza z Saguntu bez jakichkolwiek odniesień do węży¹², podczas gdy Ofeltes pojawia się w rzadkich emisjach

11 W *ibidem*: 35 odnośnik do *Epigr.* 11, co jest poprawne, tylko jeśli opieramy się na starych wydaniach, z XIX w. lub wcześniejszych.

12 Zob. <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/1/201> [dostęp: 29.06.2023].

głównie Hadriana — RPC III 130, 346 i 350¹³) i raczej nie były znane w Italii w pierwszej połowie XVI wieku. Warto tu natomiast rozważyć inspirację wzorowanym zapewne na złotym staterze Aleksandra III (choć bardzo modyfikującym jego oryginalną kompozycję) drzeworytem A. Fulvia¹⁴, na której Aleksander (w rzeczywistości Atena) ma na piersi egidę z wyraźnie zaznaczonymi wężowymi splotami i z twarzą wprawdzie Gorgony, lecz o rysach tak delikatnych (zgodnie zresztą z manierą przeważającej w numizmatyce i dużej rzeźbie od IV wieku p.n.e.), że mogłaby uchodzić za dziecko — małego Aleksandra. Zważywszy na rozwój badań numizmatycznych w pierwszej połowie XVI wieku, można też wskazać datowany na IV wiek p.n.e. srebrny stater z Bruttium (HN Italy 2157¹⁵) ukazujący na awersie głowę długowłosego Apollona w wieńcu laurowym, którego można było wziąć za wizerunek kobiety — Olimpias, matki Aleksandra. Na rewersie monet tego typu jest trzymające dwa węże niemowlę — w rzeczywistości Herakles duszący gady, ale dość łatwo można było go wziąć za młodzietkiego Macedończyka bawiącego się z nimi. Na inne możliwe konteksty numizmatyczne wskazuje sam Czarski w swojej pracy *Coins of Alciato* z 2017 roku¹⁶, będącej cennym rozwinięciem wątków numizmatycznych w emblematach mediolańskiego humanisty.

Wcześniejsze doświadczenie badań numizmatycznych Czarskiego niewątpliwie jednak wzbogaca jego komentarze w edycji. W tych emblematach, w których pojawiają się odwołania do monet, wychodzi on w swych objaśnieniach bardzo zasadnie poza wskazanie tradycji *stricte* literackiej. Widać to choćby w komentarzu do emblematu 150: *Respublica liberata* (s. 452–453), w którym poza odniesieniami do monety we wcześniejszych źródłach antycznych (Cassius Dio, 47.25) i renesansowych (Poliziano, *Misc.* 70) jest też atrybucja monety według wciąż podstawowego katalogu M.H. Crawforda *Roman Republican Coinage*¹⁷, niestety niepełna. Czarski określa ją jako typ RRC 508, podczas gdy pod tym numerem kryją się trzy różne monety (jeden aureus i dwa denary wybite w ruchomej mennicy Brutusa w 43–42 roku p.n.e.), z których tylko typ

13 Zob. <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/search/browse?q=Hadrianus+Opheltes> [dostęp: 29.06.2023].

14 Fulvio [1517]: V verso.

15 Rutter 2001: 171.

16 Zob. Czarski 2017: 151–162.

17 Crawford 1974 (i reprinty aż do roku 2019 włącznie) = RRC.

RRC 508/3 ma rewers przynoszący ikonografię z pileusem i sztyletami (*ensiculi*) opisaną przez Alciata¹⁸.

Ważną wreszcie częścią dwujęzycznego wydania *Emblematów* są bardzo ułatwiające korzystanie z książki indeksy: miejsc cytowanych (s. 623–629), rzeczowy (s. 631–640), nazw osobowych (s. 641–651) i nazw geograficznych (s. 653–654) oraz alfabetyczny spis tytułów (s. 655–660). Podczas korzystania z edycji opracowanej przez Czarskiego przy własnych pracach z późniejszymi tekstami emblematycznymi, jak również w dydaktyce (proseminarium na filologii klasycznej na UMK w semestrze zimowym roku akademickiego 2022/2023) nie dostrzegłem w indeksach błędów — wszystkie emblematy, których potrzebowałem sam bądź potrzebowali studenci, były łatwe do odnalezienia.

Na koniec należy stwierdzić, że bilingwiczna edycja *Emblematów* Alciata z obszernym wprowadzeniem R. Krzywego oraz z dokładnym tłumaczeniem i rzetelnym komentarzem B. Czarskiego po raz pierwszy daje polskiemu czytelnikowi tak kompleksowe opracowanie bardzo ważnego źródła zarówno dla literatury, jak i dla sztuk plastycznych wczesnej epoki nowożytnej, z którego z pewnością skorzystają neolatyniści, ale także literaturoznawcy, historycy sztuki oraz wszyscy badacze zainteresowani ważnym dla zrozumienia kultury XVI–XVIII wieku fenomenem, jakim były emblematy.

18 To opuszczenie dziwi tu tym bardziej, że Czarski jest współautorem z P. Jaworskim poświęconego właśnie monetom Brutusa i emblematowi Alciata osobnego artykułu (Czarski, Jaworski 2015), w którym rzeczona moneta określona jest precyzyjnie (s. 252).

Bibliografia

- Alciato A., 2021, *Emblematy*, wyd. i przeł. B. Czarski, wstęp R. Krzywy, „Biblioteka Renesansowa” 8, Warszawa.
- Alciatus A., 2002, *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*, tłum. i kom. M. Mejor, A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska, wstęp i oprac. R. Krzywy, Warszawa.
- Buchwald-Pelcowa P., 1981, *Emblematy w drukach polskich i polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław.
- Crawford M.H., 1974, *Roman Republican Coinage*, Cambridge.
- Czarski B., 2017, *Coins of Alciato. Remarks on the Reception of Classical Numismatic Iconography in the 16th-Century Emblem Books*, „Polish Libraries” 5, s. 89–244.
- Czarski B., Jaworski P., 2015, „*Respublica liberata*”: *The Coins of Brutus Commemorating the Ides of March in the Emblematic Interpretation of Alciatus*, „Wiadomości Numizmatyczne” 59, z. 1–2, s. 249–284.
- Fulvio A., [1517], *Illustrium imagines, Romae*.
- Pelc J., 2002, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków.
- Rutter N.K. (ed. by), 2001, *Historia numorum: Italy*, London.

Kontakt

Bartosz Awianowicz

<https://orcid.org/0000-0001-7380-2272>

bartosz.awianowicz@umk.pl

ZACHĘTA DO TŁUMACZENIA
NA JĘZYK POLSKI DZIEŁA
POLIHISTORA GABRIELA
RZĄCZYŃSKIEGO PT. *HISTORIA
NATURALIS CURIOSA REGNI
POLONIÆ, MAGNI DUCATUS
LITUANIÆ, ANNEXARUMQUE
PROVINCJARUM, IN TRACTATUS
XX DIVISA* Z 1721 ROKU

Classica Wratislaviensia. Series Altera 1 (2023)

<https://doi.org/10.19195/2956-8897.1.10>

Keywords: translation – Latin – natural environment of Poland – Grand Duchy of Lithuania – Sandomierz – Gdańsk – disaster – medicine – 18th century

Abstract

**AN ENCOURAGEMENT TO TRANSLATE THE OPUS
OF THE POLYMATH GABRIEL RZĄCZYŃSKI ENTITLED
HISTORIA NATURALIS CURIOSA REGNI POLONIÆ, MAGNI
DUCATUS LITUANIÆ, ANNEXARUMQUE PROVINCJARUM,
IN TRACTATUS XX DIVISA FROM 1721 INTO POLISH**

Gabriel Rzączyński's *Historia naturalis curiosa*, composed of twenty treatises, published in 1721 in Sandomierz, has been a source of information about the Polish–Lithuanian Commonwealth (Res Publica Utriusque Nationis) for many years, and one of the most extensive attempts to characterize the natural environment of the country. It also contains information on histori-

cal events that involved the natural world and the state of knowledge and medical practice in Poland and Lithuania. *Historia* has also been the subject of many secondary studies and historiographical analyses, but has not yet been translated into its author's native language. A concise description of its content and a discussion of its importance for academic reflection are intended as an encouragement to translate the opus into the languages of the nationalities that formed the state at that time.

W czasach I Rzeczypospolitej Sandomierz, miasto królewskie i siedziba wojewody sandomierskiego, miał duże znaczenie dla kultury polskiej, zwłaszcza w rozległej części Małopolski, począwszy od środkowego biegu Pilicy w rejonie Przedborza, przez Radom oraz Stężycę (nad Wisłą) i Lubelszczyznę aż po Pogórze Karpackie w okolicach Tarnowa i Pilzna — taki był zasięg województwa sandomierskiego. Jednym z zachowanych do czasów obecnych dowodów na znaczenie Sandomierza jako ośrodka naukowego przed pierwszym rozbiorem Polski jest wydane w tym mieście, w 1721 roku, dzieło G. Rzączyńskiego pt. *Historia naturalis curiosa Regni Poloniae, Magni Ducatus Lituaniae, annexarumque provinciarum, in tractatus XX divisa: Ex scriptoribus probatis, fervata primigenia eorum phrasi in locis plurimis, ex M. S. S. variis, Testibus oculatis, relationibus fide dignis, experimentis, desumpta Operâ P. Gabrielis Rzaczyński Soc. Jesu*¹. Dawniej miało ono naśladowców i powoływali się na nie znani naukowcy (K. Linneusz, G. Buffon), a Komisja Edukacji Narodowej zalecała korzystanie z niego na wykładach historii naturalnej². Opis twórczości naukowej Rzączyńskiego był treścią popularyzującej ją pracy *Essais sur l'histoire litteraire de Pologne* J.C. Dubois wydanej w Berlinie w 1788 roku, a w 1921 roku w Sandomierzu, na ścianie Collegium Gostomianum, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze przygotowało tablicę upamiętniającą G. Rzączyńskiego³. Niestety współcześnie, poza gronem miłośników ziemi sandomierskiej i historykami nauki, *Historia naturalis curiosa* nie jest powszechnie znana. Jak pisał doktor Z. Fedorowicz w pracy naukowej pt. *Fauna Polski w dziełach o. Gabriela Rzączyńskiego T. J. (1664–1737)* z 1966 roku: „Prace o. Rzączyńskiego nie były we właściwej mierze

1 Rzączyński 1721.

2 Grzebień 1992: 613–615; Puszkarski, Lis, Sławiński 1999: 39–43.

3 Puszkarski, Lis, Sławiński 1999: 39–43.

dotychczas doceniane i można powiedzieć, iż są raczej zapomniane. Nie ma np. dotąd przekładu ich na język polski, a poszczególne działy przyrody naszego kraju (geografia, bogactwa mineralne, flora, fauna) w ujęciu Rzączyńskiego nie są krytycznie opracowane⁴. Po prawie sześćdziesięciu latach od publikacji badań Fedorowicza nadal brakuje polskiej wersji językowej tego utworu, a odniesienia do jego treści w innych pracach należą do rzadkości. W zamierzeniu autora niniejszy zwięzły opis treści dzieła oraz dyskusja nad jego znaczeniem dla nauki stanowi zachętę do prac nad przekładem na języki narodowe grup etnicznych tworzących ówczesne państwo.

Historia naturalis curiosa (dalej: *Historia*) składa się z dwudziestu traktatów podzielonych na artykuły i rozdziały. Tematyka utworu obejmuje w pierwszej kolejności fizjografię, w tym nauki o ziemi, gleboznawstwo, speleologię, topografię polskich gór i zbiorników wodnych z wyodrębnionym opisem Morza Bałtyckiego, a także mineralogię, którą Rzączyński szczególnie się interesował. Związane z tą tematyką są traktaty poświęcone meteorologii z uwzględnieniem mądrości ludowej wynikającej z wielowiekowej obserwacji przyrody. Drugą grupę tematyczną tworzą traktaty o przedmiocie nauk biologicznych (roślinność, ze szczególnym naciskiem na charakterystykę lasów, oraz zwierzęta, w szczególności ptaki) z opisami populacji ludzkiej i potworów. Natomiast dla historyków dziejów Polski jednym z najbardziej interesujących traktatów jest zapewne Traktat XV, o klęskach, w tym o głodzie. Traktat XII, medyczny, przedstawia treści z zakresu anatomii, fizjologii (zmysły), położnictwa (wydzielanie mleka), neurologii (lunatyzm), dermatologii (owrzodzenie) i tanatologii. W tej części utworu Rzączyński opisał również znany z wierzeń starożytnego Rzymu *fascinus* oraz jego dyskutowane znaczenie między innymi w ochronie przed chorobami zakaźnymi i podobne wierzenia w Wielkim Księstwie Litewskim⁵.

Publikacja *Historii* w Sandomierzu była możliwa dzięki istnieniu drukarni jezuitów, o której pracy za panowania króla Zygmunta III Wazy wspomniął F. Siarczyński w *Obrazie wieku panowania Zygmunta III króla polskiego i szwedzkiego* wydanym w 1843 roku. W ustępie „Nigdy więcej drukarni Polska nie miała. Polacy wiele ksiąg w obcych krajach wydają” rozdziału trzeciego *Nauka*, pisząc o polskich drukarniach, tak

4 Fedorowicz 1966: 5.

5 Rzączyński 1721 (traktaty wzmiankowane w tekście głównym).

udokumentował tę sandomierską: „Nie próżnowały także drukarnie w Sandomierzu, Lublinie, Łucku, a w Zamościu wprowadzona wprawdzie, niżeli akademia wydaniem wielu użytecznych dzieł dobrze się krajowi zasłużyła” (w tym cytacie i kolejnych zachowano pisownię pierwotną)⁶. Okoliczności wydania *Historii* drukiem doktor A. Maciesza scharakteryzował w następujący sposób:

Po wielu latach trudu i mozółu nareszcie w Sandomierzu, w 57 roku swojego życia, po trzydziestu trzech latach zajęć nauczycielskich, a zarazem studjów bibliotecznych i licznych podróży osiągnął możliwość ogłoszenia drukiem swojego dzieła „*Historia naturalis curiosa Poloniae*”. Książka ta stała się na długie lata głównym i jedynym źródłem wiadomości o przyrodzie Polski⁷.

Czy zatem owoc wieloletniej pracy Rzączyńskiego znajdzie się w kręgu zainteresowania tłumaczy i jego treść stanie się zrozumiała dla tych polskich czytelników, którzy nie studiowali łaciny? Podjęcie się przekładu każdego tekstu historycznego wymaga wiedzy o historii danej epoki oraz znajomości krytyki danego dzieła, a ta odnośnie do utworu Rzączyńskiego miała postać pozytywną i negatywną, zapewne w pewnej mierze zależną od światopoglądu krytyków, bo pochodzili oni z różnych stuleci i środowisk. Biskup sufragan przemyski S.J. Hozjusz w 1719 roku w Krakowie, to jest dwa lata przed wydaniem drukiem, ocenił całą pracę jako bardzo pożyteczną dla dobra wspólnego, z podkreśleniem wysiłku nad badaniem przedmiotu opisu i poszukiwaniem o nim informacji⁸. Historyk rolnictwa zaś, doktor Z. Kosiek, w roku 1983, mimo „wykorzystania [przez Rzączyńskiego — przyp. aut.] obszernej literatury krajowej i zagranicznej”, negatywnie ocenił podawanie „uwag fantastycznych, dowodzących niekiedy braku krytycyzmu u tego autora”⁹. Zdanie botanika tyczy się zapewne części książki o roślinach, którym autor poświęcił niewiele miejsca. Rzączyński bardziej interesował się światem zwierząt i minerałami, a wnikliwą analizę przyrodniczą ze szczegółową charakterystyką awifauny, w tym nieopisanych wcześniej gatunków, przedstawił w drugim tomie

6 Siarczyński 1843: 138.

7 Maciesza 1921: 5.

8 Rzączyński 1721 (po *Praefatio*).

9 Kosiek 1983: 424.

zatytułowanym *Auctarium historiae naturalis Regni Poloniae Magnique Ducatus Lituaniae annexarumque provinciarum in puncta XX*. Tę część *Historii* Rzączyński przygotował podczas pobytu w Kolegium Jezuitów w Starych Szkotach (dawniej Górka, dziś część Gdańska). W inny jeszcze sposób scharakteryzowano dorobek Rzączyńskiego w *Dykcyonarze biograficzno-historycznym* z 1844 roku: „Z wielką gorliwością zbierał mąż ten, co tylko do dzieła jego należeć mogło, ale przesady wieku w którym żył i łatwowierność, oraz przeszkody których jako zakonnik przełamać niemógł, sprawiły że przy najlepszych chęciach, dzieło jego pożądanej doskonałości niedosięгло”¹⁰.

Jakkolwiek zamieszczenie treści nieściśle naukowych obok naukowych sprawiło, że *Historia* nie może być uważana za formę przedstawienia dorobku ówczesnej nauki sformalizowanej, to dziś jest źródłem informacji zarówno o wiedzy akademickiej, jak i pewnym wycinku mądrości ludowej mieszkańców I Rzeczypospolitej oraz Europejczyków w ogóle. Bezsprzecznie można powiedzieć, że na ziemiach polskich dzieje wiedzy ludowej, choć znane obecnie w niewielkim stopniu, są znacznie dłuższe niż tradycja nauk klasycznych (greckich i rzymskich). Nawiązanie do tradycji ludowej może być interesujące dla historyka kultury, który w celu weryfikacji tych danych może odnieść je do innych dostępnych źródeł.

W dwusetną rocznicę wydania książki jej opublikowanie szerzej ocenił Maciesza, mając na myśli wyniszczenie kraju, wojny i najazdy na Polskę: „Przy ocenie tego faktu, chcąc powziąć sąd sprawiedliwy o autorze i dziele, winniśmy stale mieć przed oczami ciemne tło historyczne epoki saskiej, w której żył i pracował ten pisarz”¹¹. Przypomniął, że „żył i pracował Rzączyński w czasach największego upadku oświaty i kultury, w najbardziej niesprzyjających warunkach podczas niepokoїв wojennych, klęsk i morów. Jako miłośnik przyrody i kraju, wysunął się jednak sam jeden o całe stulecie naprzód”¹². W całościowej ocenie dzieła dokonywanej przez różnych badaczy zwykle podkreślana jest rozległość tematyczna i szczegółowość opisów. Zdaniem Fedorowicza wraz z uzupełniającym *Historię* mniej znanym dziełem *Auctarium* (jak

10 Praca zbiorowa 1844.

11 Maciesza 1921: 2.

12 Maciesza 1921: 17.

wyżej) to pierwszy kompletny zbiór wiadomości o przyrodzie naszego kraju odgrywający dużą rolę w historii polskiej fizjografii¹³.

Cennych informacji może dostarczyć porównanie *Historii* z innymi pracami, na przykład z *Polonia sive de situ, populis, moribus, magistratibus et re publica regni Polonici libri duo* (Polska, czyli O położeniu, obyczajach, urzędach i rzeczypospolitej Królestwa Polskiego) M. Kromera z 1577 roku, jednak jego wartość można określać, nie tylko oceniając całość opracowania, lecz przede wszystkim czerpiąc wiedzę z każdego wątku o odrębnej tematyce, na przykład jak to uczyniono w opracowaniach na temat Babiej Góry (w artykułach opublikowanych na łamach czasopisma „Wierchy”¹⁴). Dzieło Rzączyńskiego wydaje się wciąż otwarte na krytykę w jego jednostkowej analizie i interpretacji. Cytowane w niniejszym artykule opinie wartościujące pracę Rzączyńskiego to sądy i głosy w dyskusji nielicznych badaczy dziejów polskiej nauki. *Historia* nie jest jednak często cytowana ani nawet wzmiankowana w pracach młodych naukowców. Czy zatem niedawna trzechsetna rocznica wydania dzieła stanie się okazją do przekładu jego tekstu na język polski, by nie tylko przyczynić się do popularyzacji tego zabytku, lecz przede wszystkim zwiększyć liczbę odbiorców warstwy merytorycznej dzieła i przesłania zgodnego z intencją Rzączyńskiego? Co istotne pod względem translatorskim, według Macieszy polskojęzyczna wersja tytułu z 1921 roku brzmi następująco: *Historja naturalna ciekawa Polski i Litwy i krajów przyłączonych, na 20 rozpraw podzielona, czerpana z wiarygodnych pisarzy, z rękopisów, od różnych naocznych świadków, z podań wiarygodnych i z doświadczeń, opracowana przez Gabryela Rzączyńskiego, Ojca Soc. Jezu w Sandomierzu czcionkami Kollegium Jezuitów Roku 1721 wydana*¹⁵. Przetłumaczona na język polski *Historia* Rzączyńskiego zapewne byłaby częściej czytana i cytowana w jej nowej wersji językowej niż w wersji oryginalnej. Mogłaby wówczas dołączyć do zbioru bardziej znanych współczesnym Polakom opracowań geograficznych i historyczno-medycznych, do których należą między innymi *Geografia ogólna i statystyka ziem dawnej Polski* L. Tatomira (Kraków 1868), *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* wydany pod redakcją F. Sulimierskiego, B. Chlebowskiego, J. Krzywickiego i W. Walewskiego w Warszawie w latach 1880–1902 oraz

13 Fedorowicz 1966: 33.

14 Rokosz 2009: 51–70; Pawłowski 2010: 254–256.

15 Maciesza 1921: 1.

rozdział *Rys dziejów medycyny w Polsce* będący częścią podręcznika *Dzieje medycyny w zarysie* B. Seydy (Warszawa 1973).

Warto podać, że *Historia* została wydana 51 lat przed pierwszym rozbiorem Polski. Wtedy to Sandomierz nie tylko stracił znaczną część terenu województwa sandomierskiego, lecz także stał się miastem przygranicznym (przy północnej granicy pierwszego zaboru austriackiego). Jego znaczenie zmniejszyło się na rzecz Kielc i Radomia, pozostających dalej od krańców zmniejszonego obszaru państwa polskiego. Praca Rzączyńskiego pochodzi zatem ze schyłkowego okresu świetności Sandomierza, co jest istotne w historiografii tego miasta. W tym aspekcie przypomnienie o *Historii* zapewne najbardziej interesuje osoby związane z Sandomierzem i Gdańskiem, lecz jej autor, urodzony na Podolu, uczył się i pracował także w Lublinie, Krakowie, Kaliszu, we Lwowie, w Jarosławiu, Poznaniu, Toruniu, Łucku, Ostrogu i Kniahininie¹⁶. Obszerne opracowanie na temat jezuity i jego pracy naukowej z elementami życiorysu autorstwa T. Puszkara, S. Lisa i P. Sławińskiego opublikowano w 1999 roku, w numerze 10 „Zeszytów Sandomierskich”, wydawanych przez Towarzystwo Naukowe Sandomierskie (Societas Scientifica Sandomiriensis). Artykuł zatytułowano *Ks. Gabryel Rzączyński SJ (1664–1737), przyrodnik, pierwszy fizjograf Polski*. Tekst *Historii* jest dostępny w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu, w Bibliotece Gdańskiej oraz Muzeum i Instytucie Zoologii Polskiej Akademii Nauk, w Centralnej Bibliotece Rolniczej w Warszawie, bibliotekach Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, a także w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. doktora Witolda Bełzy w Bydgoszczy, Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej w Bydgoszczy, w Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu oraz Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Cypriana Norwida w Zielonej Górze. Książka jest też dostępna w formie elektronicznej, na przykład w Pomorskiej Bibliotece Cyfrowej (<https://fbc.pionier.net.pl/details/nnh7tt0>) i w The Internet Archive (https://archive.org/details/bub_gb_C_OVohJo2m4C). Można ją zatem czytać, nie wychodząc z domu. Otwórzmy karty *Historii* i zacznijmy lekturę mimo ewentualnych trudności w zrozumieniu dawnego tekstu łacińskiego. Może to być pierwszy krok do powzięcia zamiaru o wydaniu jej w języku polskim.

16 Grzebień 1992: 613–615.

Bibliografia

- Fedorowicz Z., 1966, *Fauna Polski w dziełach o. Gabriela Rzączyńskiego T. J. (1664–1737)*, „*Memorabilia Zoologica*” 16, s. 5.
- Grzebień L., 1992, *Gabriel Rzączyński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 33/4, Wrocław-Warszawa-Kraków, z. 13, s. 613–615.
- Kosiek Z., 1983, *Botanika*, [w:] *Zarys dziejów nauk przyrodniczych w Polsce*, red. K. Maślankiewicz, Warszawa, s. 424.
- Maciesza A., 1921, *G. Rzączyński S. J. Pierwszy fizjograf Polski*, Sandomierz, s. 1, 2, 5.
- Pawłowski J., 2010, *Jeszcze o najdawniejszych dziejach poznania Babiej Góry*, „*Wierchy*” 76, s. 254–256.
- Praca zbiorowa 1844: *Dykcjonarz biograficzno-historyczny, czyli krótkie wspomnienia żywotów ludzi wślawionych cnotą, nauką, przemysłem, męstwem, wynalazkami, błędami: od początku świata do najnowszych czasów*, t. 2, Warszawa, s. 289, <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/13614/edition/12244> [dostęp: 23.05.2017].
- Puzkar T., Lis T., Sławiński P., 1999, *Ks. Gabryel Rzączyński SJ (1664–1737), przyrodnik, pierwszy fizjograf Polski*, „*Zeszyty Sandomierskie*” 10, s. 39–43.
- Rokosz M., 2009, *Z najdawniejszych dziejów Babiej Góry*, „*Wierchy*” 75, s. 51–70.
- Rzączyński G., 1721, *Historia Naturalis Curiosa Regni Poloniae Magni Ducatus Litvaniae Annexarum[ue] Provinciarum In Tractatus XX Divisa Ex Scriptoribus probatis, servata primigenia eorum phrasi in locis plurimis, ex M.S.S. variis, Testibus oculatis, relationibus fide dignis, experimentis Desumpta*, Sandomierz, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnh7tt0> [dostęp: 15.05.2017].
- Siarczyński F., 1843, *Obraz wieku panowania Zygmunta III króla polskiego i szwedzkiego, czyli obraz stanu, narodu i kraju wystawiający: religią, obyczaje, nauki, prawa i prawodawstwo, swobody szlachty, obieralność królów, swawolę możnowładców, czyny duchowieństwa, stan wojska, handlu, rolnictwa, rzemiosł; pobory, monety; ludzi znamienitych w obywatelstwie i rycerstwie, w naukach i sztukach; związki z państwami obcymi; przymioty i dzieje osobiste króla i jego rodziny, zgoła wszystko, co do dokładnego obrazu wieku tego należy*, t. 1, Poznań, s. 138, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/4167/edition/7417> [dostęp: 23.05.2017].

Kontakt

Michał M. Skoczylas

<https://orcid.org/0000-0003-3462-7840>

emes@e-post.pl



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
wydawnictwo@uwr.edu.pl

wuw.edu
[Facebook/wydawnictwouwr](https://www.facebook.com/wydawnictwouwr)