

COLLOQUIA LITTERARIA

Półrocznik Instytutu Literaturoznawstwa
Uniwersytetu Kardynała Stefana
Wyszyńskiego w Warszawie

36

1/2024

Komizm literacki.

Czy książki jeszcze nas śmieszą?



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Warszawa 2024

Rada Naukowa

prof. Benjamin Acosta-Hughes, Uniwersytet Ohio – The Ohio State University (Columbus, Ohio, USA); prof. Gianfranco Agosti, Uniwersytet Rzymski La Sapienza (Rzym); prof. Josef Barton, Uniwersytet Karola (Praga); dr hab. Janusz Detka, prof. ucz., UJK (Kielce); prof. dr hab. Krzysztof Dybciak, prof. em., UKSW (Warszawa); dr hab. Margreta Grigorova, prof. ucz., Wielkotypnowski Uniwersytet im. świętych Cyryla i Metodego (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria); prof. David Hernández de la Fuente, Uniwersytet Complutense w Madrycie (Madryt); prof. dr hab. Daniel Kalinowski, Akademia Pomorska w Słupsku (Słupsk); prof. dr hab. Jarosław Ławski, UwB (Białystok); prof. Massimo Natale, Professore Associato, Università di Verona (Werona) – prof. ucz.; prof. Alessandro Polcri, Associate Professor, Fordham University (Nowy Jork) – prof. ucz.; prof. dr hab. Bernadetta Puchalska-Dąbrowska, UwB (Białystok); dr hab. Anna Ryś, prof. ucz., UG (Gdańsk); prof. dr hab. Andrzej Sulikowski, Uniwersytet Szczeciński (Szczecin); ks. dr hab. Zbigniew Trzaskowski, prof. ucz., UJK (Kielce); prof. Caterina Verbaro, Università LUMSA (Rzym); dr hab. Jean Ward, prof. ucz., UG (Gdańsk); prof. dr hab. Jerzy Wojtczak-Szyszkowski, prof. em., UW (Warszawa)

Recenzenci tego numeru

prof. dr hab. Radosław Pawelec, Uniwersytet Warszawski; prof. dr hab. Elżbieta Wesołowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; dr hab. Krzysztof Kaszewski, prof. ucz., Uniwersytet Warszawski; dr hab. Zbigniew Kadłubek, prof. ucz., Uniwersytet Śląski w Katowicach; dr hab. Krzysztof Korotkich, prof. ucz., Uniwersytet w Białymstoku; dr hab. Tatiana Krynicka, prof. ucz., Uniwersytet Gdański; dr hab. Anna Kucz, prof. ucz., Uniwersytet Śląski w Katowicach; dr hab. Jan Kwapisz, prof. ucz., Uniwersytet Warszawski; dr hab. Monika Szczot, prof. ucz., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; dr hab. Jan Wolski, prof. ucz., Uniwersytet Rzeszowski, dr Sławomir Poloczek

Redakcja

ks. dr hab. Jerzy Sikora, prof. ucz. (redaktor naczelny); dr hab. Dominika Budzanowska-Weglenda, prof. ucz. (zastępca redaktora naczelnego); mgr Beata Bohdziewicz-Sulecka (sekretarz redakcji); mgr Joanna Niewiarowska (sekretarz redakcji); dr hab. Raoul Bruni, prof. ucz.; dr hab. Dorota Kielak, prof. ucz.; dr Łukasz Kucharczyk; prof. dr hab. Wojciech Kudyba; dr hab. Paweł Stangret, prof. ucz.; dr hab. Anna Szczepan-Wojnarska, prof. ucz.; dr hab. Joanna Zajkowska, prof. ucz.

Adres redakcji

„Colloquia Litteraria”, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych UKSW, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa; kontakt mailowy: Beata Bohdziewicz-Sulecka, e-mail: b.boh-sulecka@uksw.edu.pl

Redakcja językowa – Tomasz Chlewiński

Projekt okładki – Jan Giemza

Skład – Maciej Faliński

Wersja internetowa jest wersją pierwotną czasopisma

ISSN 1896-3455 e-ISSN 2353

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne	5
---------------------	---

ARTYKUŁY

Beata Gaj, Kobieta jako <i>materia comica</i> – polski ślad nowołacińskiej publicystyki z przełomu XVI i XVII w.	7
Tomasz Korpysz, Komizm rymów w utworach Andrzeja Waligórskiego. Uwagi wstępne	23
Monika Miazek-Męczynska, „Śmiechu mi trzeba na te dziwne czasy”. Rzecz o Momusie, Apulejuszu, Boccacciu, ośle i stand-upie	45
Miłostawa Krogulska, Waga rzeźnikiem. Co w tym śmiesznego? Astrologiczny humor w <i>Uczcie Trymalchiona</i> Petroniusza	59
Wiktoria Wilczak, Ostatnie pożegnanie w starożytnej Grecji. Przebieg ceremoniału pogrzebowego według satyry Lukiana z Samosat <i>O oplakiwaniu umarłych</i>	77
Anna M. Brysiak, Na spotkanie z nieobecnością. <i>Tornerai</i> Justyny Bargielskiej	91

RECENZJE

Dominika Budzawska-Wegleńda, Anna Kucz, <i>Kobiety i milczenie w „Pervigilium Veneris”</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2024	103
Izabela Podlaska-Konkel, Iulius Firmicus Maternus, <i>Kompendium astrologii (Mathesis), księgi I–III</i> , z języka łacińskiego przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła Joanna Komorowska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2023	107

ROZMOWA

- Humor kulturowego pogranicza. O szmoncesie z Anną
Krasowską rozmawia Wojciech Kudyba 109

VARIA

- Dominika Budzawska-Weglenda, Theodore
de Bèze i *Emblemata* z jego *Icones virorum illustrium cum
emblematicibus* 115
- Victoria Herrera, The long journey of the Family Silver 125
- Weronika Pawlak, Okładki z Painta, boski *coaching*
i mohery, czyli o literaturze chrześcijańskiej słów kilka 149

SŁOWO WSTĘPNE

Komizm to jedna z najbardziej klasycznych kategorii literackich, a zarazem najtrudniej uchwytnych. Jest niełatwy do definiowania (pomimo wielu prób stworzenia jego opisu), jednocześnie podlegał wielorakim przemianom – zarówno estetycznym, jak i pozaliterackim (socjologicznym, kulturowym etc.). Zdolność do śmiechu i potrzeba komizmu są cechami, które odróżniają gatunek ludzki od reszty stworzenia. Oczywiście jest więc, że mają one swoje miejsce w literaturze od czasów najdawniejszych.

W niniejszym tomie „Colloquia Litteraria” przyglądamy się komizmowi na przestrzeni różnych epok i w różnych gatunkach, a także jego różnorodnym funkcjom.

Monika Miazek-Męczyńska pokazuje, że od Apulejusza aż do współczesnego stand-upu podstawowa funkcja śmiechu pozostaje niezmienna – ma ona charakter katartyczny, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Głęboko ludzki charakter humoru powoduje, że komizm dotyka bardzo różnych obszarów. Właśnie o „kobiecej materii komicznej” pisze w artykule otwierającym ten numer Beata Gaj. Podstawowe doświadczenie płci jest jednak jedynie punktem wyjścia do satyry obecnej w szesnasto- i siedemnastowiecznej publicystyce wczesnołacińskiej dotyczącej reformacji. Z tego samego okresu pochodzą *Icones* Theodora de Bèze, które zawierają serię emblematów. Ten popularny w XVII w. gatunek literacki w kontekście reformacyjnych sporów teologicznych analizuje w dziale „Varia” Dominika Budzanowska-Weglenda.

Różnorodność humoru doprowadziła do odmiennych form komicznych. W rozmowie Wojciecha Kudyby z Anną Krasowską na temat szmoncesu – jego fenomenu, a także obecnego zaniku – analizie

poddana zostanie forma tego rodzaju humoru. Z kolei Tomasz Korpysz pokazuje, jakie techniki rymowania stosował w swoich satyrach Andrzej Waligórski.

Komizm dotyczy również tych obszarów życia, które wydają się dalekie od śmieszności. Wiktoria Wilczak podejmuje refleksję nad tekstem *O oplakiwaniu umarłych* Lukiana z Samosat, gdzie w sposób satyryczny pokazane zostały greckie obrzędy pogrzebowe. Z kolei Miłoslawa Krogulska analizuje humor dotyczący astrologii i wiary w nią, pokazany w *Uczcie Trymalchiona* Petroniusza. Dowcip Rzymianina polegał na tym, że żartami z kosmicznych sił przykrywał marny smak podanych na uczcie potraw. W tym kontekście ironicznej krytyce, dokonanej przez Weronikę Marię Pawlak, poddany został również rynek współczesnej polskiej literatury chrześcijańskiej.

Humor dotyczy również przetwarzania dawnych motywów, na przykład śmierci Poppei, pokazanej w operze Monteverdiego. *Torne-
rai* Justyny Bargielskiej w tym kontekście głębokiej analizie poddała Anna M. Brysiak.

Ponadto Dominika Budzanowska-Weglenda recenzuje *Kobiety i milczenie* w „*Pervigilium Veneris*” Anny Kucz – publikację dotyczącą niedostatecznie zbadanego jeszcze w polskim literaturoznawstwie Nemezjana, zaś Izabela Podlaska-Konkel opisuje *Iulius Firmicus Maternus, Kompedium astrologii (Mathesis), księgi I–III*, w tłumaczeniu i opracowaniu Joanny Komorowskiej. Numer zamyka esej Victorii Herrery o kształtowaniu się poezji urugwajskiej w latach trzydziestych XIX stulecia oraz wspomniany tekst Weroniki Pawlak o polskim rynku wydawniczym literatury chrześcijańskiej.

Rozległość epok, strategii komicznych, a także form literackich omawianych w tym numerze utworów powinna być dla czytelników przekonującą zachętą do jego lektury.

*Redaktor tematyczny
dr hab. Paweł Stangret*

BEATA GAJ*

ORCID 0000-0001-9165-2124

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

KOBIETA JAKO MATERIA COMICA – POLSKI ŚLAD NOWOŁACIŃSKIEJ PUBLICYSTYKI Z PRZEŁOMU XVI I XVII W.

„Gorgiasz powiadał, że powinno się unicestwiać powagę przeciwników żartem, a ich żarty powagą” – taki przykład stosowania komizmu przedstawił Arystoteles w *Retoryce*, omawiając stosowanie humoru i dowcipu w dyskusjach i mowach¹. Nad komizmem i jego wielofunkcyjnością zastanawiali się już sofiści, zaś ich przemyślenia udoskonalili filozofowie szkoły perypatetyckiej. Późniejsze podręczniki wymowy zawierały przeważnie ogólne uwagi dotyczące komizmu, by wymienić zachowany we fragmentach *Traktat Koisliniański (Coisliniana)*², z bardzo krótkim i schematycznym przedstawieniem teorii komedii

* Dr hab. BEATA GAJ, prof. ucz. – tłumaczka, nauczyciel akademicki, kierownik kierunku filologia klasyczna na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Specjalizuje się w literaturoznawstwie (literatura antyczna: łacińska oraz grecka), neolatynistyce i genologii. Zajmuje się także retoryką, historią kultury, antropologią generatywną i zastosowaniem języka łacińskiego w medycynie. Posiada dorobek w zakresie historii starożytnej, historii kobiet oraz historii Śląska. Ostatnie publikacje: *Time of Heresy. Hearsis – Error – Hallucinatio. The Book of Various Religious Opinions of Philaster of Brescia (4th century AD) i Latin in Medicine – New Perspectives. Varia*. Członkini Polskiego Towarzystwa Filologicznego i Polskiego Towarzystwa Retorycznego oraz kilku stowarzyszeń międzynarodowych.

¹ R. Turasiewicz, *Problem ironii antycznej*, „Prace Historyczno-Literackie. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1983, z. 47, s. 26.

² K. Korus, *Od retoryki do satyry greckiej. Lukian z Samosaty*, Wrocław 1988, s. 43.

i komizmu, wykład Kwintyliana pt. *Kształcenie mówcy*³ albo rozprawkę Hermogenesa *O mówieniu komicznym*⁴. Każdy, kto w antyku posiadał wykształcenie retoryczne, musiał zetknąć się z różnymi teoriami komizmu. Do teorii komizmu zalicza się przede wszystkim podstawowy podział źródeł śmiechu na σχήματα λέξεως (czyt. schémata lékseos: *figurae elocutionis vel verborum*, czyli figury słowa) i na σχήματα διανοίας (czyt. schémata dianojas: *figurae sententiarum*, czyli figury myśli). Figury wynikające ze specjalnego skonstruowania formy, czyli innymi słowy: humor wynikający z językowej konkretyzacji np. jako homonimy, synonimy i paronimy występuje dość często, lecz rzadko bywa kontrowersyjny. Z kolei humor oparty na figurze myśli na ogół potrzebuje do jej zbudowania określonej materii komicznej – czy to sytuacyjnej, czy charakterologicznej. Chociaż więc na temat komizmu napisano w ciągu wieków bardzo dużo, a współczesne badania nad komizmem wzbogacone są m.in. o rozważania psychologiczne i antropologiczne⁵, to jednak ustalenia starożytnych wciąż pozostają najbardziej aktualne. Wśród współczesnych wyników badań nad komizmem w odniesieniu do wykorzystanych w artykule materiałów nowołacińskich z terenu Śląska należy wspomnieć zbiór artykułów naukowych różnych autorów, polskich i niemieckich, które poświęcono historii kultury Śląska w dobie wczesnej nowożytności, czyli od XV do XVIII stulecia, pod redakcją Klausa Garbera⁶. Specyfika tego okresu, zwanego „śląskim późnym humanizmem”⁷, do dziś fascynuje wielu badaczy także w kontekście komizmu.

Jedną ze szczególnych, znanych już starożytności, „materii komicznych” była tematyka kobieca – niejako naturalna w przeważająco męskim antycznym środowisku twórczym. Temat „kobiecej materii komicznej” związany jest jednak bardziej z innym, dokonany

³ M.F. Quintilianus, *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1951.

⁴ Zob. K. Korus, *Od retoryki do satyry greckiej...*, s. 43.

⁵ Por. H. Plessner, *Śmiech i płacz: badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tłum. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowie A. Zwolińska, Kęty 2004.

⁶ *Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, red. K. Garber, Halle 2005.

⁷ R. Seidel, *Späthumanismus in Schlesien: Caspar Dornau (1577–1631): Leben und Werk*, Tübingen 1994.

ze względu na warunki śmiechu, podziałem komizmu na komizm agresywny, dotyczący relacji międzyludzkich, i komizm refleksyjny, wynikający z relacji człowiek – sytuacja lub kondycja ludzka. W tym ostatnim przypadku podmiot komiczny zostaje zamieniony w przedmiot, np. pojęcie abstrakcyjne, stan uczuć, a celem jest odprężenie umysłowe odbiorcy⁸. Kobieta zarówno jako obiekt żartu, czyli osoba (indywidualna oraz typ, tzw. ethos), wobec której kierowano rozmaite żartobliwo-krytyczne uwagi, jak i „materiał” do żartu, „niekomiczne źródło komizmu”⁹ kreowanego w powiązaniu z inną tematyką – to praktyka znana od początków literatury greckiej. Semonides z Amorgos i Hezjod, zdaniem niektórych badaczy, uchodzą za prekursorów „antypatii do kobiet tkwiącej w kulturze antycznej”¹⁰, antypatii, która miała balansować na cienkiej linii między żartem a obelgą. Dla przeciwwagi sięga się także do komedii Arystofanesa, zwłaszcza do *Lizystraty* czy *Sejmu kobiet*, ze szlachetną bohaterką Praksagorą, które jednocześnie żartobliwie, jak i poważnie traktują rolę męskości i kobiecości w życiu społecznym. Samo imię bohaterki *Sejmu* jest przykładem pozytywnego komizmu opartego na homonimach: *praxa* – *gora*, zgodnie ze źródłosłowem swojego imienia okazuje się więc ona kobietą czynu i empirii.

Skoro kwestie kobiece i rodzinne w kontekstach satyrycznych okazały się tak popularne w antyku, nie mogło ich zabraknąć w okresie jego nasilonej recepcji, czyli w renesansie. Kobiety pozostają modnym tematem epoki – zwłaszcza jeśli chodzi o kwestie ich edukacji, obecności w kościołach reformowanych, w życiu rodzinnym

⁸ K. Korus, *Od retoryki do satyry greckiej...*, s. 47–48.

⁹ Termin zaczerpnięty z tytułu tomu Moniki Szczot *Niekomiczne źródła komizmu oraz inne szkice o literaturze antycznej i jej recepcji*, Poznań 2020.

¹⁰ Por. K. Utrio, *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, tłum. M. Gąsiorowska, Warszawa 1998, s. 18. Por. także M. Bogucka, *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005, s. 23–27.

i społecznym¹¹. Różnorodne, „jednocześnie mizo- i filoginiczne”¹² obrazowanie kobiet zaproponował Giovanni Boccaccio¹³, wydając w początkach włoskiego renesansu (1361) 106 biografii kobiet – postaci mitycznych oraz historycznych z antyku i średniowiecza. Cel autora wydaje się szlachetny, poszukuje on bowiem paraleli dla wydanego wcześniej dzieła *De viris illustribus – O słynnych mężczyznach*. Czy miała to być w zamysle autora tylko paralela, coś na wzór „żywołów równoległych” pisanych o Grekach i Rzymianach, czy też rodzaj rozbudowanego żartu, porównania z nieporównywalnym, do czego jedynie wykorzystano tematykę kobiecą, nie nadając jej jednak żadnej mocy sprawczej? Tekst Boccaccia wciąż podlega różnym ocenom, jedno jest pewne: stanowił doskonały wzorzec tematyczny dla twórców renesansowych.

Popularne w okresie renesansu stały się także utwory humorystyczne bardziej angażujące postać kobiety – zarówno wiersze łacińskie, jak i pisane w językach narodowych. Epigramy, fraszki, zapis humorystycznych obserwacji, których tematem jest kobieta. Zachowało się sporo takich utworów, chociażby z renesansowego Śląska. Jedne z ciekawszych wyszły spod pióra Hieronima Arconatusa¹⁴. Wydał on zbiór epigramatów, elegii i *carminum heroicorum*,¹⁵ w których wiele uwagi poświęcił kobietom, upartym i zawsze wiedzącym lepiej – nie tylko za życia, ale nawet po śmierci:

¹¹ Problematyka ta szeroko zobrazowana została na przykładzie literatury łacińskiej Śląska w monografii B. Gaj, *Ślązaczka. Pomiędzy rustica grossa i Pallas Silesiae – portret kobiety w literaturze łacińskiego Śląska*, Opole 2010, skąd zaczerpnięto kilka przykładów, by poddać je w niniejszym artykule dokładniejszej analizie.

¹² Opinia tłumaczki i badaczki dzieła Wiktorii Brown. Por. wstęp do: G. Boccaccio, *Famous women*, tłum. V. Brown (I Tatti Renaissance Library 1), Harvard University Press 2003, s. 5.

¹³ Por. *Boccatii Joannis insigne opus de claris mulieribus*, Bernae 1539.

¹⁴ Hieronimus Arconatus (1553 Lwówek Śląski – 1599 Wiedeń).

¹⁵ Hieronymi Arconati Leorini Silesii, *Poematum recentiorum volumen, in quo continens epigramata, elegiae et carmina heroica*, Viennae 1591.

De uxore submersa et viro

Quidam maritus coniugem audiens suam
In amne vicino perisset, protinus
Erumpit, adversisque currit fluminis
Ripa, si eam queat fluentem cernere:
Cur non secundo currat amnis gurgite
Rogatus, inquit: viva coniux omnia
Praepostere fecit, reor quod mortua
Fiat idem, nec defluat, sed refluat.

O tonącej żonie i mężu

Pewien mąż, słysząc swą żonę,
Która ponoć ginęła w pobliskiej rzece, natychmiast
wskoczył, wbrew przeciwnym falom spieszy
Do brzegu. Jednak żeby zobaczyć ją płynącą,
Dlaczegoż to nie płynie z prądem?
Zapytany, mówi: „Żywa żona wszystko
Robi na opak, sądzę, że i martwa
Zrobiłaby tak samo: nie płynęła z prądem, lecz wbrew niemu”¹⁶.

Dowcip, potraktowanie z przymrużeniem oka kobiety, która zawsze chce postawić na swoim, to niejedyny przykład tematyki kobiecej u tego poety. Utwory Arconata (np. *Ad Angelicam* czy *Ad Casparum Copisium ut uxorem ducat*) poświęcone są dworskim romansom, a kobieca bohaterka porównywana jest w nich np. do twierdzy zdobywanej przez Turka – podtrzymują zatem tradycję żartobliwej poezji waganckiej, wykształconej już w średniowieczu.

Najbardziej jednak ciekawe jest wykorzystanie „materii kobiecej” w sporach religijnych – zwłaszcza tam, gdzie te spory były szczególnie gwałtowne, czyli w Niemczech i Europie Środkowej. Zmiana społecznej funkcji kobiety po reformie Lutera, m.in. rozwiązanie zakonów żeńskich i często przymus małżeństwa dla kobiet opuszczających klasztory, ma swoje odzwierciedlenie w literaturze nowołacińskiej o charakterze komicznym. Zwolennicy reformacji wyśmiewają instytucje zakonne, stwarzając nawet sytuacje, w których kobieta

¹⁶ Tamże, s. 24. Tłumaczenie wszystkich cytowanych tekstów – B. Gaj.

przemawia w kościele, by pokazać wyższość mocy Ducha Świętego wśród ewangelików w opozycji do bezwolnej zakonnicy (choć kobiety w tych reformowanych wspólnotach bardzo szybko utraciły prawo manifestowania swej religijności, straciwszy już wcześniej prawo wyboru sposobu życia: zakonnego czy małżeńskiego). Z drugiej strony obrońcy katolicyzmu starają się albo ostro krytykować, albo ośmieszyć śluby zawierane przez byłych księży i zakonnice.

Udokumentowana historycznie sytuacja kobiety, a właściwie młodej dziewczyny, zaproszonej do wygłoszenia kazania w kościele, w dodatku po łacinie, miała miejsce we Wrocławiu w latach trzydziestych XVI w. Elisa Winkler (Winkleria), córka Andreasa, wydawcy książek wrocławskiego reformatora religijnego Ambrożego Moibana, stała się nie tylko jedną z bohaterek jego nowego *Katechizmu*¹⁷, wydanego we Wrocławiu w 1538 r., ale została także wytypowana do wygłoszenia kazania z okazji świąt Bożego Narodzenia¹⁸. W tekstach towarzyszących temu dziełu: we wstępach, w dialogach młodzieży wyjaśniającej prawidła katechizmu, wreszcie w utworze Wawrzyńca Korwina (Laurentius Corvinus), podkreślone zostaje jej wychowanie w doskonałych warunkach reformacji – w opozycji do żartobliwie traktowanych katoliczek, zwłaszcza dawnych zakonnice. Wydaje się nawet, że zaplanowano dla Elizy wystąpienie propagandowe w jeszcze istniejącym żeńskim klasztorze. Mówi o tym z życzliwą żartobliwością jej kolega (dziewczyna odebrała wykształcenie koedukacyjne), który komplementując jej widoczną podczas wystąpienia bożonarodzeniowego urodę, wyeksponowaną w jego opinii samą sytuacją wygłaszania oracji po łacinie, potwierdza, że Elisa właśnie obmyśla teraz podobne, wielkanocne przemówienie, mające zapewne przekonać do reformacji pobożne dziewice (*pias virgines*):

¹⁷ A. Moibanus, *Catechismi capita decem, primum quibusdam thematis, deinde etiam colloquiis puerilibus illustrata iuventuti Vratislaviensi proposita. Accesit et puellae cuiusdam Oratiuncula, in nativitate Iesu Christi publice dicta, cum piis quibusdam precatiunculis. Cum praefatione Philippi Melanchtonis. Recognita omnia ab ipso Authore, Vratislaviae 1537* (praefatio1538).

¹⁸ Elisabeta Winkleria Vratislaviensis, *Oratiuncula pullae de puero Jesu Christo in ludo litterarario Vratislaviae dicta* in A. Moibani, *Catechismi libri decem...*, s. 87–96.

Scio te iam meditari orationem alteram de gloriosa resurrectione Christi, quam in coetu piarum quarundarum virginum in coenobio dictura es.

Wiem, że już obmyślasz drugą mowę o chwalebnyim zmartwychwstaniu Chrystusa, którą zamierzasz wygłosić wobec tych tam pobożnych dziewic w zakonie¹⁹.

Z poglądami i propozycjami katechetycznymi Ambrożego Moibana polemizowali katolicy – wśród nich jeden z niemieckich teologów, Johannes Cochlaeus²⁰, który osiedlił się na Śląsku. Stałym motywem i argumentem katolickim tych polemik była wierność: małżeńska, sakramentalna i w ogóle wierność jako taka, uznawana za najważniejszą lub jedną z najważniejszych wartości katolickich. Johannes Cochlaeus wyraża swe opinie w dziełku publicystyczno-polemicznym *Defensio ceremoniarum Ecclesiae adversus errores et calumnias trium librorum Domini Ambrosii Moibani Vratislaviae concionantis. Reprehensio item Novi Canonis Missae ab eodem editi*²¹ (*Obrońca ceremonii Kościoła przed błędami i obelgami trzech ksiąg Pana Ambrożego Moibana urzędującego we Wrocławiu. Tym samym odrzucenie Nowego Kanonu Mszałnego wydanego przez tegoż*). Nie brak tam elementów ironicznych w przedstawianiu niewierności. Wierność według Cochlaeusa ulega profanacji bliskiej praktykom „tureckim”, czyli muzułmańskim, gdyż reformatorzy religijni dopuszczają, by chrześcijanin posiadał jednocześnie dwie żony:

Matrimonii prophanatio iis maxime imputanda est, qui nunc docent, Christiano homini licitum esse, habere simul duas uxores.

Profanację małżeństwa tym trzeba szczególnie przypisać, którzy teraz nauczają, że chrześcijaninowi wolno mieć jednocześnie dwie żony.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Cochlaeus znany był też jako Johannes Dobeneck (1479–1552) – kanonik wrocławski, który przybył na Śląsk z Niemiec i osiadł we Wrocławiu, niemiecki humanista i teolog, jeden z głównych oponentów i pierwszy katolicki biograf Marcina Lutra.

²¹ J. Cochlaeus, *Defensio ceremoniarum Ecclesiae adversus errores et calumnias trium librorum D. Ambrosii Moibani Vratislaviae concionantis. Reprehensio item Novi Canonis Missae ab eodem editi per D. [...] Canonicum Vratislaviensem*, Ingolstadtii 1544.

Ale nie tylko podwójny ożenek może być powodem do krytyki i wyśmiewania – wprost doskonałą okazją do tego stał się ślub Marcina Lutra z Katariną von Bora. Ciekawym przykładem satyry na ten temat jest utwór napisany jako *epithalamium*, czyli z założenia radosny, gratulacyjny i mający stanowić prezent dla pary młodej – *Epithalamia Martini Lutheri Wirtenbergensis, Joannis Hessi Vratislaviensis, ac id est genus nuptiatorum*²² wydane zostało anonimowo właśnie przez Cohlaeusa pod pozorem gratulacji dla wchodzących w związek małżeński reformatorów Niemiec (Marcina Lutra) i Śląska (Jana Hessa). Utwór rozpoczyna *Hymnus paranympforum*, wzorowany pod względem rytmicznym na antycznych wierszach weselnych i posiadający nawet zapis nutowy na pięciolinii, by ułatwić śpiew, do którego zachęca także powtarzane wykrzyknienie „io”:

Io, io io io, dulces lutheriaci, cum iubilo,
gaudeamus cum iubilo
castus castam ducit
Io, io io io, dulces lutheriaci, cum iubilo,
noster pater hic Luterus
Nostrae legis dux sincerus
Nuptam ducit hodie Cum iubilo
Qui cum sacra sacer iunctus
Quem docebat est perfunctus
Et confecit omnia Cum iubilo

Hejże, hejże, przesłodyc luteranie, w radosnym śpiewie
Cieszymy się w radosnym śpiewie.
Czysty czystą [za żonę] pojmuje.
Hejże, hejże, przesłodyc luteranie, w radosnym śpiewie
Oto nasz ojciec Luter
Szczery wódz naszego prawa
Zaślubioną dziś wiedzie z radosnym śpiewem.
Ten, który jako kapłan złączony był sakramentem.
Nauczał ją i zakosztował.
I zakończył wszystko z radosną pieśnią.

²² *Epithalamia [Mopso Nysae datur, quid no speremus amantes]*, Nysae 1525.

Hymn tylko z pozoru ma charakter pochwalny. Znamienny jest sam wybór wykrzyknienia „io”, które, owszem, może łączyć się z zawołaniem ku czci greckiego boga małżeństwa Hymena (Ἕμην! Ἕμηναιος!) – „io Hymen” to wyrażenie zapożyczone z Katullusa²³ – ale przede wszystkim w języku łacińskim oznacza okrzyk bólu, strachu i cierpienia lub jest kojarzone z pogańskim kultem Bachusa²⁴. Mamy tu do czynienia z parodią, która miała u odbiorcy powodować zarazem rozbawienie i odrazę. Figurę żony, byłej zakonnicy, niewspomnianej nawet z imienia Katarzyny von Bora²⁵, wykorzystano tu przedmiotowo. Nie ma informacji o jej woli małżeństwa, nie jest też jednak wysmiewana – odpowiedzialność za „wykorzystanie tej, którą nauczał” przypisana została Lutrowi. Małżeństwo osób wcześniej konsekrowanych jest w dalszej części utworu rozpatrywane w kontekście cytatów biblijnych (*Genesis*, fragmenty Ewangelii wg św. Mateusza), są także dwa odwołania do poezji Wergiliusza: trawestacja inwokacji *Eneidy* („*Dic mihi Musa novum Lutheri*” – „Opowiedz mi, Muzo, o nowinkach Lutra”). Wydarzenie jest tak niezwykle i nowe, że wymaga prawie epeicznych wyjaśnień. Zwłaszcza, że tak szybko znajduje naśladowców, czego przykładem jest wrocławianin Hess i jego małżeństwo wzorowane na ceremonii Lutra. Natomiast w końcowej części utworu autor staje się, niczym w agonicznej sielance Wergiliusza, jednym z bukolicznych pasterzy wiodących spór. Podsumowanie utworu jest już dalekie od żartu: jest to opis zgorzenia, jakie powstało, gdy ten, który miał pilnować wierności i zakonnego posłuszeństwa – złamał śluby, a teraz znów ślubuje jako człowiek, który przecież ślubu nie dotrzymał:

Vale prior custos abbatum oboedientiae, cum iubilò
 Vale timor cum pudore Vale conscientiae cum iubilò.

²³ Por. Catullus 61, 124 (*Hymen Hymenaeae io*)

²⁴ Por. *Słownik łacińsko-polski*, t. 3, red. M. Plezia, Warszawa 1998, s. 263.

²⁵ Por. J.C. Smith, *Katharina von Bora Through Five Centuries: A Historiography*, „The Sixteenth Century Journal” 1999, nr 3.

Żegnaj, wcześniejszy stróżu posłuszeństwa zakonów, z radosną pieśnią.

Żegnaj, trosko i wstydu współniku, żegnaj z radosną pieśnią.

„Radosna pieśń” staje się zatem pieśnią szyderczą i sarkazmem. Satyryczny komizm, zwłaszcza tam, gdzie dotyczy kwestii zaangażowanego sporu, często zbliża się do cienkiej w tym wypadku linii między żartem a szyderstwem i obrazą.

Szczególny charakter sporu religijnego, wykorzystującego wręcz instrumentalnie temat kobiecy, ma traktat, który do dziś budzi kontrowersje, gdyż już w tytule głosi, że „kobiety nie są ludźmi” (*mulieres homines non esse*). *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse* (*Nowa dysputa przeciw kobietom, która dowodzi, że nie są one ludźmi*) została wydana w roku w 1595 w Nysie, a za jej autora uznano Valensa Acidaliusa. Znany również jako Valtin Havelkenthal, pochodzący z Brandenburgii niemiecki krytyk i poeta pisał po łacinie. Jako filolog i medyk pozostawał w wieloletniej przyjaźni ze śląskimi humanistami-lekarzami, Casparem Cunradusem i Danielem Bucretiusem, dzięki którym wybrał na miejsce swego życia Śląsk. Żył w latach 1567–1595, a okoliczności jego śmierci, niedługo po ukazaniu się dysputy, do dziś pozostają niewyjaśnione. Wiadomo jedynie, że kilka tygodni wcześniej zmienił konfesję – na powrót stał się katolikiem – oraz że bardzo ubolewał nad faktem przypisania mu pamfletu skierowanego (pozornie) przeciw kobietom. Sam traktat jest przykładem wyrafinowanego żartu, który jednak potraktowano całkiem poważnie. Otóż stwierdzenie, „że kobiety nie są ludźmi” wyśmiewało sposób myślenia jednej z nowych grup religijnych, tzw. socynian, nazywanych także anabaptystami, których głównym hasłem było twierdzenie, że *Christum deum non esse* (Chrystus nie jest Bogiem). Zaprzeczanie boskości Chrystusa miało być tak samo niedorzeczne jak zaprzeczenie człowieczeństwa kobiet. Temat kobiety wykorzystano jedynie jako „materię komiczną”. Żart nie został zrozumiany, jednak traktat zyskał ogromną popularność – był wydawany wielokrotnie, także z kontrdysputą Simona Geddicusa, który jako duchowny luterański żarliwie bronił człowieczeństwa kobiet. Oba traktaty stawały się coraz bardziej popularne, choć pełna oburzenia

odpowieź Geddicusa zakłócała wyrafinowany dowcip pierwotnej dysputy. Zamierzony komizm przeobraził się w niebezpieczny temat społeczny do tego stopnia, że papież Innocenty X umieścił dysputę w roku 1651 na indeksie ksiąg zakazanych. Zainteresowanie traktatem nigdy jednak nie wygasło. Do dziś²⁶ wielu czytelników bawi sprawność argumentacyjna i dowcip zawarty w każdej z tez, które przez swą niedorzeczność miały pokazać absurd rezygnacji z wiary w bóstwo Chrystusa. Dysputa doczekała się ostatnio dwóch polskich wydań: *Nowa rozprawa przeciwko kobietom, w której dowodzi się, że nie są one ludźmi* oraz *Valens Acidalius. Nowa rozprawa przeciwko kobietom, która dowodzi się, że nie są one ludźmi*²⁷. Zwłaszcza druga z edycji ma pewien mankament: uznaje autorstwo Acidaliusa, choć przecież poeta ten zdecydowanie temu zaprzeczał, sam utwór nazywając „paskudnym wynaturzeniem” (*carcinoma istud*), a jego wyjaśnienia są bardzo prawdopodobne, co zostało już ustalone w toku badań nad monografią traktującą o tematyce kobiecej w literaturze nowołańskiejskiego Śląska z roku 2010²⁸. Należy przypomnieć, że z łacińskiej korespondencji²⁹ Acidaliusa, m.in. z Lipsjuszem i Monaviusem, ale także ze śląskim przyjaciółmi, wynika, iż poetę bardzo oburzyło,

²⁶ Ostatnie wydania w języku angielskim i niemieckim: C. Hart, *Disputatio Nova Contra Mulieres. New Argument Against Women A Critical Translation from the Latin with Commentary, Together with the Original Latin Text of 1595*, Edwin Mellen Press 1998; tenże, *Treatise on the Question Do Women Have Souls and Are They Human Beings?: Disputatio Nova Expanded and Revised Edition*, Edwin Mellen Press 2003; *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse / Acidalius, Valens. (Neue Disputation gegen die Frauen zum Erweis, dass sie keine Menschen sind)*, red. R.G. Czapla, G. Burkard, tłum. G. Burkard, Heidelberg 2006.

²⁷ Por. *Nowa rozprawa przeciwko kobietom, w której dowodzi się, że nie są one ludźmi*, red. M. Malinowska, tłum. M. Cyrulski, Warszawa 2020; *Valens Acidalius. Nowa rozprawa przeciwko kobietom, która dowodzi się, że nie są one ludźmi*, tłum. U. Bednarz, Wrocław 2022.

²⁸ Por. B. Gaj, *Ślązaczka...*, s. 200–201.

²⁹ *Valentis Acidali Epistolarum Centuria I, cui accesserunt: I. Epsitola Apologetica ad Clarissimum Virum Iacobum Monavium II. Oratio de vera carminis elegiaci natura et constitutione*, Edita cura Christiani Acidali Fratris, Hanoviae. Typis Wechelianiis, apud Claudium Marnium et haeredes Ioannis Aubrii 1606.

a nawet zszokowało przypisanie mu utworu, który był jednym z wielu anonimowych utworów jarmarcznych powielanych przez różne osoby, a który trafił także do jego rąk. Rodzaj renesansowego komiczno-zacznego stand-upu, który wykorzystywał tematykę kobiecą do wyśmiewania oponentów religijnych, popularny miał być już od wielu lat, jak podkreśla Acidalius, a pierwsze takie występy miały miejsce na terenie Polski:

[...] haec theses inter multorum manuum diu pro theatralibus nugis iactatae pervenirent [...] inter plurimos viros [...] iam ante annos aliquot undecunq[ue] primum etsi e Polonia videntur, ortas viderint, legerint, pro oblectamento hauserint, inter se mutuo communicaverint, descripserint [...].

[...] tezy te w teatrach wystawiane dla żartu długo wędrowały, wśród bardzo wielu mężczyzn już przez kilka lat wszędzie było wiadomo, że powstały, najpierw jednak w Polsce, czytano je, wykorzystywano dla rozrywki, wymieniano między sobą i przepisywano [...] ³⁰.

Teksty wystąpień spisywano, przekazywano, a czasem uzupełniano i zmieniano w środowiskach wielu znamienitych osób. Opinie Acidaliusa zostały potwierdzone w badaniach nad humorem staropolskim – wieki XVI i XVII obfitowały w wiele satyr antyfemini-stycznych, do których zaliczyć można fraszki Wacława Potockiego, *Sejm niewieści* Marcina Bielskiego (1566), anonimowy, podobnie jak omawiana dysputa, *Sejm białogłowski* (przed 1617), *Baba abo stary inwentarz* (druga połowa XVII w.) czy *Złote jarzmo małżeńskie* (po 1670) ³¹.

Najbardziej prawdopodobne zatem wydaje się, że *Disputatio nova contra mulieres*, wykorzystująca tematykę kobiecą do prześmiewczej dysputy religijnej, była jednym z wielu podobnych utworów,

³⁰ Tamże, V. Acidalii, *Epistola apologetica ad Cl. Virum Iacobum Monavium*, s. 339–344.

³¹ Informacje te są powszechne, obecne nawet w mediach popularyzatorskich. Por. m.in. https://www.wilanow-palac.pl/literatura_staropolska_o_wadach_i_cnotach_kobiet.html (dostęp 15.05.2024).

wcześniej przedstawianych i zapisywanych w języku polskim, a może także w Wasserpolnisch³² – natomiast wersja łacińska, wykreowana przez anonimowego autora, została w wyniku zemsty za zmianę konfesji przypisana poecie Valensowi Acidaliusowi. Dysputa stanowi doskonałą egzemplifikację pierwszej formuły komizmu z ośmiostopniowej skali Bohdana Dziemidoka³³. Komizm oparty na wyższości, przypisanie cechy ujemnej przedmiotowi komicznemu, ale i element zaskoczenia, niespodziewanego zestawienia treści – to wszystko wykorzystano w utworze. Nie wzięto jednak pod uwagę kwestii psychologicznych, komizmu jako aktu psychicznego. Żeby doświadczyć komizmu, potrzebne są nie tylko określone zasady, opisane już w *Poetyce* Arystotelesa, ale i odpowiednie bodźce zewnętrzne. To jednak, czy przeżycie komizmu rzeczywiście nastąpi, zależy również od postawy i osobowości podmiotu, od jego poczucia humoru, opinii i nastroju. Kobieta potraktowana jedynie jako „komiczny materiał” w rozbudowanym porównaniu z podlegającymi krytyce anabaptystami okazała się tematem wyzwalającym wiele emocji i bardzo niebezpiecznym. Co ciekawe, liczne wersje jarmarczne tej tematyki cieszyły się popularnością i pełniły funkcję komiczną, jednak łaciński traktat wykorzystujący absurdalną, rzekomo antykobiecą tezę, nie spełnił swoich komicznych założeń – inaczej niż w przypadku pisanej z przymrużeniem oka poezji Hieronima Arconata czy nawet ironicznych tekstów Cochlaeusa.

Bibliografia

- Anonim, *Epithalamia [Mopso a J. Cochlaeo Nysae datur]*, Nysae 1525.
 Arconati H. Leorini Silesii, *Poematum recentiorum volumen, in quo continens epigramata, elegiae et carmina heroica*, Viennae 1591.
 Boccatii Joannis insigne opus de claris mulieribus, Bernae 1539.

³² „Wasserpolnisch” oznacza etnolekt śląski, w słownikach niemieckich określany jako „dialekt polski z wpływami czeskimi i niemieckimi” (<https://de.wiktionary.org/wiki/Wasserpolnisch> – dostęp 19.05.2024).

³³ B. Dziemidok, *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1958, vol. XIII, 3 sectio F, s. 79–103.

- Bogucka M., *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005.
- Brown V., wstęp do: G. Boccaccio, *Famous women*, tłum. V. Brown (I Tatti Renaissance Library 1), Harvard University Press 2003.
- Catullus P.V., *Carmina*, red. M. Mader, J. Siemer, Lipsk 2010.
- Cochlaeus J., *Defensio ceremoniarum Ecclesiae adversus errores et calumnias trium librorum D. Ambrosii Miobani Vratislaviae concionantis. Reprehensio item Novi Canonis Missae ab eodem editi per D. [...]Canonicum Vratislaviensem*, Ingolstadtii 1544.
- Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse. Acidalius, Valens.* (*Neue Disputation gegen die Frauen zum Erweis, dass sie keine Menschen sind*), red. R.G. Czaplá, G. Burkard, tłum. G. Burkard, Heidelberg 2006.
- Dziemidok B., *O niektórych koncepcjach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 1958, vol. XIII, 3 sectio F. Gaj B., *Ślązaczka. Pomiedzy rustica grossa i Pallas Silesiae – portret kobiety w literaturze łacińskiego Śląska*, Opole 2010.
- Hart C., *Disputatio Nova Contra Mulieres. New Argument Against Women A Critical Translation from the Latin with Commentary, Together with the Original Latin Text of 1595*, Edwin Mellen Press 1998.
- Hart C., *Treatise on the Question Do Women Have Souls and Are They Human Beings?: Disputatio Nova Expanded and Revised Edition*, Edwin Mellen Press 2003.
- Korus K., *Od retoryki do satyry greckiej. Lukian z Samosat*, Wrocław 1988.
- Kulturgeschichte Schlesiens in der Frühen Neuzeit*, red. K Garber, Halle 2005.
- Moibanus A., *Catechismi capita decem, primum quibusdam thematis, deinde etiam colloquiis puerilibus illustrata iuventuti Vratislaviensi proposita. Accedit et puellae cuiusdam Oratiuncula, in nativitate Iesu Christi publice dicta, cum piis quibusdam precatiunculis. Cum praefatione Philippi Melanctonis. Recognita omnia ab ipso Authore, Vratislaviae 1537 (praefatio 1538)*.
- Nowa rozprawa przeciwko kobietom, w której dowodzi się, że nie są one ludźmi*, red. M. Malinowska, Warszawa 2020.
- Plessner H., *Śmiech i płacz: badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tłum. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowie A. Zwolińska, Kęty 2004.
- Quintilianus M.F., *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1951.
- Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, Warszawa 1998.
- Smith J.C., *Katharina von Bora Through Five Centuries: A Historiography*, „The Sixteenth Century Journal” 1999, nr 3.
- Seidel R., *Späthumanismus in Schlesien: Caspar Dornau (1577–1631): Leben und Werk*, Tübingen 1994.

- Szczot M., *Niekomiczne źródła komizmu oraz inne szkice o literaturze antycznej i jej recepcji*, Poznań 2020.
- Turasiewicz R., *Problem ironii antycznej*, „Prace Historyczno-Literackie. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1983, z. 47.
- Utrio K., *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, tłum. M. Gąsiorowska, Warszawa 1998.
- Winkleria E. Vratislaviensis, *Oratiuncula pullae de puero Jesu Christo in ludo litterario Vratislaviae dicta* in A. Moibani, *Catechismi libri decem...*
- Valentis Acidali *Epistolarum Centuria I, cui accesserunt: I. Epsitola Apogetica ad Clarissimum Virum Iacobum Monavium. II. Oratio de vera carminis elegiaci natura et constitutione*, Edita cura Christiani Acidali Fratris, Hanoviae. Typis Wechelianis, apud Claudium Marnium et haeredes Ioannis Aubrii 1606.
- Valentis Acidalii, *Epistola apogetica ad Cl. Virum Iacobum Monavium*.
- Valens Acidalius, *Nowa rozprawa przeciwko kobietom, która dowodzi się, że nie są one ludźmi*, Wrocław 2022.

Źródła internetowe

- https://www.wilanow-palac.pl/literatura_staropolska_o_wadach_i_cnotach_kobiet.html (dostęp 15.05.2024).
- <https://de.wiktionary.org/wiki/Wasserpolnisch> (dostęp 19.05.2024).

Woman as *materia comica* – the Polish trace of New Latin journalism from the late 16th and early 17th centuries

Summary

This article addresses the issue of the use of female themes in Renaissance journalism with a religious argument. To exemplify the issue, several examples were selected from the New-Latin literature of Silesia during the formative period of the Reformation. The most obvious example of the use of female themes was a work (allegedly) proving that women are not human, which caused quite a stir in Europe. This treatise was attributed to Valens Acidalius, who, however, in letters to friends that are not widely known, points to a Polish trace of the dispute's origins.

Słowa kluczowe: komizm, kobieta jako temat literacki, publicystyka sporu religijnego, Hieronimus Arconatus, Johannes Cochlaeus, Acidalius Valens

Key words: comedy, woman as literary subject, journalism of religious dispute, Hieronymus Arconatus, Johannes Cochlaeus, Acidalius Valens

TOMASZ KORPYSZ*

ORCID 0000-0001-6578-5839

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

KOMIZM RYMÓW W UTWORACH ANDRZEJA WALIGÓRSKIEGO. UWAGI WSTĘPNE

I

Według jednej ze starożytnych charakterystyk przypisywanych Arystotelesowi – człowiek to istota zdolna do śmiechu i to właśnie ta zdolność ma być najwyrazistszą cechą pozwalającą wyróżnić go spośród wszystkich stworzeń. Śmiech nie jest jednak zjawiskiem jednorodnym – bywa wywołany przez rozmaite czynniki i zjawiska (od mechanicznego pobudzania pewnych części ciała po np. określone zabiegi językowe i tekstowe), może też mieć rozmaity charakter (od afirmatywnego po ironiczny) i pełnić rozmaite funkcje (od ludyczej po poznawczą). Nic dziwnego, że refleksja nad śmiechem, śmiesznością, humorem, komizmem czy dowcipem¹ rozwija się już od antyku. Jest ona prowadzona z rozmaitych perspektyw: początkowo przede wszystkim z perspektywy filozoficznej (estetycznej i etycznej) oraz retorycznej, a wraz z wyodrębnianiem się nowych dyscyplin naukowych

* Dr hab. TOMASZ KORPYSZ, prof. ucz. – językoznawca i norwidolog. Zainteresowania naukowe: język autorów (zwłaszcza Cypriana Norwida), komizm językowy, leksykografia i leksykologia, kultura języka.

¹ Określenia te, choć niekiedy używane zamiennie, mają różne znaczenia w zależności od szkół badawczych, perspektyw oglądu, ale też np. czasu powstania danych prac czy kręgu kulturowego i językowego, z jakiego pochodzą ich autorzy. W tym miejscu problem ten pozostanie jedynie zasygnalizowany, w dalszej części artykułu jako nadrzędne stosowane będzie pojęcie komizmu.

także literaturoznawczej, psychologicznej, socjologicznej, pedagogicznej, antropologicznej, teologicznej czy kulturoznawczej, a nawet medycznej (w XX w. powstała osobna subdyscyplina – gelotologia, zajmująca się badaniem wpływu śmiechu na zdrowie człowieka). Kolejne teorie oraz modele analizy i opisu były przy tym bardzo od siebie odmienne, niekiedy wręcz sprzeczne. Zwykle miały też one charakter zbyt wąski lub zbyt szeroki i żadna całościowo, w sposób zadowalający, nie ujmowała fenomenu komizmu, a także nie pozwalała opisać wszystkich jego przyczyn, typów, przejawów, uwarunkowań czy funkcji. Danuta Buttler słusznie stwierdziła: „Żaden chyba inny problem teoretyczny nie wywołał sporów równie długich i równie bezowocnych, bo nie prowadzących do ustaleń o trwalszej wartości”².

W badaniach nad komizmem coraz częściej podkreśla się potrzebę czy wręcz konieczność interdyscyplinarności³ – dziś można już mówić o istnieniu „humorologii” jako osobnej dziedziny wiedzy, której celem jest „próba całościowego zrozumienia humoru we wszystkich jego przejawach. Humorologia wychodzi z założenia, że ponieważ poszczególne nauki przez wieki nie zdołały same rozwiązać fascynującej zagadki humoru, może uda się to zrobić połączonymi siłami w ramach badań interdyscyplinarnych”⁴. We współczesnych pracach analitycznych często odchodzi się od narzędzi podporządkowanych konkretnej dyscyplinie, które zwykle okazywały się niewystarczające, i szuka nowych sposobów badania i opisu. W ostatnich latach szczególnie popularne stały się m.in. semantyczna teoria humoru

² D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974, s. 7.

³ Jak podkreśla Władysław Chłopicki: „Dobre wyniki mogą przynieść jedynie badania interdyscyplinarne, z udziałem możliwie szerokiej gamy badaczy (zwłaszcza literaturoznawców, językoznawców, socjologów i psychologów)”, W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, Kraków 1995, s. 72.

⁴ Tamże, s. 4. Współcześnie postuluje się już podział humorologii ze względu na chronologiczne zróżnicowanie przedmiotu badań – zob. T. Korpysz, *O potrzebie wyodrębnienia humorologii historycznej. Uwagi wstępne*, „Poradnik Językowy” 2023, wolumen okolicznościowy: *Horyzonty polszczyzny. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Dubiszowi w pięćdziesięciolecie Jego pracy naukowej i dydaktycznej*, red. M. Piasecka, M. Wojtyńska-Nowotka, s. 64–72.

i teoria skryptów Victora Raskina, a przede wszystkim tzw. ogólna teoria humoru werbalnego Victora Raskina i Salvatore'a Attardy oraz model izotopijno-dysjunkcyjny Salvatore'a Attardy⁵.

Mimo istnienia wspomnianych nowych teorii i modeli polskie opracowania językoznawcze – zwłaszcza te o charakterze materiałowym – zwykle odwołują się wciąż do klasycznej monografii Danuty Buttler. Należy w tym miejscu podkreślić, że autorka nie dążyła do stworzenia ogólnego modelu komizmu, lecz wykorzystując metodologię strukturalistyczną, sklasyfikowała i opisała językowe (częściowo też tekstowe) mechanizmy komizmotwórcze. Wśród nich omówiła także komizm rymów, który – ogólnie rzecz ujmując – polega na tym, że efekt komiczny osiąga się dzięki umieszczeniu w pozycjach rymowych specjalnie dobranych słów i połączeń wyrazowych. Jak wyjaśnia badaczka:

Najogólniejszą podstawą komicznego rymu jest sprzeczność dwóch konwencji, naruszanie jednej z nich, aby mogła być zachowana druga. Konwencją przestrzeganą rygorystycznie jest zasada rymu dokładnego, dla jej zachowania natomiast zostaje pogwałcona norma językowa. Elementy słowne zostają w sposób dziwny podzielone, zespolone w nowe całości akcentuacyjne, wreszcie zmodyfikowane fonetycznie, a czynnikiem niejako sankcjonującym te zabiegi, tak sprzeczne z praktyką językową, jest dążność do osiągnięcia brzmienia odpowiadającego drugiemu komponentowi rymu⁶.

W swojej typologii Danuta Buttler wyróżniła następujące rodzaje komizmu rymów: rymy łamane, rymy składane, rymy łamano-składane, rymy naciągnięte (w tych czterech typach rzeczywiście, zgodnie z charakterystyką autorki, w celu osiągnięcia rymu dokładnego

⁵ Zob. np.: W. Chłopicki, *O humorze poważnie*, s. 61–72; D. Brzozowska, *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000, s. 28–32; A. Krasowska, *Strukturalna analiza dowcipu – o modelu izotopijno-dysjunkcyjnym Salvatore Attardy z perspektywy kilku dekad*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2022, nr 78, s. 169–182.

⁶ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, s. 371.

„zostaje pogwałcona norma językowa”)⁷, a także rymy homonimiczne (w których już tylko czasami dochodzi do różnego rodzaju modyfikacji formalnych, a źródłem komizmu jest przede wszystkim różnica znaczeń), monorymy (rymy powtórzone – w tym przypadku śmiech wywołuje komiczny mechanizm nagromadzenia) oraz rymy aluzyjne (domyślne – zwykle pozwalają one uniknąć wystąpienia wulgaryzmu lub słowa naruszającego jakieś tabu). Choć wielość i różnorodność typów oraz przykładów komizmu rymów zaprezentowanych w monografii *Polski dowcip językowy* świadczy o tym, że jest to mechanizm komizmotwórczy często stosowany w różnego typu tekstach, to nie stał się on obiektem szczególnego zainteresowania badaczy (mimo że opracowania poświęcone rymom są bardzo liczne, istnieją nawet osobne słowniki rymów⁸). Dopiero w ostatnich latach podjęto to zagadnienie i zaproponowano uzupełnienie zaprezentowanej wyżej typologii o rymy stylistyczne. Polegają one na tym, że efekt komiczny wywoływany jest przez zestawienie w parze rymowej niemodyfikowanych wyrazów pochodzących z odległych od siebie pól semantycznych i odległych rejestrów stylistycznych. Zestawienia takie często mają charakter nie tylko kontrastowy, lecz także degradujący, co wzmacnia efekt komiczny⁹. Z uwzględnieniem tego nowego typu komizmu

⁷ Na temat tego typu rymów zob. też T. Korpysz, *Niegramatyczne rymy gramatyczne*, w: *Język pisarzy: problemy gramatyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2021, s. 191–205.

⁸ Zob.: *Słownik rymów Stanisława Trembeckiego. Praca zespołowa Sekcji Językowej Katedry Polonistów oraz pracowników Katedry Filologii Polskiej Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu*, red. H. Turska, Toruń 1961; J. Budkowska, *Słownik rymów Adama Mickiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970; M. Jeżowski, *Słownik rymów „Marii” Antoniego Malczewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1972, z. 4, s. 67–94; T. Brajerski, *Słownik rymów Konstancji Beniśławskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 6, s. 89–132; M. Jeżowski, *Słownik rymów Cypriana Norwida*, Lublin 1998; M. Jeżowski, *Słownik rymów Juliusza Słowackiego*, Lublin 2002.

⁹ Zob.: T. Korpysz, *Komizm rymów w pismach Cypriana Norwida*, w: *Humor. Teorie – praktyka – zastosowania*, t. 2: *Zrozumieć humor*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009, s. 215–226; tenże, *Jeszcze o komizmie rymów*, w: *Słowa i ich opis. Na drogach współczesnej leksykologii*, red. D. Zdunkiewicz-Jedynak, Warszawa 2012, s. 71–88.

rymów analizie poddano utwory Cypriana Norwida¹⁰ oraz piosenki Jeremiego Przybory¹¹; niniejszy szkic poświęcony jest tekstom Andrzeja Waligórskiego¹².

II

Andrzej Waligórski był dziennikarzem, poetą i satyrykiem przez niemal całe zawodowe życie związanym z rozgłośnią Polskiego Radia we Wrocławiu, gdzie w 1956 r. został kierownikiem słynnego magazynu rozrywkowego „Studia 202”. Szacuje się, że napisał kilka tysięcy tekstów: od krótkich wierszowanych felietonów na tematy bieżące (np. *Listy Anzelma Pukalki*), przez utwory i skecze kabaretowe (wykorzystywał je np. kabaret „Dudek” czy Kabaret Olgi Lipińskiej), teksty satyryczne (jak choćby te poświęcone Dreptakowi, który jest symbolem przeciętnego Polaka, *Bajeczki babci Pimpusiowej*¹³ czy też słynna ballada *Cysorz*), liryczne (np. *Ballada o żołnierzyku*, *Dziewczyna*, *Jesień idzie*, *Rozmowa ze Lwowem* czy *Wyspa Bożego Narodzenia*) oraz – jak to określił Jan Kaczmarek – „obywatelskie”, w których Waligórski „zajmuje stanowisko w ważnych dla Polski chwilach, nie jak satyryk, lecz właśnie jak mądry obywatel”¹⁴ (warto przywołać swego czasu popularny – także jako piosenka – wiersz *Sierpień’80*), po wrocławskie szopki oraz słuchowiska – w tym najbardziej znany cykl

¹⁰ Zob. T. Korpysz, *Komizm rymów w pismach Cypriana Norwida*.

¹¹ Zob. Tenże, *Komizm rymów w piosenkach Jeremiego Przybory*, w: *Humor w kulturze i edukacji*, red. E. Dunaj, I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, Lublin 2014, s. 109–122.

¹² Podstawą materiałową jest tomik Andrzeja Waligórskiego: *Błądny rycerz. Utwory wybrane*, wstęp i wybór K. Putrament, Warszawa 1999. Wszystkie cytaty z utworów Waligórskiego za tym wydaniem, dalej podaję tytuł i numer strony.

¹³ Pisząc o tych bajeczkach, Jerzy Skoczylas zauważa: „W okresach przełomowych często bywały aluzyjne i komentowały otaczającą nas rzeczywistość. [...] Większość Andrzejujących bajeczek wykraczała jednak daleko poza sferę politycznych odniesień. Gros z nich niosło treści uniwersalne i ponadczasowe, sprawdzające się w każdym czasie i sytuacji” (J. Skoczylas, „*Elita*” i „*Studio 202*”, Wrocław 2013, s. 236–238).

¹⁴ Zob. J. Kaczmarek, *Słowo wstępne*, w: A. Waligórski, *Wierszyki*, Kraków 1995, s. 6.

Rycerze, będący parodią powieści historycznych Henryka Sienkiewicza. Jak podkreśla Jan Miodek, dzięki swoim celnym i dowcipnym frazom, spopularyzowanym w piosenkach, Waligórski „wszedł nie tylko do słowników skrzydlatych słów, a więc do historii języka, ale i do obiegu, codziennej polszczyzny”¹⁵.

W jedynym, jak się zdaje, naukowym opracowaniu poświęconym tekstom Waligórskiego Izabela Mikrut zwraca uwagę m.in. na stosowane przez niego rymy:

Waligórski sugeruje nieskomplikowaną formę, wybiera zwykle sylabotonię z drobnymi zaburzeniami rytmu (bądź tekst o zachwianym metrum, w przypadku tekstów o dużej ilości sylab w wersie), tworzy wiersze stychiczne z rymami parzystymi, niekiedy sięga po rymy przeplatane, nie koncentruje się na budowaniu czterowersowych zamkniętych treściowo segmentów, lecz daje się prowadzić „fabularnym” rozwiązaniom. Sprawia dzięki podobnym zabiegom wrażenie, że utwór jest spisany na gorąco komentarzem, rymówką bez ambicji. Ale w ten sposób udaje się autorowi odwrócić uwagę czytelników od rzeczywistych formalnych komplikacji. W dziedzinie współbrzmień bowiem, choć często posługuje się Waligórski rymami gramatycznymi, zaskakuje i rymem egzotycznym, kiedy zestawia ze sobą w klauzulach wersów wyrazy i zwroty obcego pochodzenia¹⁶.

Nieco dalej autorka dodaje: „Andrzej Waligórski swobodnie operuje rymami, włączając w nie ponadprogramową nutę humoru”¹⁷. Satyryk w swoich utworach rzeczywiście bardzo często efekt komiczny wywoływał – lub wzmacniał – specjalnie dobranymi parami rymowymi. W analizowanych wierszach nie wystąpiły cztery typy rymów wyodrębnione przez Danutę Buttler: rym łamany (zwany też

¹⁵ J. Miodek, *Słowo wstępne*, w: A. Waligórski, *Wieczór autorski*, Wrocław 2008, s. 7.

¹⁶ I. Mikrut, *Przymrużonym okiem. Radość czytania satyryków*, b.m.w. 2016, s. 279–280.

¹⁷ Tamże, s. 299.

urwanym i podzielonym)¹⁸, rym łamano-składany¹⁹, rym homonimiczny²⁰ oraz rym powtórzony. Kilkakrotnie natomiast zastosował autor **rym składany**, który polega na tym, że „jednym z komponentów pary rymowej staje się zestawienie dwu wyrazów”²¹. Oto kilka przykładów:

Zaczęli ją odwijać,
już widna głowa, szyja,
o, już zaczyna cijać:
– Hej, krakowiaczek ci ja!
Ballada o mumiach, s. 162.

Tu, aby ją rozśmieszyć, zrobił parę figli,
Opowiedział jej sprośną bajkę o królownie,
Połechtął ją po nodze, mówiąc: – A gli, gli, gli!
Uśmiech Giocondy, s. 164.

Niekiedy poza łąčeniem dwóch wyrazów uzyskanie rymu (nie zawsze dokładnego) wymaga dodatkowo transakcentacji²²:

Nad Denver kolorowy mrok
(neony tworzą styl mu),
Do miasta wjeżdża ruski czołg
Z całkiem innego filmu
The Big Fight (bolszaja rozpierducha), s. 27.

¹⁸ Polega on na tym, że słowo zostaje podzielone (często niezgodnie z granicami morfologicznymi) i jego część przerzuca się do następnego wersu, a pozostała w wersie pierwszym cząstka tworzy rym dokładny ze słowem zamykającym drugi wers.

¹⁹ O takim typie mówi się, gdy pozostawiona w pozycji rymowej część słowa wchodzi we wtórne połączenia z poprzedzającymi ją wyrazami.

²⁰ Rymy takie wykorzystują realną homonimie językową albo też homonimie kontekstową, naddaną.

²¹ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, s. 375.

²² Takie rymy można uznać także za jeden z podtypów rymu naciągniętego (zob. niżej).

Więc kombinacji to z tysiąc aż da,
Gdy każdy z każdą i z każdym każda.
Wielka rodzina made in Poland, s. 45.

Jeszcze ciekawsze i trudniejsze do osiągnięcia są rymy, w których jednym z członów jest nazwa własna lub wyraz obcy:

A myśmy wszyscy – uderzmy w pierś się
– Wnuki po Marksie i Engelsie
Prywatyzacja, s. 171.

Siadł Dreptak w łóżku, trzęsie nim trema,
Taki się czuje nikły i drobny,
A tu orkiestra rąbie je taime'a
Względnie Niemena „Rapsod żałobny”
Inscenizacja, s. 113²³.

Kolejny typ komizmu rymów wykorzystywany przez Andrzeja Waligórskiego to **rym aluzyjny (domyślny)**, polegający na zastąpieniu realnego członu pary rymowej, który ma charakter wulgarny, obsceniczny lub zbyt kolokwialny, jego stylistycznie neutralnym synonimem. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że autor *Rycerzy* zwykle jest postrzegany „przez pryzmat nieprzyzwoitych rymowanek, w których przeważnie komizm uruchamia się za sprawą elementów skatologii bądź motywów związanych z płciowością czy, szerzej, cielesnością, wulgaryzmów i obscenów”²⁴ – niekiedy takie wulgaryzmy pojawiają się również w pozycjach rymowych (jak choćby

²³ Przywołane przykłady spełniają, jak się zdaje, warunek Stanisława Barańczaka, który w krótkich utworach o charakterze żartobliwym niedokładne rymy składane dopuszczał wyłącznie, gdy „robią wrażenie komiczne, to znaczy domyślamy się w nich nie nieudolności autora, ale właśnie jego umiejętności w igraniu słowami” – S. Barańczak, [list], w: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki, czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1989, s. 64.

²⁴ I. Mikrut, *Przymrużonym okiem...*, s. 278. Konstanty Putrament wspomina, że Waligórski „nie wahał się, gdy zachodziła potrzeba, użyć mocniejszego wyrażenia, czy to w swojej twórczości, czy w reakcji na zachodzące wokół wydarzenia” – K. Putrament, *Kilka słów o Autorze*, w: A. Waligórski, *Błądny rycerz. Utwory wybrane*, Warszawa 1999, s. 10.

w poświęconym polonistce wierszu *Zachwycenie* czy w utworze *Ja-gienka i orzechy*), jednak kilkakrotnie Waligórski zastosował strategię rymu aluzyjnego²⁵:

Właśnie w tym czasie na Polskę był natarł
Nader ohydny i krwiożerczy Tatar
I dotarł aż pod legnickie pole;
Ja cię... przepraszam
[...]

Wiodą Dreptaka do grodu:
To ten skubaniec pierwszy krzyknął „chodu!”
Pewno dywersant, szpion, albo i zdrajca!
Obciąć mu głowę
Ballada o Legnicy, s. 92.

Znacznie częściej jest w utworach Waligórskiego tzw. **rym naciąg-nięty**, polegający na takiej modyfikacji formy wyrazu lub połączenia wyrazowego, by mogła ona tworzyć rym (zwykle dokładny) z innym wyrazem lub połączeniem. Modyfikacja taka może mieć charakter fonetyczny, fleksyjny lub słowotwórczy, a niekiedy także składniowy. W pierwszym przypadku stosunkowo często wykorzystywane są formy gwarowe, ale też np. transakcentacje oraz zmiana wymowy wyrazów obcych, w drugim – m.in. formy archaiczne (i pseudoarchaiczne) czy gwarowe, ale też po prostu błędne, w trzecim – potencjalizmy i neologizmy, w czwartym zaś np. inwersje.

Zmiana wymowy stała się podstawą m.in. następujących rymów naciągniętych:

Jeden niedźwiedź narowisty,
Drugi niedźwiedź w rzucik,
A co do pozytywisty –
Nie wieda, skąd ucik.
Orka na ugorze, s. 40.

²⁵ Zauważa to także Izabela Mikrut: „Waligórski daje się prowadzić skojarzeniom brzmieniowym, zwodzi także odbiorców, zwłaszcza gdy uzupełnieniem pary rymowej ma być element nieprzyzwoity” (*Przymrużony okiem...*, s. 280, 289).

Nieszczęsny Dreptak ze strachu się wije:
– Niech mnie szlag trafi, widziałem bestyję!

[...]

Ot, kopnąć w tyłek, wytargać za pirze
I won za dźwirze!

Ballada o Legnicy, s. 92.

A Dreptak dostał w nagrodę majątek tuż pod stolicą...
Tak, dobry lakiernik to nawet z ofermi zrobi bógwico!

Zbroja, s. 123²⁶.

Straszna zrobiła się tragedia,
Ogólny Korsuń i Beresteczko,
Bo bokser krzyczał: – O, mamma mija!
A potem rżąc biegął w kółeczko.

Sparring, s. 136.

Zaś Stara Gwardia twoja, sir,
Wspaniała, piękna, harda,
Rzadko w bitewny chadza wir,
Więc się starzeje kadra
Szwolężerowie i gwardia, s. 143.

Dwukrotnie zastosował Waligórski interesujące transakcentacje
w nazwiskach obcych:

Na przykład słyszałem onegdaj,
Jak telewizja truła,
Że pan minister Talejrand
Miał bastarda, co się zwał Delakruła!

Bastard, s. 98.

Marc Chagall wraz z Picassem
Machają wielkim hasłem
Paryskie dożynki, s. 195.

²⁶ Podobny rym występuje w *Balladzie o Jasiu* – w tym przypadku zmodyfikowana została wymowa obu rymowanych wyrazów:

Tata lata ze świcą,
Myśli sobie bógwico (s. 169).

A oto dwa kolejne oryginalne przykłady przesunięcia akcentu – związane z wykorzystaniem wyrazu obcego oraz skrótu:

Hej, plon niesiemy, plon,
W gospodarza maison!
Paryskie dożynki, s. 194.

Duma rezus o kongijskich wierchach,
Aż mu żywiej krąży we krwi czynnik Rh...
Rezun i rezus, s. 199.

Znacznie rzadsze są przykłady modyfikacji form fleksyjnych, które Danuta Buttler oceniała dość krytycznie jako „raczej prymitywne” i podkreślała, że brak w ich przypadku „dwuplanowości semantycznej”, a bawią one jedynie „jako odstępstwo od normy i pogwałcenie prawdopodobieństwa językowego”²⁷:

A przy nim Dreptak zalany na trupa,
Aże w nim chlupa.
Ballada o Legnicy, s. 91²⁸.

Dziobie ją, dziobie, dziobie, podziobał ją trocha,
A wtem glizda powiada: – Stary, mów mi Zocha!
Bajeczki babci Pimpusiowej, s. 186.

Jął Demokryt bardzo chwalić,
Gdy tak w deszczu kiśli,
Starożytny materializm,
Który sam wymyślił
Specjaliści s. 196.

W przypadku modyfikacji o charakterze słowotwórczym Andrzej Waligórski wykorzystywał przede wszystkim potencjał zdrobnień,

²⁷ D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, s. 97.

²⁸ Przykład ten przywołuje także Izabela Mikrut, która zabieg taki nazywa „kontaminacją paradygmatyczną” (*Przymrużonym okiem...*, s. 289).

którym często przypisuje się charakter żartobliwy lub ironiczny²⁹. Buttler zauważała, że deminutywa działają „komicznie na zasadzie kontrastu między ogólnym charakterem formacji, jej wartością kategoryalną a znaczeniem leksykalnym tematu”³⁰, ale efekt komiczny wywołują także takie, które „ze względów semantycznych nie powinny tworzyć form tego rodzaju”³¹. Oto kilka przykładów:

Przystał wspinać się do książek,
Co stoją w kredensie,
A – przypięty na przyprzązek –
Już się tak nie trzęsie
Orka na ągorze, s. 41.

Warknął: – Co, macie stracha?
Czknął, poprawił pluderki
I jak mieczem zamacha –
To dosłownie w plasterki
Ballada o straszliwej rzezi, s. 94.

Powiędły mu muskułki,
Ukazały się gnatki,
Wreszcie przeląkł się pszczołki,
Beknął i zwiął do chatki.
Żywopłot, s. 185.

Jedna z heter, wypuszczając gaszka,
Tym „pi, pi” się zdziwiła ogromnie

²⁹ Zob. np. B. Burska-Ratajczak, *Formacje deminutywno-hipokorystyczne i neologizmy jako źródło humoru (na przykładzie „Kolekcji” L.J. Kerna)*, w: *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbicka, Siedlce 2004.

³⁰ Tamże, s. 164. Por. też np.: B. Kreja, *Słowotwórstwo rzeczowników ekspresywnych w języku polskim. Formacje na „-ik”, „-k”, „-isko” i „-ina”*, Gdańsk, 1969, s. 17; M. Sarnowski, *Deminutiwum jako znak ironii*, „Język a kultura”, t. 3: *Wartości w języku i tekście*, red. J. Puzynina, J. Anusiewicz, Wrocław 1991, s. 42.

³¹ Tamże. Por. też np. R. Grzegorzczkowska, J. Puzynina, *Rzeczownik*, w: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, wyd. drugie, zmienione, Warszawa 1998, s. 425–426.

I spytała: – Pan się bawi w ptaszka?
Zamiast piszczeć, wstąp pan lepiej do mnie
Prawo Archimedesy, s. 197.

Innym interesującym przykładem rymu naciągniętego opartego na mechanizmach słowotwórczych jest stworzenie formy żeńskiej, a konkretnie tzw. odmężowskiej od rzeczownika „faraon”:

Na to faraonowa:
Piramida bombowa
Faraon, faraonowa i architekt, s. 118³².

Rymy naciągnięte, których podstawą jest inwersja, są dość trudne (także dla odbiorcy, ponieważ znacząco utrudniają zrozumienie komunikatu), a przez to bardzo rzadkie. W analizowanym materiale znaleźć można dwa ich przykłady: pierwszym jest dwuwiersz z utworu *Prywatyzacja*, który został już przywołany jako przykład rymu składanego: „A myśmy wszyscy – uderzmy w pierś się / – Wnuki po Marksie i Engelsie” (s. 171); drugim zaś – następujący fragment wiersza *Raj oportunistów*:

Ktoś powoła ich w najwyższy sektor.
Ni to Darwin, ni to znowu Bóg-Ojciec
Powie do nich: – Jedzcie i się pojcje
Raj oportunistów, s. 166³³.

Pisząc o „najważniejszych wyznacznikach formalno-treściowych twórczości” Waligórskiego, Jan Miodek podkreśla:

[...] najistotniejszym z nich jest [...] kontrast, stałe przemieszanie czy wzajemne dopełnianie się potoczności ze wzniosłością, groteski z tragedią, cynizmu, prześmieszności z liryzmem, uczuciową egzaltacją, w tym – wobec Polski i polskości. Przypomina [...] w tym Waligórski

³² Komizm tej pary rymowej wzmacnia wyraźny kontrast semantyczny i stylistyczny, przykład ten można zatem traktować również jako realizację tzw. rymu stylistycznego (zob. niżej).

³³ W tym przypadku źródłem komizmu jest zarówno inwersja, jak i modyfikacja fonetyczna czasownika.

czeskich mistrzów literatury i filmu – od Haszka do Hrabala, Kundery, Menzla i Formana³⁴.

Izabela Mikrut z kolei, odnosząc się do warstwy językowej tekstów twórcy „Studia 202”, zaznacza:

Jest Waligórski artystą wyczulonym na sprzeczności formalne, dostrzega żart skrywany w zestawianiu różnych stylów w obrębie jednego tekstu; [...] próbuje wydobyć komizm przez nieprzystawalność niektórych sformułowań do ogólnego brzmienia tematu³⁵.

Kontrast – będący jednym z podstawowych mechanizmów ogólnokomicznych – stał się podstawą również tzw. **rymów stylistycznych**.

W związku z tym, że wiele utworów Waligórskiego odnosi się do polskiej historii, często rymuje on archaizmy lub też tzw. historyzmy (a więc słowa odnoszące się do realiów z dawnych czasów) z wyrazami współczesnymi, nierzadko nacechowanymi, potocznymi, np.:

Badały tatkę wszędy
Kliniki i urzędy
Bez aluzji, s. 25.

Wszędzie żal i ból niezmierny,
I, jak symbol, w tej komnacie
Stał w przyłbicy giermek wierny!
...ale mógłby włożyć gacie.
Wierny giermek, s. 127.

I powiedział wychodząc za dźwierze:
– Pax vobiscum, cześć, ciężki frajerze!
Inspekcja, s. 176.

³⁴ J. Miodek, *Słowo wstępne*, s. 7–8. Przyjaciół i wieloletni współpracownik Waligórskiego podkreśla z kolei, że „w Andrzeju cały czas toczyła się swoista walka między sacrum i profanum” – J. Skoczylas, *Andrzej Waligórski – satyryk czy poeta?*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 2, s. 75.

³⁵ I. Mikrut, *Przymrużonym okiem...*, s. 296.

Niekiedy autor wykorzystuje nie tyle archaizmy leksykalne lub znaczeniowe, ile dawne formy fleksyjne, np.:

I dalejże rzucać w pohańców miski, sztucce, kawałki jarzyn,
Lać kaszkę mannę wrzącą, aż się z bólu skręcał Tatarzyn
Pieśń o obronie Trembowli, s. 157.

Rzadsze są w badanym materiale zestawienia, w których jednym z elementów pary rymowej jest wyraz gwarowy, np.:

Orze Wicuś, kraje skiby
Równno, że laboga!
Myśli Wicuś: – Jeszcze gdyby
Dostać socjologa
Orka na ugorze, s. 41.

Rymy stylistyczne Waligórski tworzy także dzięki zestawianiu wyrazów podniosłych z potocznymi lub neutralnymi, ale odnoszącymi się do codziennych, przyziemnych realiów, np.:

Anglicy ostrożniej od nas swoje uwagi czynią:
– Jak sądzę, jest pan szubrawcem.
– Zdaje mi się, że jest pan świnią
Względność, s. 20.

Już profesor dał zadanie
Z wdziękiem i z dezynwolturą:
– Student Dreptak. Wasz skazaniec!
Ma się przyznać, że jest kurą!
Szkoła katów, s. 100.

Ty nie mów do mnie: darling, honey,
Ty nie porównuj mnie z ruczajem,
Ty mnie fasolki zrób duszonej,
Niechże się raz do syta najem!
Rozmowa intelektualna, s 150³⁶.

³⁶ W cytowanym czterowersie występuje także rym naciągnięty *honey – duszonej*.

a także wyrazów potocznych z nazwami własnymi utrwalonymi w kulturze, np.:

I rzucili robotę,
i zaczęli się kopsać
krzycząc: – To Amenetop!
– Nie, poznaję Cheopsa!
Ballada o mumiach, s. 161³⁷.

Poza wskazanymi wyżej podtypami rymów stylistycznych Andrzej Waligórski na zasadzie kontrastu zestawiał także wyrazy z odległych pól semantycznych³⁸, dzięki czemu efekt komiczny jest wywoływany nie tylko przez kontrast i degradację, lecz także przez zaskoczenie, np.:

Pod Wawelem był smok w grocie,
Co jadał różne łakocie:
Sznycle, dropsy, ptaszki, mszyce,
Ale najchętniej dziewice.
Jak codziennie jedną wpieprzy,
To ma zaraz humor lepszy
O wawelskim smoku, s. 16.

Nie bierz żeż, durny bawole,
Tej szajby w aureolę
[...]

³⁷ Izabela Mikrut tak komentuje przywołany fragment: „Komizm uruchamia się na kilku płaszczyznach: z jednej strony to niezbyt chwalebne zachowanie poważnych, wydawałoby się, uczonych, zamiana ról (badacze stają się jak dzieci), z drugiej – ilość emocji, jakie wyzwala odkrycie. Lecz najważniejsza wydaje się strona językowa: nie dość, że Waligórski zestawia tu kolokwializmy z władcami starożytnego Egiptu – zatem z dyskursem zahaczającym o styl naukowy – to podkreśla niezwykłość tego połączenia przez odpowiednio skontrastowane pary rymowe” (*Przymrużonym okiem...*, s. 296).

³⁸ Czasem takie zestawienia niemal całkowicie abstrahują od semantyki i opierają się wyłącznie na nieco absurdalnych skojarzeniach brzmieniowych, czego najlepszym przykładem jest wiersz *Bajarz-jajarz*, którego większość wersów zbudowana jest na zasadzie rymu wewnętrznego na wzór tytułowej pary rzeczowników (zob. s. 20–21).

Wniosek: żadne dyrektywy
Nie zastąpią lewatywy!
Święta krowa, s. 26, 27.
A wśród tych ziółek igra pszczołka
Biorąc do pyska słodki nektar.
Przy tej okazji w kwietny pyłek
Siada na maku lub na chabrze,
A że ma dość kosmaty tyłek,
Więc zwykle pyłkiem się ubabrze.
Potem przenosi go do słupka
I kwiat zapładnia mimo woli,
Więc gdyby nie tej pszczołki pupka –
Brakłoby jablek fasoli
Zaangażowanie, s. 39.

Bo łatwiej stać się z tygrysa glistą,
Niż z socjalisty kapitalistą
Prywatyzacja, s. 171.

Obejrzał Dreptak trupy,
Otarł łzę rąbkiem gaci:
– Trzeba jakoś do kupy
Poskładać zacnych braci...
Ballada o pierwszej łamigłówce, s. 87–88.

Niekiedy jednym z członów pary rymowej jest nazwa własna lub wyraz obcy (czasem spolszczony), co znacząco wzmacnia kontrast między rymowanymi wyrazami i potęguje efekt komiczny, np.:

Ciec Józef wyszedł z wizawi,
O ścianę nim dumnęło
I jęknął: – Mejbi mnie się śni?
Mejbi dzys ys video?
– Kakoj widejo? Passzoł won!
Wtem z góry swoją fizys
Ukazał stary Carrington
Pytając: – Łot ys dzyzys?
The Big Fight (bolszaja rozpierducha), s. 28.

Zbudziłam się, a wokół ino
Ten rzepak, a w rzepaku tato.
I w całej gminie Portofino
Trwa straszne rzepak owe lato...
Rzepakowe lato, s. 32.

Bo czeka go szlafrok, samowarek,
Ciepłe kapcie i w klatce kanarek,
I w ogóle dolce far nientne,
Jak już pójdzie na tę starczą rentę
Odejdźcie Dreptaka, s. 128.

Owszem, Karpowicz się zazębia
Z Gothem, Bizetem i Petrar ką,
Ale już przestań nie pogłębiać,
Ożesz ty jakaś pogłębiarko!
Rozmowa intelektualna, s. 150.

Rusycysta za nią okiem strzela
Myśląc w duchu: – Wot, kakoj anans!
I potyka się ksiądz prefekt Chudzielak
Z trwożnym szeptem: Apage satanas!
Zuzia, s. 188.

III

Andrzej Waligórski słynął z niezwyklej łatwości pisania, a przy tym jego teksty są bardzo precyzyjnie zbudowane³⁹. Ich dokładna lektura dowodzi też prawdziwego mistrzostwa językowego autora, który niezwykle twórczo korzystał z bogatego i różnorodnego – zwłaszcza stylistycznie – zasobu słownictwa. Izabela Mikrut, pisząc o autokomentarzach satyryka, zauważa: „Przewrotne deklaracje, które mają przedstawiać autora jako jednego z wielu, wyrobnika

³⁹ Jan Kaczmarek podkreśla: „K a ż d y wiersz Andrzeja Waligórskiego ma piękną, prześmieszoną, nieraz wielopiętrową pointę końcową. Prócz tego w s z y s t k i e wiersze Andrzeja Waligórskiego obfitują w pointy pośrednie” (J. Kaczmarek, *Słowo wstępne*, s. 6 – wyróżnienia autora).

(czy rzemieślnika), oddalanie myśli o intertekstualizmie i erudycji, to elementy kreacji satyrycznej Andrzeja Waligórskiego, gry z czytelnikami⁴⁰; a w innym miejscu dodaje: „Przy sugerowanej nonszalancji formalnej imponuje autor przypominanym co pewien czas talentem do ekwilibrystyki brzmieniowej”⁴¹.

Owa „ekwilibrystyka brzmieniowa” bodaj najwyraźniej uwidacznia się w rymach, które niezwykle często wywołują – lub wzmacniają – efekt komiczny. W analizowanych utworach Waligórski kilkakrotnie zastosował rymy składane oraz rymy aluzyjnie, najczęściej jednak tworzył rymy naciągnięte oraz rymy stylistyczne. Zwłaszcza te ostatnie – zarówno od odbiorcy, jak i od autora – wymagają znajomości bogatego słownictwa z różnorodnych pól semantycznych i stylistycznych oraz rozwiniętej kompetencji językowej, w tym także kompetencji humorystycznej. Abstrahując od często błahej tematyki, należy podkreślić, że przywołane wyżej fragmenty utworów niewątpliwie dowodzą prawdziwego kunsztu satyrycznego ich autora, jego niezwykłych – jak pisał Barańczak – „umiejętności w igraniu słowami”⁴².

Bibliografia

- Barańczak S., [list], w: A. Bikont, J. Szczęsna, *Limeryki, czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu*, Warszawa 1989.
- Brajerski T., *Słownik rymów Konstancji Benislawskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1993, z. 6.
- Brzozowska D., *O dowcipach polskich i angielskich. Aspekty językowo-kulturowe*, Opole 2000.
- Budkowska J., *Słownik rymów Adama Mickiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Burska-Ratajczak B., *Formacje deminutywno-hipokorystyczne i neologizmy jako źródło humoru (na przykładzie „Kolekcji” L.J. Kerna)*, w: *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*, red. K. Wojtczuk, A. Wierzbička, Siedlce 2004.

⁴⁰ I. Mikrut, *Przymrużonym okiem...*, s. 285.

⁴¹ Tamże, s. 303.

⁴² S. Barańczak, [list], s. 64.

- Buttler D., *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974.
- Chłopicki W., *O humorze poważnie*, Kraków 1995.
- Grzegorzczkowska R., Puzynina J., *Rzeczownik*, w: *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, wyd. drugie, zmienione, Warszawa 1998.
- Jeżowski M., *Słownik rymów „Marii” Antoniego Malczewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1972, z. 4.
- Jeżowski M., *Słownik rymów Cypriana Norwida*, Lublin 1998.
- Jeżowski M., *Słownik rymów Juliusza Słowackiego*, Lublin 2002.
- Kaczmarek J., *Słowo wstępne*, w: A. Waligórski, *Wierszyki*, Kraków 1995.
- Kaletowa L., *Andrzej Waligórski (1926–1992)*, „Polityka” 1992, nr 22.
- Korpysz T., *Jeszcze o komizmie rymów*, w: *Słowa i ich opis. Na drogach współczesnej leksykologii*, red. D. Zdunkiewicz-Jedynak, Warszawa 2012.
- Korpysz T., *Komizm rymów w pismach Cypriana Norwida*, w: *Humor. Teorie – praktyka – zastosowania*, t. 2: *Zrozumieć humor*, red. S. Dżereń-Głowacka, A. Kwiatkowska, Piotrków Trybunalski 2009.
- Korpysz T., *Komizm rymów w piosenkach Jeremiego Przybory*, w: *Humor w kulturze i edukacji*, red. E. Dunaj, I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, Lublin 2014.
- Korpysz T., *Niegramatyczne rymy gramatyczne*, w: *Język pisarzy: problemy gramatyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa 2021.
- Korpysz T., *O potrzebie wyodrębniania humorologii historycznej. Uwagi wstępne*, „Poradnik Językowy” 2023, wolumen okolicznościowy: *Horyzonty polszczyzny. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Dubiszowi w pięćdziesięciolecie Jego pracy naukowej i dydaktycznej*, red. M. Piasecka, M. Wojtyńska-Nowotka.
- Krasowska A., *Strukturalna analiza dowcipu – o modelu izotopijno-dysjunkcyjnym Salvatore Attardya z perspektywy kilku dekad*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 2022, nr 78.
- Kreja B., *Słowotwórstwo rzeczowników ekspresywnych w języku polskim. Formacje na „-ik”, „-k”, „-isko” i „-ina”*, Gdańsk, 1969.
- Miodek J., *Słowo wstępne*, w: A. Waligórski, *Wieczór autorski*, Wrocław 2008.
- Mikrut I., *Przymrużonym okiem. Radość czytania satyryków*, b.m.w. 2016.
- Putrament K., *Kilka słów o Autorze*, w: A. Waligórski, *Błądny rycerz. Utwory wybrane*, wstęp i wybór K. Putrament, Warszawa 1999.
- Sarnowski M., *Deminutiwum jako znak ironii*, „Język a kultura”, t. 3: *Wartości w języku i tekście*, red. J. Puzynina, J. Anusiewicz, Wrocław 1991.
- Skoczylas J., *Andrzej Waligórski – satyryk czy poeta?*, „Pamięć i Przyszłość” 2008, nr 2.
- Skoczylas J., „*Elita*” i „*Studio 202*”, Wrocław 2013.

Słownik rymów Stanisława Trembeckiego. Praca zespołowa Sekcji Językoznawczej Koła Polonistów oraz pracowników Katedry Filologii Polskiej Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu, red. H. Turska, Toruń 1961.

Waligórski A., *Błądny rycerz. Utwory wybrane*, wstęp i wybór K. Putrament, Warszawa 1999.

Comism of rhymes in Andrzej Waligórski's works.

Introductory remarks

Summary

In the rich literature of humorology, comism induced by the juxtaposition of specially selected words or word combinations in rhyming pairs is very rarely subjected to scientific reflection, although it is relatively often used in various types of texts (especially satirical, but also children's texts or songs). Andrzej Waligórski used this comic mechanism very often in his works. In his analyzed poems, broken rhyme (also called broken and divided rhyme), broken-folded rhyme, homonymous rhyme and repeated rhyme do not occur. On the other hand, on several occasions the author used composed rhyme (e.g.: *szyja – ci ja, w pierś się – Engelsie*) and allusive rhyme, but most often he created made up rhymes (e.g.: *stolicą – bógwico, plon – maison, kiśli – wymyślił*) and stylistic rhymes (*wszędy – urzędy, komnacie – gacie, dezynwolturą – kurą, dyrektwy – lewatywy, chabrze – ubabrze, ino – Portofino*). The latter, in particular, both from the recipient and the sender require knowledge of a rich vocabulary from a variety of semantic and stylistic fields, as well as developed linguistic competence, including humorous competence. The fragments of works cited in the article undoubtedly prove the true satirical artistry of their author.

Słowa kluczowe: Andrzej Waligórski, satyra, komizm, rym, komizm rymów

Key words: Andrzej Waligórski, satire, comism, rhyme, rhyme comedy

MONIKA MIAZEK-MĘCZYŃSKA*

ORCID 0000-0002-3209-4932

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**„ŚMIECHU MI TRZEBA NA TE DZIWNE CZASY”.
RZECZ O MOMUSIE, APULEJUSZU, BOCCACCIU,
OŚLE I STAND-UPIE**

*Śmiechu mi trzeba
na te dziwne czasy
śmiechu zdrowego
jak źródłana woda [...]*

*Niech dźwięczy męczy
aż do zadyszki
śmiechu mi trzeba
przede wszystkim [...]*

*nie okrutnego
nie cynicznego
śmiechu mi trzeba
bardzo ludzkiego*

Adam Ziemiannin, *Modlitwa o śmiech*¹

* Dr hab. MONIKA MIAZEK-MĘCZYŃSKA, prof. UAM – filolożka klasyczna, literaturoznawczyni, tłumaczka z łaciny, propagatorka kultury starożytnej. Pracuje w Instytucie Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej badania skupiają się na tekstach łacińskich z XVI–XVIII w. (materiały archiwalne, starodruki) dotyczących misji jezuickich w Chinach, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości i działalności polskich jezuitów. Zajmuje się także twórczością poetów epoki augustowskiej (zwłaszcza Owidiusza i Horacego) oraz jej recepcją w literaturze europejskiej. W 2022 r. opublikowała wraz z Elżbietą Wesołowską poetycki przekład *Heroides* Owidiusza.

¹ *Modlitwa o śmiech* z muzyką Krzysztofa Myszkowskiego w wykonaniu zespołu Stare Dobre Małżeństwo ukazała się w 1990 r. na płycie *Makatki*.

Celem niniejszego tekstu jest próba opisanego śmiechu jako zjawiska, które od czasów starożytnych stanowi element oczyszczający zarówno dla jednostek, jak i dla społeczności, pozwalając im uwolnić się od negatywnych emocji, uciec przed lękiem, niepewnością, niepokojem. Bez wątplenia śmiech jest zjawiskiem pierwotnym², naturalnym, a dla kultury antycznej Grecji i Rzymu – rdzennym, wpisanym w obrzędowość na równi z powagą, przełamującym wzniosłość i dostojeństwo w równie uświęconej formie żartu, dowcipu, wręcz obsceniczności, by przywołać tylko specyfikę orszaku dionizyjskiego czy postać Baubo³ – kobiecego demona płodności i seksualności, uznawanego też za boginkę śmiechu i swawoli. Żarty i śmiech traktowane były przez starożytnych jako naturalne antidotum na smutek, czego dowód znajdujemy np. w *Hymnie homeryckim do Demeter*⁴, gdzie staruszka Jambe, wykonując frywolne gesty i obnażając swoje narządy płciowe, starała się rozweselić Demeter zrozpaczoną po utracie córki.

² Georges Minois w *Historii śmiechu i drwiny* pisze: „Humor narodził się z pierwszym człowiekiem: pierwszym zwierzęciem, które oderwało się od zwierzęcości, nabrało dystansu do siebie, zobaczyło, że jest śmieszne i niezrozumiałe” (G. Minois, *Historia śmiechu i drwiny*, tłum. W. Klenczon, Warszawa 2021, s. 79).

³ Baubo, zwana również Iambe, to bóstwo o spornym charakterze i pochodzeniu. Zazwyczaj jest wyobrażana w postaci bezgłowej, ale z wyraźnie zaznaczonymi szczegółami kobiecej anatomii. Według Roberta Gravesa Baubo i Jambe to dwie odrębne postaci, personifikujące „wyuzdane pieśni jambiczne śpiewane dla zmniejszenia napięcia emocjonalnego podczas misteriiw eleuzyjskich.” (zob. R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 95).

⁴ „Długo siedziała [Demeter] na krześle bez słowa, tak zasmucona, / Nie witając nikogo ni słowem jakimś, ni gestem, / Bez uśmiechu, ani pragnienia nie sycąc, ni głodu. / Tak to siedziała, dręczona tęsknotą za córką o smukłej / Tali, póki to zacna Iambe, wielu próbując / Żartów, nie wywołała uśmiechu czcigodnej władczyni, / Potem śmiechu, aż wreszcie łaskawość wlała w jej serce; / Usposobienie Iambe i później lubiła bogini.” (*Hymn homerycki do Demeter*, w. 198–205, tłum. W. Appel). W tym wypadku bardzo wyraźnie widać terapeutyczną rolę śmiechu. Opowieść tę przytacza również Arnobiusz z Sicca w dziele *Adversus nationes* (V 21, 3–6) – tu pocieszycielka Demeter występuje pod imieniem Baubo. Za wskazanie tego odniesienia serdecznie dziękuję anonimowej Recenzentce/Recenzentowi mojego artykułu.

Taki szczególny splot smutku i śmiechu, powagi i krotochwili powtarza się niejednokrotnie w kulturze antycznej, świadomej, że „pewne uczucia zdolne są przerzucać się same z siebie w swoje przeciwieństwa”⁵. Być może najwyraźniej było to widać na ateńskich Wielkich Dionizjach, gdy trzy dni skupienia nad sztukami tragicznymi, doświadczenie litości i trwogi, równoważone było przez nieokiełznaną wesołość i głośny śmiech wtórujący płynącym z orkiestry i skene komediowym frazom. Jeśli przez bunt i cierpienie przeżywane w trakcie tragicznych trylogii Ateńczyk dochodził do zrozumienia tajemnicy losu, do pogodzenia się z nim oraz doświadczenia zbiorowej mądrości, co jest istotą Arystotelesowskiej *katharsis*, to przez wspólnotowy śmiech towarzyszący sztukom komicznym tym bardziej zdawał sobie sprawę z przynależności do grupy, odczytującej mniej lub bardziej zawołowane odniesienia do współczesności, reagującej w ten sam sposób na żarty z ateńskich polityków, stręczycielek czy poetów swoich czasów i swojej rzeczywistości. To właśnie wspólnotowość i sytuacyjność komedii attyckich, ich odniesienia do bieżących realiów i postaci jaśniejących tylko tam i wtedy na firmamencie chwilowej sławy sprawiają, że dziś są one dla nas niejednokrotnie hermetyczne, a na pewno mniej śmieszne niż dla ich pierwszych widzów. O ile siła

⁵ Zob. Apulejusz, *Met.* I 12, 1 (wszystkie zamieszczone w artykule cytaty z dzieła Apulejusza pochodzą z wydania: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł. Apologia, czyli W obronie własnej księga o magii*, tłum. E. Jędrkiewicz, J. Sękowski, Warszawa 1999). Okraszanie powagi śmiechem uwidacznia się w wielu aspektach kultury antycznej. W literaturze starożytnej Grecji i Rzymu znajdziemy je już u Homera (np. w pieśniach Demodoka w *Odysei*), ale też w poezji sympotycznej i elegijnej, jak również w prozie – chociażby w mowach Cycerona. Osobne miejsce zajmuje śmiech w twórczość o charakterze satyrycznym, której celem wedle Horacego było mówienie prawdy za pośrednictwem żartu, a wśród zaleceń poetyckich w satyrze I 10 znajdują się i takie: „Język musi być smutny, to znów żartobliwy, / Mieć natchnienie poety, retora porywy, / To znów zawierać wykwiń, to oszczędzać siły, / Mądrze problem poruszać. Czasem dowcip miły / Lepiej niż oburzenie ważność spraw wypowie” (Horacy, *Sat.* I 10, 11–15, tłum. J. Sękowski). Szczegółowe, wieloaspektowe omówienie tej tematyki w kontekście rzymskim (z odniesieniami do tradycji greckiej) znajdziemy w książce M. Beard, *Laughter in ancient Rome: on jocking, tickling, and cracking up*, University of California Press 2014.

tragedii greckiej niezmiennie przemawia do odbiorców w każdej szerokości geograficznej, to dowcip ówczesnej komedii – by załsnąć choćby poblaskiem dawnej świetności – wymaga częstokroć solidnych przypisów i niemałej wirtuozerii tłumacza, a i tak zapewne wywoła we współczesnym odbiorcy najwyżej chichot (czyli drugi stopień w skali śmiechu), a nie pełny głośny śmiech (trzeci stopień) czy śmiech do łez (czwarty stopień)⁶ – co prawdopodobnie miało miejsce w czasie antycznych spektakli w Teatrze Dionizosa u stóp Akropolu.

Obiektem takiego właśnie śmiechu do łez stał się wbrew swojej woli młody Lucjusz, uwieczniony w powieści awanturniczno-mistycznej⁷ *Metamorfozy albo Złoty osioł*, autorstwa Apulejusza z afrykańskiej Madaury (II w. n.e.). Lucjusz jest równocześnie jej narratorem oraz bohaterem – i to *de facto* tytułowym, gdyż to właśnie on pod wpływem czarów przemienia się pod koniec trzeciej księgi w osła. Uśmiech czytelnika budzi już sam niezamierzony efekt podjętej przez Lucjusza z pełną świadomością próby metamorfozy – planował bowiem zamienić się w ptaka, ale użył niewłaściwego specyfiku. Przemiana w osła, ze względu na stereotypowe skojarzenia związane z tym zwierzęciem w antyku (jurność, głupota, naiwność, lenistwo, upór)⁸

⁶ Norman Bevin w książce *Śmiech to zdrowie; teoria i praktyka leczniczego śmiechu* (Warszawa 2003) wyróżnia cztery stopnie śmiechu: 1. tchnienie radości, które można scharakteryzować jako wyraz głębokiego, duchowego, radosnego spokoju, pozwalający na zachowanie psychicznego odprężenia; 2. chichot, czyli lekki śmiech; 3. śmiech z objawami akustycznymi; 4. śmiech do łez. Przy śmiechu leczniczym najważniejsze są stopnie pierwszy, trzeci i czwarty. Interesujący może wydać się fakt, że również antyczni Rzymianie opisywali śmiech i wywołujące go czynniki różnymi terminami, które szczegółowo analizuje Edyta Gryksa w artykule *Etiamsi cupimus risum tenere non possumus. Śmiech w kulturze starożytnego Rzymu*, w: *HistoRisus. Historie śmiechu / śmiech [w] historii*, red. R. Borysławski i in., Katowice 2016, s. 10–20.

⁷ G. Minois nazywa dzieło Apulejusza „romansem diabolicznym” ze względu na tytułowego bohatera, ale „również z powodu pomieszania gatunków, ścisłego powiązania śmiechu, strachu i śmierci” (zob. G. Minois, *Historia śmiechu i drwiny*, s. 96).

⁸ Zob. M. Karamucka, *Nulla est gloria praeterire asellos. Wizerunek osła w kulturze i literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2011, nr 2, s. 95–108.

sama w sobie ma więc walor komediowy, natomiast pozostawienie przemienionemu w osła Lucjuszowi ludzkiego rozumu i moralności prowadzi do dodatkowego spiętrzenia komizmu. Perypetie związane z próbą odzyskania przez „uoślonego” mężczyznę ludzkich kształtów staną się kanwą kolejnych ksiąg aż po szczęśliwą finalną metamorfozę – zarówno cielesną, jak i duchową. Pomijając jednak, skądinąd intrygujące, aspekty misteryjne i platońskie tej opowieści, przyjrzyjmy się wątkowi komicznemu i terapeutycznej roli śmiechu, tak wyraźnie obecnym w dziele Apulejusza.

Oto Lucjusz, jeszcze nie osioł, ale całkiem przystojny młodzieniec, goszcząc w obcym dla siebie tesalskim mieście Hypate, po suto zakrapianej winem wieczerzy u swej dalekiej krewnej Birreny, późną nocą zabija trzech mężczyzn, dobijających się do drzwi domu, w którym przemieszkiwał. Następnego ranka ledwo wytrzeźwiały trafia przed trybunał sędziowski, którego posiedzenie z uwagi na ogromne zainteresowanie opinii publicznej przeniesione zostaje do teatru. Oszołomiony i przerażony Lucjusz nie kryje swojego zaskoczenia: „oto wśród tylotysięcznego tłumu otaczającego mnie nie było dosłownie nikogo, kto by nie pękał ze śmiechu” (*Met.* III 2). Powaga sytuacji nie pozwala mu jednak zgłębiać tego fenomenu, bo oto wygłoszone zostaje oskarżenie – pojawiają się zapłakane krewne pomordowanych mężczyzn w głos domagające się krzyża dla sprawcy zbrodni, jeden z sędziów każe przynieść złowrogo wyglądające narzędzia tortur, aż wreszcie Lucjusz zostaje zmuszony do spojrzenia na ciała swoich ofiar, zasłonięte dotąd jakąś materią. I oto następuje niespodziewany zwrot akcji: bohater widzi bowiem, że „owe trupy pomordowanych ludzi to były trzy wydęte wory skórzane, tak i owak porżnięte” (*Met.* III, 9).

Reakcja widzów – bo cały ten proces nie był niczym innym jak starannie wyreżyserowanym spektaklem – jest natychmiastowa: „Wtedy ten śmiech, co go dotąd za sprawą różnych przecherów poniekąd tłumiono, swobodnie już przewalać się zaczął przez tłum. Jedni z nadmiaru uciechy życzenia sobie składali, inni rękami ściskali bolące od śmiechu brzuchy. I dalibóg, że chyba pijani od wesołości wszyscy z teatru wychodzili, jeszcze się za mną oglądając” (*Met.* III, 10). Gniew Lucjusza, obrażonego i nie do końca jeszcze świadomego,

w czym *nolens volens* uczestniczył, ułagodzą dopiero słowa jednego z urzędników miejskich podchodzących do niego z przeprosinami i podziękowaniem: „Znamy my dobrze, panie Lucjuszu, godność twoją, a nawet i twoich przodków, bo w całym przecie kraju znana jest dostojność waszej rodziny. I nie dla wyrządzenia ci zniewagi urządzono ci to, co cię tak bardzo rozżala. Otrząśnijże przeto z serca cały ten smutek i utrapienie. Zawsze bowiem jakiś zgoła nowy wymysł musi uświetnić tę zabawę, którą rokrocznie uroczyste obchodzimy na cześć najmiłszego boga Śmiechu. Ten zaś bóg będzie zawsze łaskawie i miłościwie z tym, który takiego wymysłu był bohaterem, który w nim główną odegrał rolę; ten bóg nie dopuści nigdy, aby ci się ból zbyt głęboko wżarł w serce, lecz czoło twe otaczać będzie zawsze pogodą i urokiem wesołości. A za tę uciechę, którąś nam sprawił, cała społeczność miejska zaszczytami cię nie lada jakimi darzy: i w dobrodziejów bowiem swoich poczet cię zapisała, i postanowiła, by twój posąg stanął odlany ze spiżu” (*Met.* III, 11).

Okazuje się więc, że Lucjusz padł ofiarą niewybrednego żartu, jakim mieszkańcy Hypate uczcili bóstwo Śmiechu (łac. *Risus*), któremu rokrocznie oddawali cześć „wesołym i radosnym obrządkiem”, dopraszając się jego łaski, jak to wyjaśniała wcześniej ciotka Lucjusza, Birrena (*Met.* II, 31). Podkreśla ona, że Hypate jest jedynym miastem na świecie, gdzie Śmiech jest czczony w taki sposób. W opinii badaczy stwierdzenie Birreny dowodzi, że opis święta został przez Apulejusza zmyślony, aczkolwiek należy przyznać, że sam bożek Śmiech (w swoim greckim wariacie Gelos – Γέλως)⁹ jest odnotowany przez pisarzy antycznych. Do orszaku Dionizosa jako bóstwo najradośniejsze i najbardziej oddane picciu włączył go Filostrat Starszy w *Imagines* (1.25), natomiast Plutarch wspomina, że w Sparcie

⁹ Jan Parandowski w swoim wprowadzeniu do polskiego tłumaczenia Apulejusowych *Metamorfóz* wskazuje Śmiech jako głównego bohatera tej książki, na równi z Amorem. Charakteryzuje zaś roześmiane bóstwo następująco: „najprzedniejszy z bogów, Gelos, najmilszy towarzysz Bakchusa, otyły, czerwony, rozrehotany sam bóg Śmiech!” (J. Parandowski, *Rzecz o Apulejuszu*, w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Żłoty osioł. Apologia, czyli W obronie własnej księga o magii*, tłum. E. Jędrkiewicz, J. Sękowski, Warszawa 1999, s. 18).

znajdowało się sanktuarium Gelosa (*Żywot Kleomenesa*, 9.1) i że spartański prawodawca Likurg dedykował temu bóstwu małą figurę (*Żywot Likurga*, 25.2).

Te skromne wzmianki, jak również natura żartu, którego ofiarą padł nieszczęsny Lucjusz, prowadzą nasze poszukiwania w kierunku innego antycznego bóstwa śmiechu, którego obecność na greckim Olimpie potwierdza autorytet samego Hezjoda (*Teogonia*, 214). Jest nim Momus (gr. Μῶμος, łac. *Momus*, *Querella*) – bóstwo prastare, gdyż narodzone z pierwotnej Nocy (Nyks), brat Tanatosa, Hypnosa, Eris i Hesperyd. To bóg żartów, kpín, drwin i krytyki, również tej niezasłużonej¹⁰. A ponieważ ze swoimi krytycznymi uwagami nigdy się nie krył, nawet wobec bogów, Momus został wyrzucony z Olimpu, stając się z czasem bohaterem utworów zawierających mniej lub bardziej otwartą krytykę władzy i porządków społecznych, zaczynając od *Zgromadzenia bogów* Lukiana z Samostat (II w. n.e.). Szczególną popularność zyskał Momus zwłaszcza w czasach renesansu, stając się kluczową postacią dzieł m.in. Leona Battisty Albertiego czy Giordana Bruna¹¹.

Nie stroniący od żartu bliższego kpínie i szyderstwu, przedstawiany jako starzec z maską w jednej ręce, a z laską błazna w drugiej, bożek Momus mógłby ze złośliwą przyjemnością przyglądać się

¹⁰ Według jednej z bajek Ezopa (nr 455 wg indeksu Perry’ego), kiedy naśmiewający się z bogów Momos nie mógł znaleźć nic ułomnego w Afrodycie, stwierdził, że jej sandały skrzypią.

¹¹ Leon Battista Alberti napisał obszerny traktat o wyraźnym podtekście politycznym pt. *Momus, albo Książę*. Opisuje w nim dalsze losy Momusa po wygnaniu ze świata bogów, jego działania na ziemi, powrót na Olimp, powtórny upadek i kastrację. Była to satyra na współczesne autorowi społeczeństwo, w tym na kwestie religijne. Natomiast w traktacie filozoficznym *Spaccio de la bestia trionfante* (*Wypędzenie tryumfującej bestii*, 1584) autorstwa Giordana Bruna Momus występuje w kilku dialogach z bogami olimpijskimi, zob. Ch. Smith, *The Apocalypse Sent up: A Parody of the Papacy by Leon Battista Alberti*, „MLN”, vol. 119, no. 1, Italian Issue Supplement: *Studia Humanitatis: Essays in Honor of Salvatore Camporeale* (Jan., 2004), s. 162–177; S. Simoncini, *The adventures of Momus during the Renaissance. The legend in literature from Leon Battista Alberti to Giordano Bruno*, „Rinascimento” 1998, nr 38, s. 405–454.

udrękom stojącego przed sądem Lucjusza. I do tego rodzaju śmiechu – nieco okrutnego, niejednokrotnie cynicznego – powrócimy jeszcze na koniec tych rozważań. Teraz jednak – zgodnie z przytoczonym na początku mottem – poszukajmy u Apulejusza śmiechu tak „bardzo ludzkiego”, który znosi napięcia, uwalnia od strachu, przynosi ukojenie. Ten rodzaj śmiechu znajdziemy w *Metamorfozach* w ich najbardziej znanym, przez wielu uważanym za najpiękniejszy fragmencie: baśni o Erosie i Psyche (*Met.* V–VI). Opowieść tę snuje starucha, posługująca zbójcom w ich górskiej kryjówce, a robi to, żeby ukoić smutek młodziutkiej dziewczyny, porwanej przez rozbójników w trakcie zaślubin, przerażonej, niepewnej swoich dalszych losów.

I oto przed oczami nieszczęsnej niedoszłej oblubienicy pojawia się galeria świetnych postaci o *stricte* komediowym rysie – poczynając od samej narratorki tej historii: „starki zdziecinniałej i podpitej”, a więc wypisz wymaluj typowej staruchy z komedii rzymskiej. Przed wszystkim spotykamy tu dwie starsze siostry – brzydule i zazdrośnice, które wiecznie wyrzekają na swój los i na mężów biedaków, z których jeden jest stary i „łysy taki, że niczym dynia, kusy jeszcze jak dziecko, a dom cały to trzyma pod dziesięcioma ryglami i zamkami” (*Met.* V, 9), drugi zaś tak pokręcony podagrą, że jego żona nie ma co liczyć na żadne pieszczoty, lecz musi go ciągle pielęgnować, leczyć i nacierać maściami, niszcząc swoje białe rączki. Obie siostry mają oczywiście całkowitą pewność, że umiałyby znacznie lepiej wykorzystać dostatki, w jakie opływa Psyche w pałacu swojego męża, postanawiają więc podstępnie pozbawić ją szczęścia i zająć jej miejsce. Nie mogą przy tym znieść nawet myśli, że boski małżonek mógłby doprowadzić do ubóstwienia swojej ukochanej Psyche, a byłoby to dla nich bardzo trudne do zaakceptowania, skoro – jak mówi jedna z sióstr: „Już teraz ino głowę zadziera niewiastka, a boginią to aż od niej jedzie” (*Met.* V, 9).

Trzeba przyznać, że w tej opowieści o bogach i bóstwach niepoślednią komiczną rolę odgrywa język narratorki – gminny, potoczny, wspaniale kontrastujący z dostojnością boskich kreacji, do jakiego przyzwyczała nas literatura antyczna. Opisane i mówiące tym językiem bóstwa stają się jeszcze zabawniejsze. Prym wiedzie tu

zwłaszcza Wenus, będąca tym razem uosobieniem nadopiekuńczej matki i wrednej teściowej. Nie tylko urządza ona Erosowi karczemną awanturę za to, że zakochał się w Psyche (którą miał z rozkazu obrażonej rodzicielki ukarać za zbytnią piękność), ale też grozi mu, że skoro jest tak niegodziwym synem, to ona urodzi sobie „syna innego, o wiele lepszego”. Rozgniewana bogini postanawia wziąć sprawy w swoje ręce i urządza obławę na swoją synową, angażując w to nawet Jowisza i Merkurego. Z pomocą herolda bogów rozgłasza po całym świecie, że każdy, kto przyniesie wiadomość o miejscu pobytu Psyche, „w nagrodę za doniesienie ono otrzyma od samej Wenery siedem słodkich pocałunków, a jeden najśłodszy, bo z pieszczotliwym języka przytknięciem” (*Met.* VI, 8).

Kiedy Psyche wreszcie trafiła przed oblicze swojej teściowej, ta „parsknęła okrutnym chichotem, takim jakim się czasem śmieje ktoś szalejący z gniewu” (*Met.* VI, 9). Dziewczyna zostaje sponiewierana i wyśmiana przez boginię, przy czym największe emocje zdaje się wywoływać u Wenery widoczna ciąży Psyche, która oznacza, że bogini w samym kwiecie wieku będzie nazywana babcią. Na szczęście Wenus szybko odsuwa od siebie tę troskę, stwierdzając, że nie musi przecież wcale nazywać Erosa swoim synem, skoro jest on dzieckiem pozamałżeńskim („to był przecież mezalians!”), a i jego dziecko będzie tylko bękartem, gdyż „nie można uznać za prawowite małżeństwa zawartego w jakiejś dziurze wiejskiej, bez świadków, bez zgody ojca!” (*Met.* VI, 9). Uspokojona tymi rozważaniami bogini zadaje Psyche prace do wykonania, a sama udaje się na jakąś ucztę weselną.

Wielkiej komediowej roli Wenus nie są w stanie przyćmić główni bohaterowie tej opowieści, choć i oni wywołują uśmiech czytelnika: i Eros – maminsynek, który raz odważył się sprzeciwić matce, ale sparzony gorącą oliwą wraca z łzawą skargą pod jej opiekę; i Psyche – uroczo naiwna, ale zdeterminowana, by odzyskać ukochanego, bo nie tylko łapie go w chwili ucieczki za nogę i długo nie chce puścić, wznosząc się wraz z nim w powietrze, ale też podejmuje wytrwałę poszukiwania i wyzwania stawiane przez Wenus, by wreszcie legalnie wyjść za Erosa za mąż. Akt zaślubin odbywa się na zgromadzeniu niebian, którzy przybyli tam tłumnie, zmobilizowani groźbą Jowisza,

że ten, kto się nie stawia na uroczystość, zapłaci wysoką karę pieniężną. Warta odnotowania jest argumentacja ojca bogów, wyrażającego zgodę na ślub głównie po to, by powściągnąć igraszki Erosa. Jowisz stwierdza: „trza spętać małżeńskimi dybami swawolę jego chłopięcą. Wybrał sobie dziewuchę i wianek jej zabrał: niechże ją sobie ma, niech ją sobie trzyma w objęciach i wiecznie się jej miłością cieszy” (*Met.* VI, 23).

Ten szczęśliwy finał musiał uradować co najmniej jedną słuchającą opowieści „dziewuchę”, spełniając terapeutyczną funkcję snutej przez staruszkę narracji. Zdaje się, że i Lucjuszowi, teraz już uwięzionemu w oślej skórze i przysłuchującemu się tym bajaniom, fantastyczna opowieść pozwoliła na chwilę zapomnieć o problemach z odmienionym ciałem, skoro żałował, że nie miał przy sobie rylca i tabliczek, żeby móc spisać tak uroczą bajeczkę – choć jako osioł mógłby mieć problem z utrzymaniem rylca w kopytach...

Ośla skóra jest dla Lucjusza wielkim utrapieniem, przysparza mu kłopotów, ran, dramatycznych przygód, sprawiając, że ociera się wręcz o śmierć. Krótko mówiąc – to doświadczenie traumatyczne, ale pozwalające jednocześnie obserwować ludzi i ich zachowania z nowej perspektywy¹². Lucjusz jako osioł staje się w pewnym stopniu niewidzialny. Ludzie nie muszą się krępować jego obecnością, mówią śmiało to, co myślą, nie hamują swoich emocji i gestów, Lucjusz zaś obserwuje i opowiada wszystko czytelnikom w postaci wplecionych w główny tok narracji nowel. Ich treść, podobnie jak w antycznej tetralogii, rozpięta jest pomiędzy pełnym grozy przerażeniem a zabawą przemieszaną z ulgą. A że – zwłaszcza w sytuacjach życiowo trudnych – człowiek ma jednak potrzebę i większą skłonność do tej drugiej pary doznań, nic więc dziwnego, że Giovanni Boccaccio, do którego rąk w XIV w. trafił rękopis Apulejuszowych *Metamorfoz*, nie tylko skrupulatnie sporządził jego kopię w klasztorze na Monte

¹² Ken Dowden zauważa, że przemiana w osła uwiarygadnia także Lucjusza jako narratora, gdyż – jak sam twierdzi – dzięki dużym oślim uszom mógł usłyszeć więcej niż człowiek (zob. K. Dowden, *Apuleius and the art of narration*, „Classical Quarterly” 1982, s. 419–435).

Cassino, ale też przeniósł niektóre motywy z dzieła Apulejusza do własnej twórczości¹³. W ten sposób w *Dekameronie*¹⁴ wśród setki nowel znalazły się dwie zapożyczone z księgi IX *Metamorfoz*: są to nowela dziesiąta z dnia piątego – o kochanku zdradzającym się kichaniem (por. *Met.* IX, 24–28) oraz nowela druga z dnia siódmego – o kochanku ukrytym w beczce (por. *Met.* IX, 5–7).

Boccaccio w obu przypadkach rozwija i nieco zmienia zapożyczone od starożytnego autora wątki – przede wszystkim przenosi opowieści w znajome sobie realia i nadaje bezimiennym Apuleuszowym bohaterom włoskie imiona. Erotyczna tematyka nowel niesie też inne przesłanie, ponieważ Boccaccio przesuwając akcenty, czyniąc obiektem drwiny raczej zdradzanych mężów niż zdradzające żony, a to właśnie one w *Metamorfozach* wywołują szczególną antypatię odbiorców. Ale niezależnie od tego, czy czytelnik stanie po stronie męża rogowca, zaniedbywanej przez niego a obrotnej żony, czy może młodego kochanka, który w jednym wypadku ostatecznie zostaje ofiarą miłosnych żądz obojga małżonków i rano błąka się po placu nie wiedząc, z którym z nich dwojga spędził większą część nocy, osiągnięty zostaje zamierzony przez autora efekt – na ustach odbiorcy pojawia się uśmiech, uzdrawiający, oczyszczający uśmiech, który w *Dekameronie* pozwalał myślom słuchaczy opowiadań uciec przed grozą czarnej śmierci, jaka szalała we Włoszech w roku 1384. Dla dziesięciorga florentyńczyków (siedmiu dam i trzech młodzieńców)

¹³ Jak pisze Mikołaj Szymański w przedmowie do polskiego wydania *Metamorfoz* z 2000 r.: „Powieść Apulejusza nie była prawie znana w średniowieczu. Z tamtych czasów zachował się tylko jeden rękopis, sporządzony w XI wieku, który przeleżał trzysta lat w bibliotece klasztoru na Monte Cassino. Tam odkrył go wreszcie Giovanni Boccaccio i własnoręcznie sporządził jego kopię, przechowywaną dziś – podobnie jak tamten manuskrypt – we Florencji. Trudno o lepszy przykład korzyści, jakie może odnieść pisarz z prowadzonych przez siebie badań filologicznych.” (M. Szymański, *Przedmowa*, w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, Gdańsk 2000, s. 7).

¹⁴ *Dekameron* Boccaccia powstał prawdopodobnie w latach 1350–1355, a drukiem ukazał się po raz pierwszy dopiero ok. 1470, by niespełna sto lat później (1559) trafić na indeks ksiąg zakazanych.

te opowieści były antidotum na tajony lęk przed zarazą, od której starali się uciec nie tylko fizycznie, ale też psychicznie. Ich śmiech, pozbawiony goryczy, naturalny, wsparty zaufaniem dla ludzkiego sprytu i inteligencji, rozbrzmiewał zapewne raczej na chwałę beztrojskiego Gelosa niż kpiącego i oceniającego Momusa. Sytuacja nie była bowiem skrajnie dramatyczna. Owszem, wokół szalała zaraza, ale oni znajdowali się w izolacji, daleko od widoku śmierci, stosunkowo bezpieczni, w miłym, doborowym towarzystwie. Apulejuszowy Lucjusz uwięziony w osłej skórze był w daleko większym niebezpieczeństwie. Jego życiu i zdrowiu niejednokrotnie zagrażały kije, pałki, ogień, a nawet perspektywa wypatroszenia. Na czterech nogach trzymała go jednak nadzieja powtórnej przemiany w człowieka, gdy wreszcie uda mu się zjeść kwiaty róży, a także sarkastyczny humor, czerpany z obserwacji świata, kpiny z własnego wyglądu i wydawanych przez siebie ryków oraz obśmiewanie doświadczanej rzeczywistości.

Kiedy jednak ta rzeczywistość stanie się nie tylko bolesna, ale wręcz nieznośna – a może się taka stać na wiele sposobów – jedyną bronią pozostaje śmiech spod znaku Momusa, cyniczny, pełen drwiny, nie szanujący świętości. Georges Minois opisuje go jako śmiech groteski – „niespokojny i niepokojący, śmiech strwożony [...]. Śmiech groteski [...] wywodzi się z trwożnej reakcji na rzeczywistość, która chwilami się zniekształca, traci swą kojącą racjonalną strukturę, staje się przerażająca. [...] świat się dekonstruuje, dekomponuje; jego elementy przenikają się wzajemnie, mieszają, tworzą nowe, w sposób potworny i dziwaczny. Umysł waha się, jak się zachować wobec tego świata, niepewnego, rozprężonego, a jeśli zdecyduje się na śmiech, to będzie to śmiech oschły, prawie bez wesołości”¹⁵. O takim śmiechu opowiada Larry Charles w miniseriale dokumentalnym *Niebezpieczny świat* komedii¹⁶, przedstawiającym doświadczenia komików stand-uperów z takich państw jak Irak, Liberia, Nigeria czy Arabia

¹⁵ G. Minois, *Historia śmiechu i drwiny*, s. 95.

¹⁶ *Larry Charles' Dangerous World of Comedy*, 2019, <https://www.filmweb.pl/tvshow/Larry+Charles+zaprasza+do+niebezpiecznego+%C5%9Bwiata+komedii-2019-823342> (dostęp 20.04.2023)

Saudyjska. Są oni ofiarami wojny i różnorodnych prześladowań, z którymi walczą za pomocą czarnego humoru. Ich śmiech ma zupełnie inne brzmienie, wynikające z otaczającej ich grozy, ale to właśnie on pozwala im uwolnić się od strachu, rozproszyć mrok tragedii i żyć dalej, bo jak mówi liberyjski stand-uper Duke Murohy Dennis: „komedia to terapia, lek sam w sobie”¹⁷. Aż cisną się na usta horacjańskie słowa: „ridentem dicere verum quid vetat?” (Horacy, *Sat.* I, 1. 24–25)

Jeśli wierzyć specjalistom od geloterapii, czyli leczenia śmiechem, lista pozytywnych skutków oddziaływania śmiechu na ludzki organizm jest bardzo długa. Śmiech łagodzi m.in. objawy wywołane stresem, korzystnie oddziałuje na jakość snu, wpływa na aktywizację społeczną, a nawet może być pomocny w spalaniu zbędnych kalorii¹⁸. Dobrodziejstwa i łaski „najprzedniejszego z bóstw: bóstwa Śmiechu” – jak nazwała Gelosa ciotka Lucjusza, Birena – są więc ogromne i dlatego w świecie pełnym niepokojów, stresu, epidemii warto uczyć się tej sztuki, zwłaszcza od starych mistrzów.

Bibliografia

- Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł. Apologia, czyli W obronie własnej księgi o magii*, tłum. E. Jędrkiewicz, J. Sękowski, Warszawa 1999.
- Beard M., *Laughter in ancient Rome: on jocking, tickling, and cracking up*, University of California Press 2014.
- Bevin N., *Śmiech to zdrowie; teoria i praktyka leczniczego śmiechu*, Warszawa 2003.
- Derkacz M., *Leczenie śmiechem*, „Medicus” 06/21, <https://medicus.lublin.pl/2011/06/post-698> (dostęp 30.01.2024).
- Dowden K., *Apuleius and the art of narration*, „Classical Quartely” 1982.
- Graves R., *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982.
- Gryksa E., *Etiamsi cupimus risum tenere non possumus. Śmiech w kulturze starożytnego Rzymu*, w: *HistoRisus. Historie śmiechu / śmiech [w] historii*, red. R. Borysławski i in., Katowice 2016.

¹⁷ Cyt. za: M. Meller, *Nietoperz i suszone cytryny*, Warszawa 2019, s. 449.

¹⁸ Już 10–15 minut śmiechu dziennie, w zależności od jego intensywności, umożliwia zużytkowanie nawet 10–40 kcal, zob. M. Derkacz, *Leczenie śmiechem*, <https://medicus.lublin.pl/2011/06/post-698> (dostęp 30.01.2024).

- Karamucka M., *Nulla est gloria praeterire asellos. Wizerunek osła w kulturze i literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2011, nr 2.
- Meller M., *Nietoperz i suszone cytryny*, Warszawa 2019.
- Minois G., *Historia śmiechu i drwiny*, tłum. W. Klenczon, Warszawa 2021.
- Parandowski J., *Rzecz o Apulejuszu*, w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł. Apologia, czyli W obronie własnej księga o magii*, tłum. E. Jędrkiewicz, J. Sękowski, Warszawa 1999, s. 5–23.
- Simoncini S., *The adventures of Momus during the Renaissance. The legend in literature from Leon Battista Alberti to Giordano Bruno*, „Rinascimento” 1998, nr 38.
- Smith Ch., *The Apocalypse Sent up: A Parody of the Papacy by Leon Battista Alberti*, „MLN”, vol. 119, no. 1, Italian Issue Supplement: *Studia Humanitatis: Essays in Honor of Salvatore Camporeale* (Jan., 2004).
- Szymański M., *Przedmowa*, w: Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, Gdańsk 2000.

“I need laughter in these strange times”. A story about Momus, Apuleius, Boccaccio, a donkey and stand-up comedy

Summary

The article addresses the issue of laughter as a phenomenon that has a cleansing effect on both individuals and entire communities, allowing for the release of negative emotions and escape from fear, doubt and anxiety. The starting point for the considerations are the adventures of Lucius transformed into a donkey from Apuleius's *Metamorphoses*, set in the broader context of the ancient view of laughter and sense of humor, as well as modern practices of laughter treatment (gelotherapy).

Słowa kluczowe: śmiech, groteska, Apulejusz, osioł

Key words: laughter, grotesque, Apuleius, donkey

MIŁOSŁAWA KROGULSKA*

ORCID 0009-0001-7013-822X

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

**WAGA RZEŹNIKIEM. CO W TYM ŚMIESZNEGO?
ASTROLOGICZNY HUMOR W *UCZCIE*
*TRYMALCHIONA PETRONIUSZA***

Uczta Trymalchiona jest utworem zagadkowym. Mnogość intertekstualnych odniesień czy piękno i giętkość języka inspirują do badań naukowych – intelektualnie przyjemnych w przypadku tekstu, który tak dobrze się czyta. Jednak według Bena Perry’ego to najdziwniejszy zachowany antyczny tekst literacki, którego nie da się porównać z żadnym innym utworem. Jego gatunek można określić jako satyrę, parodię epiki, parodię greckiego romansu lub romans erotyczny we wczesnej fazie rozwoju tego gatunku¹. Najprościej jednak użyć szerokiego pojęcia „powieść”, w której pierwszoosobowy narrator relacjonuje swoje przygody, prozą i wierszem. Dla historyka astrologii i astronomii *Uczta Trymalchiona* jest ciekawym przykładem literatury, w której autor śmiało używa astrologicznych skojarzeń i wydaje się całkiem dobrze obeznany z astrologią. Jacek Hajduk pisze, że *Uczta Trymalchiona* jest „wyzwaniem rzuconym czytelnikowi, rodzajem intelektualnej szarady, o której mechanizmach, z racji stanu

* Mgr MIŁOSŁAWA KROGULSKA – absolwentka Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW oraz Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Janusza Korczaka, studentka filologii klasycznej na UKSW oraz Cultural Astronomy and Astrology na UWSTD. Interesuje się starożytnością, ze szczególnym uwzględnieniem literatury.

¹ Zob. B.E. Perry, *The Ancient Romances*, University of California Press 1967, s. 186.

zachowania tekstu, umiemy powiedzieć mniej niż inteligentny czytelnik czasów Petroniusza”². Szaradą są także te fragmenty, których tematem jest astrologia, a moim zamysłem jest choćby w nieznacznym stopniu je rozszyfrować.

Uznaje się, że *Uczta Trymalchiona* jest dziełem Petroniusza, prokonsula Bitynii z roku 62, ale autorstwo tekstu długo budziło wątpliwości i polemiki³. Twórcę utworu opisuje Tacyt w swoich *Rocznikach*⁴, choć nie wymienia innych jego dzieł literackich. Na Publiusa Petroniusza Nigra (Arbitra) jako autora *Satyrikonu* wskazują odkryte w 1946 r. tabliczki z Herkulanum oraz inskrypcja odsłonięta w roku 1989⁵. W Polsce Petroniusz jest postacią dość dobrze rozpoznawalną – Henryk Sienkiewicz uczynił go jednym z głównych bohaterów *Quo vadis*, a w ostatniej ekranizacji powieści z roku 2001 w reżyserii Jerzego Kawalerowicza w jego rolę wcielił się popularny aktor Bogusław Linda. Biografia Petroniusza jest interesująca z uwagi na wyrazistość i tragiczne losy tej postaci. Jak pisze Tacyt⁶, Petroniusz dnie spędzał w łóżku, a noce na pracy i zabawach, jednak jakimś cudem dobrze wywiązywał się ze swoich funkcji urzędniczych. Miał doskonałe wyczucie stylu i doradzał cesarzowi Neronowi w kwestiach organizacji imprez oraz modnych trendów artystycznych, stąd określenie *arbiter elegantiae*. Życie zakończył w 66 r., popełniając samobójstwo podczas przyjęcia, gdy posądzony o wsparcie spisku, stracił łaskę na dworze. Umierając, podyktował list do Nerona (niestety niezachowany), w którym obnażał i wyśmiewał występki cesarza⁷. Samobójstwo z powodu niełaski u Nerona popełnili również Seneka i Lukan – była to tragiczna dla literatury seria zgonów. Autorzy ci byli ze sobą

² J. Hajduk, *Petroniusza sztuka narracji*, Kraków 2015, s. 57.

³ Szczegółowe omówienie stanu badań na ten temat: T. Volker, D. Rohmann, *Praenomen Petronii. The Date and Author of the Satyricon Reconsidered*, „The Classical Quarterly” 2011, nr 2, s. 660–676.

⁴ Tacitus, *Historiae: Books 4–5. Annals: Books 1–3*, tłum. C.H. Moore, J. Jackson, Cambridge 1931, s. 363–365.

⁵ Zob. T. Volker, D. Rohmann, *Praenomen Petronii...*, s. 662.

⁶ Tacitus, *Historiae*, s. 363–365.

⁷ Tamże, s. 367.

spokrewnieni, znali się osobiście, a w *Satyrikonie* znaleźć można intertekstualne nawiązania zarówno do dzieł Lukana, jak i Seneki⁸.

Uczta Trymalchiona jest jednym z epizodów *Satyrikonu* – dzieła, które Leszek Wysocki uznaje za jedno z najwybitniejszych i najbardziej intrygujących dokonań świata antycznego⁹. *Satyrikon* zachował się w stanie fragmentarycznym, w formie ekscerptów – trudno nawet określić, jaka część tekstu zaginęła. Tytuł w rękopisach występuje w kilku wariantach, ale najstarszą tradycję ma wersja *Satyricon*¹⁰. Mieczysław Brożek przyjął formę *Satyryki*¹¹, co jego zdaniem należałoby tłumaczyć jako *Satyryskie przygody*, ale w opinii Stanisława Kołodziejczyka takie brzmienie tytułu nie ma oparcia w polskiej tradycji językowej¹². Wysocki, z którego przekładu korzystam w niniejszej pracy, zdecydował się użyć tytułu *Satyrikon*, wprowadzając ekwiwalencję fonetyczną. Przekład ten jest nowszy, językowo nowocześniejszy i wydaje mi się też zabawniejszy. Odwołuję się również do przekładu *Uczty Trymalchiona* dokonanego przez Leopolda Staffa, który Jacek Hajduk uznaje za niezwykle wartościowy w polskiej literaturze XX w.¹³ Mimo to Aleksandra Arndt uważa, że żadne z tych tłumaczeń nie zdołało całkowicie odślonić walorów *Satyrikonu*, a wersji Brożka zabrakło literackiej finezji i rozmachu oryginału¹⁴. Badaczka wysoko ceni za to przekład Wysockiego, który określa mianem „perły translatorskiej”¹⁵.

Pełny tekst epizodu *Uczta Trymalchiona* zachował się w rękopisie *codex Tragurientis* (dziś *Parsinus 7989*) z roku 1432¹⁶. Manuskrypt ten

⁸ Tamże, s. 670–675.

⁹ Zob. L. Wysocki, *Wstęp*, w: Petroniusz Arbiter, *Satyrikon*, Karków 2015, s. 7.

¹⁰ Tamże, s. 19.

¹¹ M. Brożek, *Wstęp*, w: Petroniusz, *Satyryki*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1968, s. XIII.

¹² Por. L. Wysocki, *Wstęp*, s. 21.

¹³ J. Hajduk, *Petroniusza sztuka narracji*, s. 182.

¹⁴ A. Arndt, *Trzy nibyodśloni – trudności Petroniuszowego „Satyrikonu” z odbiorem w kulturze polskiej*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 4, s. 74–75.

¹⁵ Tamże, s. 74.

¹⁶ Tamże, s. 15.

długo pozostawał nieznan, ale w końcu wzbudził zainteresowanie z uwagi na treść i formę utworu (połączenie prozy z poezją), a także styl języka łacińskiego. W 1603 r. Bartholomaeus Schobinger napisał w liście do Melchiora Goldasta: „Otrzymałem *Satyrikon* Petroniusza i przeczytałem go z największą przyjemnością i zapałem. Przypomniałem sobie wszystkie te haniebne rzeczy, które sam robiłem i o których słyszałem, kiedy byłem w Italii”¹⁷.

Narratorem i głównym bohaterem *Satyrikonu* jest młodzieniec o imieniu Enkolpiusz, który podróżuje razem z przyjaciółmi, szukając uwolnienia od klątwy impotencji, jaką rzucił na niego bóg Priap. Jak uważa Kołodziejczyk, *Satyrikon* nosi w sobie wiele załączków zdobywcy literackich o całe wieki późniejszych i nie ma w literaturze łacińskiej dzieła, które byłoby równie bliskie widzeniu rzeczywistości przez współczesnego człowieka¹⁸. Świat tego utworu to parada dziwnych postaci i szalonych sytuacji, jakie dzisiejsza publiczność mogłaby śmiało określić mianem *freak show* lub wręcz patostreamu¹⁹. Czytelnik może się z nich pośmiać i poczuć, że choć śledzi szalone przygody, to na szczęście nie obraca się w aż tak dziwnym towarzystwie. Jak pisze Arystoteles w *Poetyce*: „Komedia, jak stwierdziliśmy, jest naśladowaniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad (*pasa kakia*), a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty. To, co śmieszne (*to geloion*), jest przecież związane z jakąś pomyłką (*hamartema*) lub z bezbolesnym i nieszkodliwym (*ou phthartikon*) oszpeceniem, czego wymownym przykładem, żeby

¹⁷ A. Grafton, *Petronius and Neo-Latin Satire. The Reception of the Cena Trimalchionis*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1990, nr 53, s. 1.

¹⁸ Por. L. Wysocki, *Wstęp*, s. 8.

¹⁹ *Freak show*: „w przeszłości wydarzenie, podczas którego publiczność mogła przyrzeć się ludziom i zwierzętom, które nie rozwinęły się normalnie” (tłum. M. Krogulska), <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/freak-show> (dostęp 9.05.2024). Dzisiejsze użycie tego terminu odnosi się również do oglądania zachowań społecznych odbiegających od przyjętej normy, ma wydźwięk jednoznacznie pejoratywny. *Patostream* to popularne określenie amatorskiego reportażu dokumentującego patologiczną rzeczywistość, emitowanego na żywo w serwisach internetowych.

nie szukać daleko, jest brzydka i powykrzywiana, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna”²⁰. Śmieje się więc ten, kto ma poczucie wyższości, a ofiarą jest ten, kto jest wyśmiewany. Jeśli tak jest, to pojawia się pytanie, z kogo właściwie śmieje się Petroniusz? Czy jego dzieło to atak znudzonego arystokraty na bogatych wyzwolenców? Czy może jest to zawołowana satyra na dwór Nerona? Jak pisze Perry: „Satyrycy chcą naprawiać świat, pouczać lub krytykować, podczas gdy Petroniusz po prostu rozpacza nad światem. Jest zrezygnowany. Wszystko, co może zrobić społeczeństwem, to albo patrzeć na nie jak na komedię, co głównie czyni, albo włożyć w usta czarnych charakterów wypowiedzi, które wyrażą smutek podobny tragedii w rozmyślaniach o ludzkości i upadku społeczeństwa”²¹. Świat jest pełen niemądrych ludzi, którzy są w posiadaniu wielkich pieniędzy i nawet jeśli posłużą się literaturą czy astrologią, to zrobią z nich rozrywkę na niskim poziomie – jak widać na przykładzie Trymalchiona.

Astrologia w *Uczcie Trymalchiona* pojawia się już na samym początku epizodu, w opisie wyposażenia domu. Na ścianie, tuż przy wejściu, znajduje się tablica służąca do oznaczania dni, faz Księżyca i prawdopodobnie także pozycji planet. Tablice takie, zwane *parapegmata*, były niezwykle popularne w wielu domach na terenie Cesarstwa Rzymskiego i wykorzystywane jako kalendarze do obliczania pomyślnych dni²². W samej tablicy nie ma nic śmiesznego, ale zastanawiające jest to, że bohaterowie nie dziwią się jej obecności, tak jakby nie było to dla nich nic nowego. Podobnie w kolejnych scenach, kiedy pojawiają się wątki astrologiczne, żaden z biesiadników nie jest szczególnie zaskoczony i nie zadaje żadnych pytań. Wszyscy wydają się zorientowani w astrologii i znakach zodiaku, a narrator przywołuje nawet

²⁰ Arystoteles, *Poetyka*, 1449a 31–36, w: tegoż, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, tekst oryginału: Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὡσπερ εἶπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῦθον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρὸν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

²¹ B.E. Perry, *The Ancient Romances*, s. 200.

²² Por. D. Lehoux, *Astronomy, Weather, and Calendars in the Ancient World*, Cambridge 2007, s. 483.

imiona Aratosa i Hipparcha, a więc zdaje sobie sprawę z istnienia literatury naukowej na temat gwiazd. A jednak w opisie astrologii w *Uczcie Trymalchiona* jest coś niespójnego i niepokojącego.

Gdy goście ułożą się na łóżach, astrologia pojawi się na talerzach. Menu kolacji Trymalchiona zaskakuje. Większość serwowanych potraw nie służy wcale konsumpcji, a raczej zaskoczeniu gości i wprawieniu ich w konsternację. Pieczony w całości dzik ozdobiony fajerwerkami, którego współcześnie można zamówić jako specjalną atrakcję weselną, w domu Trymalchiona wywołałby politowanie swoją skromnością, bo od potraw oczekiwano tu zdecydowanie większego efektu. Na stołach pojawiają się kolejne potrawy w kształcie zwierząt, z których brzuchów wysypują się wymyślne specjały, a mnogość dań wręcz przytłacza. Popisom kucharzy nie ma końca. To, co wygląda na gotowane, jest pieczone; to, co miało być kurczakiem, okazuje się wieprzkiem, a żywe ptaki latają pod sufitem. Stoły stają się sceną dla szalonego kulinarnego przedstawienia, którego reżyserem jest coraz bardziej pijany gospodarz; aktorami są kucharze, kelnerzy, grajkowie i tancerze; a widzami – goście. Na przykład wielkie danie zaserwowane biesiadnikom na okrągłej tacy skomponowano według konceptu, że potrawy będą odpowiadać poszczególnym znakom zodiaku:

Na okrągłej bowiem tacy rozmieszczonych było wzdłuż brzegu dwaście znaków zodiaku. Na każdym z nich autor potrawy umieścił odpowiedni, skojarzony z treścią znaku specjał. Tak więc na Baranie znalazła się fasola w kształcie rogów baranich; na Byku – połec wółowiny; na Bliźniętach – para jąder i nereczki; na Raku – wieniec; na Lwie – figi afrykańskie; na Pannie – połędwica z młodej świni; na Wadze – dwie szale: jedna z plackiem pszennym, druga z serowym; na Skorpionie – morska rybka [...]; na Strzelcu – sokół; na Koziorożcu – langusta; na Wodniku – gęś; na Rybach – dwie brzany (tłum. L. Wysocki²³).

²³ Petroniusz Arbiter, *Satyrikon*, s. 65.

To dzieło kulinarne oceniono początkowo jako dość liche, co zdaniem Keitha Prestona potęguje efekt komiczny²⁴. Gdy z uprzejmości postanowiono jednak zabrać się do jedzenia, kelnerzy podnieśli tacę i okazało się, że zodiakalne menu jest tylko przykrywką, „atrapą maskującą prawdziwe danie²⁵”. Pod spodem, niczym pod nieboskłonem, w wielkim naczyniu znajdowały się rozliczne mięsa i ryby, pieczony zając z doczepionymi skrzydłami upozowany na Pegaza oraz cztery figury Marsjasza, które polewały wszystko sosem. Dopiero ta konstrukcja wzbudziła aplauz zebranych. Zodiakalne danie okazało więc przewrotnym obrazem świata: na niebie zawisł połeć, gwiazdy były z fasolki, a po ziemi brykał Pegaz z zająca. Starożytni żartowali z mitologicznych wyobrażeń umieszczonych na niebie, ale w bardziej subtelny sposób. Herosi lądowali na niebie unieśmiertelnieni, przeniesieni do góry przez bogów w nagrodę za swoje wielkie czyny. Jednak na przykład Kasjoepa umieszczona została głową w dół (Manilius, *Astronomica* 1.686)²⁶ i przez całą wieczność będzie z tego powodu nieuczesa – to zemsta bogini Hery na próżnej i wyjątkowo zarozumiałej kobiecie.

Zainteresowanie badaczy w odniesieniu do zacytowanego wyżej fragmentu *Uczty Trymalchiona* skupia się na problemie przyporządkowania poszczególnych potraw tego niezwykłego dania do symboliki znaków zodiaku. Kenneth Frank Campbell Rose i John Patrick Sullivan trafnie określają całe to astrologiczne danie jako wizualny żart²⁷. Jednak ma on ukryty sens – klucz do przypisania potrawy do określonego znaku zodiaku ukrywa się w jej podobieństwie do symboliki zodiakalnej²⁸. Brany jest pod uwagę nie tylko zwierzęcy lub ludzki symbol znaku, ale też jego astrologiczny żywioł (przypisanie

²⁴ K. Preston, *Some Sources of Comic Effect in Petronius*, „Classical Philology” 1915, nr 3, s. 263.

²⁵ Petroniusz Arbiter, *Satyrikon*, s. 65.

²⁶ Manilius, *Astronomica*, red. J. Henderson, London, 1977.

²⁷ K.F.C. Rose, J.P. Sullivan, *Trimalchio's Zodiac Dish*, „The Classical Quarterly” 1968, nr 1, s. 180.

²⁸ Więcej o znakach zodiaku zob. Klaudiusz Ptolemeusz, *Czworoksiąg (Tetrabiblos)*, tłum. G. Muszyński, Wrocław 2012.

do ognia, ziemi, wody lub powietrza). Fasola czy też cieciorka (*super arietem cicer arietinum*) odpowiada Baranowi z uwagi na swój kształt – jej twarde nasiona przypominają baranią głowę. Nie zaskakuje poeć wołowiny przypisany Bykowi (*super taurum bubulae frustum*), dobrany na zasadzie *pars pro toto*. Rozszyfrowanie Bliźniąt (*super geminos testiculos ac rienes*) wymaga wiedzy, że znak ten uważany jest za podwójny, a więc danie to para jąder i nereczki – narządy, które w ciele występują parzyście. Lwy przywożono do Rzymu z Afryki, stąd Lwu (*super leonem ficum Africanam*) odpowiada figa afrykańska, przez związek z tym kontynentem – Denis Keyer zwraca uwagę, że figi zbiera się w środku lata, a ten czas przypisany jest władaniu znaku Lwa, więc możliwe jest również inne wyjaśnienie tego przyporządkowania²⁹. Wyobrażeniem Panny była dziewczica, stąd połędwica z młodej świni (*super virginem steriliculam*) według Wysockiego, co Brożek tłumaczy jako macicę³⁰. Waga jest po prostu wagą z dwoma różnymi ciastami (*super libram stateram, in cuius altera parte scriblita erat, in altera placenta*). Skorpion (nazywany w dawnej polszczyźnie Niedźwiadkiem lub Robakiem, z uwagi na brak skorpionów w środkowej Europie) opatrzony został morską rybką, ponieważ jest znakiem przynależnym do żywiołu wody (*super scorpionem pisciculum marinum*). Podobnie Ryby (także znak podwójny, jak Bliźnięta) wyobrażone zostały przez dwie ryby (*super pisces duos mullos*) – brzany według Wysockiego³¹, a barweny według Brożka³². Na Raku leży wieniec (*super cancrum coronam*) – ku chwale tego znaku, pod którym urodził się Trymalchion.

Zagadkowa jest natomiast *oclopeta* przypisana do Strzelca (*super sagittarium oclopetam*), bo nie wiadomo, co to za zwierzę lub przedmiot. Rose i Sullivan identyfikują potrawę Strzelca jako rybę zwaną

²⁹ Por. D. Keyer, *Trimalchio's Astrology: Naive Superstitions or Intentional Jokes?*, „Hyperboreus” 2012, nr 18, s. 267.

³⁰ Petroniusz, *Satyryki*, s. 40.

³¹ Petroniusz, *Satyryki*, s. 65.

³² Petroniusz, *Satyryki*, s. 40.

oculata, opisaną przez Pliniusza³³. Wysocki wybrał sokoła, Brożek okoklując, a Leopold Staff w swoim tłumaczeniu *Ucztę Trymalchiona* zdecydował się na zającą³⁴. Być może użycie zagadkowego wyrazu to celowy zabieg autora, który chciał podkreślić skłonność zodiakalnych Strzelców do używania niezrozumiałych słów z powodu wygnania Merkurego, jakie ma miejsce w tym znaku zodiaku. Być może ma to jakiś związek z cesarzem Neronem, który był zodiakalnym Strzelcem. Podobnie Koziorożec i przypisana mu langusta (*super capricornum locustam marinam*) budzi wątpliwości badaczy. Może tu chodzić o twardość Koziorożca, wynikającą z wpływu Saturna, który jest władcą tego znaku – ponieważ langusta ma twardy pancerz. Rose i Sullivan domniemywają, że chodziło o wąsy langusty, które przypominają rogi. Spore zamieszanie wprowadza też gęś położona w miejscu Wodnika (*super aquarium anserem*), której obecność łącznie astrologiczny schemat. W gwiazdozbiornie Wodnika znajduje się gwiazda zwana Łabędziem i to szlachetny łabędź powinien się tu znajdować – jest jednak zwykła wiejska gęś, podobnie jak łabędź biała, ale z pewnością o wiele mniej wytworna. Niby drobiazg, ale dla arbitra *elegantiae* podmiana ta jest nie do przeoczenia. Łatwo wyobrazić sobie elegancki pałac Petroniusza, w którym czytane są gościom kolejne odcinki *Satyrykonu*, i rozlegające się okrzyki typu: „zamiast łabędzia podali gęś, parweniusze!” Rose broni jednak wyboru gęsi, argumentując, że lubi ona wodę, a Wodnik jest związany z opadami deszczu³⁵. Jednak, gdyby Trymalchion chciał przedstawić wodę, zapewne użyłby potrawy płynnej. Obsadzenie Wodnika gęsią mogło być też celowym żartem z kogoś urodzonego pod tym znakiem.

Astrologiczne danie to jednak dopiero wstęp do wielkiej przemowy Trymalchiona³⁶:

Bo widzicie, to jest firmament, gdzie mieszka dwanaście bogów,
i on się zamienia na tyle samo postaci; tak na ten przykład dopiero

³³ Por. K.F.C. Rose, J.P. Sullivan, *Trimalchio's Zodiac Dish*, s. 182.

³⁴ Petroniusz, *Uczta Trymalchiona*, tłum. L. Staff, Warszawa 1963, s. 22.

³⁵ K.F.C. Rose, J.P. Sullivan, *Trimalchio's Zodiac Dish*, s. 181.

³⁶ Petroniusz, *Satyrykon*, s. 65.

co zrobił się baranem. Taki, co się rodzi pod tym znakiem, ma kupę owiec, wełny krociec, a do tego twardą pałę, znaczy się – czoło twarde i harde i nochal do szpica jak barani róg. Pod tym znakiem rodzą się różne mądrale i inne baranie łby. [...] A następnie cały ten firmament robi się byczkiem. Wtedy rodzą się różni narowiści i byczaści i ci, co się wszędzie panoszą jak na pastwisku. Pod Bliźniakami to się rodzą woźnice z tandemów i tacy, co chodzą parami jak te woły, i chłopcy z jajami jak dynie i ci, co lubią dymać raz od przodu, raz od tyłu. Pod Rakiem to ja żem się urodził. I dlatego trzymam się na nogach tak pewnie, jakbym miał ich kilka par. I mam majątki i na ziemi, i na morzu, bo rakom to jest dobrze i we wodzie, i na brzegu. Teraz chyba rozumiecie, czemu nie kazałem nic kłaść na moim własnym znaku? Bo nie lubię, jak mi się coś daje – we znaki. Pod Lwem to się rodzą obżartuchy i krwiopijce. Pod Panną – babska obwieszona złotem, niewolnicy-dezserterzy obwieszeni na krzyżach i w ogóle wszelkie obwiesie. Pod Wagą – rzeźnicy, handlarze pomadą i inni tacy ważniacy, co lubią ważyć, zwłaszcza klientów sobie lekce. Pod Skorpionem truciele i inne zbiry. Pod Strzelcem – zezowaci, co to niby patrzą w zieleninę, a polują na słońcę. Pod Koziorożcem – zgryźliwi, co się gryzą, że są z nich rogakce. Pod Wodnikiem – szynkarze, co wodą wino rozcieńczają, i inne wodolejce. Pod Rybami – płotki, co udają grube ryby, i ci, co lepiej żeby milczeli jak ryby, czyli na ten przykład – nasi kochani retorzy (tłum. L. Wysocki).

Przemowa Trymalchiona ma na celu rozbawienie gości, którzy mogą pośmiać się z negatywnych cech każdego znaku (byle nie swojego!). Tak zwany czarny horoskop, eksponujący negatywne cechy charakteru, popularny jest także w czasach współczesnych. Przykładem tego gatunku jest fragment z książki Hanny Bakuły: „PAN BARAN. Przykro mi, jest to potwór. Hałaśliwy egocentryk, niestrudzony hulaka i pieczeniarz. W głębi duszy bardzo skąpy, jest mistrzem w naciąganiu na wszystko. Rozerotyżowany, zawadiacki, obiecuje złote góry. Na kolację do znajomych przywlecze pięć osób bez uprzedzenia, chociaż sam się wprosił na siłę”³⁷. Nie wiemy, jak

³⁷ H. Bakuła, *Poradnik astrologiczny. Jak zyskać przyjaciół. Jak stracić przyjaciół*, Olszanica 2007, s. 8.

bardzo zabawna była przemowa Trymalchiona dwa tysiące lat temu, ale publikacja Hanny Bakuły pokazuje, że naśmiewanie się z innych przy użyciu astrologii nie wyszło z użycia.

Podobnie jak w opisie dania humor przemowy Trymalchiona polega na pokazaniu podobieństwa znaku zodiaku do wyglądu, charakteru, zachowań seksualnych lub zachowania człowieka. W przypadku znaków, których symbolem jest zwierzę, człowiek zachowuje się tak jak ono. Baran ma dużo wełny, ponieważ w systemie astrologicznym głowa przypisana jest do znaku Barana; Słońce w tym znaku jest wywyższone jak nauczyciel na katedrze, zapewne stąd mądrale. Byk myśli tylko o tym, jak by się dostać na pastwisko. Drapieżny Lew jest żarłokiem, ponieważ to, co dzikie, jest nieumiarkowane. Smutne Koziorożce (z uwagi na wpływ melancholijnego Saturna) mają doprawione rogi. Przyporządkowania te, choć zgodne z zasadami astrologii, zostały przez Trymalchiona strywializowane i zwulgaryzowane. Podobnie jak w opisie zodiakalnego dania nagle pojawiają się niespójności, które mogą być źródłem humoru. Wodnym znakom Skorpion i Ryb nie są przypisane żadne zwierzęce cechy. Jednak Skorpiony to „zbiory i truciele”, ponieważ znakiem tym rządzi planeta Mars – władca krwi. Jak widać, klucz do rozszyfrowania zagadki Trymalchiona wymaga znajomości tego, jakie planety władają znakami. Największa wewnętrzna sprzeczność w opisie pojawia się w przypadku znaku Wagi. Handlarze pomadą astrologicznie odpowiadają temu znakowi z uwagi na związki Wagi i władającej nią planety Wenus z pięknem i żywiołem powietrza (węch). Jednak z tego samego powodu trudno do Wagi przypisać rzeźnika, który z racji kontaktów z krwią i żelazem (substancje Marsa) powinien być przypisany do Barana lub Skorpiona. Koncepcja, że elegancka i wyperfumowana Waga osobiście zajmie się szlachtowaniem, nie mieści się w astrologicznym paradygmacie, ale właśnie dlatego mogła wywołać śmiech. Dla obeznanego z astrologią czytelnika w tym momencie staje się jasne, że Trymalchion albo sam nie rozumie jej podstaw, albo celowo wprowadza zamieszanie. W znaku Strzelca znowu wraca temat oczu – tu dotkniętych zezem, co może w jakiś sposób łączyć się z opisem dania. Jacques de Vreese zwraca uwagę,

że zez mógł być żartem z łuczników, którzy przyzymkają jedno oko, gdy celują z łuku³⁸.

W Wodniku pojawia się dynia (*in Aquario copones et cucurbitae*), pominięta przez Wysockiego, co także musi być jakimś rodzajem żartu. Przywodzi to na myśl skojarzenie z *Udymieniem Boskiego Klaudiusza* Seneki – zjadliwą satyrą na śmierć cesarza. W *Metamorfozach* Apulejusza stróż mówi o sobie, że nie ma dyni zamiast głowy, aby za bohatera umierać (*nos cucurbitae caput non habemus ut pro te moriamur*)³⁹. Może więc urodzeni pod znakiem Wodnika mają dynie zamiast głowy, a więc zdaniem Trymalchiona tacy z nich mądrale czy – jak przetłumaczył Wysocki – wodolejce. Zagadką są też retorzy i kucharze (*obsonatores* – dostawcy żywności) przypisani do znaku Ryb. Kucharzy (zignorowanych przez Wysockiego) można obronić argumentem, że pracują w gorącej kuchni, a w znaku Ryb silny jest Mars, jako jeden z władców żywiołu wody. Retorzy, czyli prawnicy, mogli pojawić się w Rybach z uwagi na związek prawodawstwa z Jowiszem, który włada znakiem Ryb. Satyra ma cel, a jej ostrze nie omija nikogo – ponownie z wyjątkiem znaku Raka, pod którym urodził się Trymalchion. Gdy przemowa się kończy, goście gratulują gospodarzowi i wznoszą okrzyki, że przewyższa on wiedzą Hipparcha i Aratosa – co pogłębia komiczny efekt całej sceny.

Opinie na temat tego, czy i w jakim stopniu powyższe opisy dań i charakterów bazują na wiedzy astrologicznej dostępnej Petroniuszowi, były i są wśród badaczy podzielone. Sven Erikson stał na stanowisku, że mamy tu do czynienia ze zbiorem popularnych przesądów, jakie Petroniusz każe wygłaszać swojemu bohaterowi, a satyra jest wymierzona w samą astrologię⁴⁰. De Vreese wykazał wiele podobieństw między przemową Trymalchiona a treścią starożytnych

³⁸ J.G.W.M. de Vreese, *Petron 39 und die Astrologie*, H.J. Paris, Amsterdam 1927, s. 71.

³⁹ Apuleius, *Metamorphoses (The Golden Ass)*, vol. I: books 1–6, red., tłum. J.A. Hanson, Cambridge 1996, s. 26.

⁴⁰ S. Erikson, *Wochentagsgotter, Mond und Trierkreis*, Almqvist&Wiksell, Stockholm 1956, *passim*.

podręczników astrologicznych, co wskazuje na znajomość tej dziedziny przez Petroniusza⁴¹. To interesujący problem badawczy, który dotyczy rzeczywistej popularności astrologii wśród wyższych sfer w Rzymie, do jakich należał autor. Jak widać na powyższych przykładach, klucz do rozszyfrowania astrologicznych zagadek jest więc prosty, ale w opisach istnieją rozbieżności, które można wytłumaczyć albo nieznaną podstawą astrologii przez Petroniusza, albo celowym zabiegiem. To pierwsze stanowisko zajmuje Martin Korenjak⁴², drugie – Denis Keyer⁴³.

Jeśli zabieg był celowy, to mógł zostać zastosowany po to, aby przedstawić świat, w którym nic nie jest pewne i nikt się na niczym dobrze nie zna. Jeśli satyra Petroniusza wymierzona była w bogatych parweniuszy, to cel został osiągnięty – szczególnie w zachowaniu, ubiorze lub wypowiedzi prędeż czy później zdradzi ich niskie pochodzenie. Cały sprytny zamysł zostaje zburzony z powodu tego szczegółu. Trymalchion wszystko dobrze zaplanował, ale miał być łabędź, a jest gęś. Jak zauważa Jean Andreau, zachowane opisy wyzwolenców przedstawiają ich jako „osobliwą hybrydę mimetyzmu i złego gustu. Jeśli jest bogaty, arystokraci kpią sobie z dziwaczego pomieszania (ale gdy jest biedny, nie odróżniają go od reszty plebsu)”⁴⁴. Frances Dupont, cytowana przez Andreau, przypisuje wręcz wyzwolencom „budowanie subkultury złego smaku”, bo nawet gdy oddawali się ekscesom typowym dla senatorów czy ekwitów, to natychmiast przekraczali granicę śmieszności⁴⁵. Podobny zabieg zastosował Petroniusz, gdy kazał Trymalchionowi popisywać się wiedzą z zakresu literatury – prawda przemieszana jest z nieprawdą, przez co przedstawiony świat staje się jeszcze bardziej chaotyczny i niespójny. Keyer zwraca też uwagę, że ostrze satyry mogło być wymierzone w różne grupy

⁴¹ J.G.W.M. de Vreese, *Petron 39 und die Astrologie*, Paris–Amsterdam 1927, *passim*.

⁴² Zob. M. Korenjak, *In Piscibus obsonatores et rhetores: Petr. 39.13*, „The Cambridge Classical Journal” 2006, nr 52, s. 134–138.

⁴³ Zob. D. Keyer, *Trimalchio's Astrology...*, s. 264–294.

⁴⁴ J. Andreau, *Wyzwoleniec*, w: *Człowiek Rzymu*, red. A. Giardina, Warszawa 1967, s. 238.

⁴⁵ Tamże, s. 239.

społeczne, opisane przez znaki zodiaku. Jeśli odwróci się perspektywę, to retorzy okażą się bezgłośni jak ryby, a kobiety obwieszone złotem same nałożą na siebie kajdany⁴⁶.

Temat astrologii powróci raz jeszcze podczas ekscentrycznej kolacji, gdy Trymalchion opowie o swojej konsultacji u astrologa, który przepowiedział mu przyszłość. Był to Grek imieniem Sarapa, który „mógłby spokojnie u bogów robić za doradcę” – tak trafne były jego przepowiednie. Trymalchion relacjonuje gościom, co usłyszał od owego mędrca:⁴⁷

„Znalazłeś sobie żonkę, sam wiesz, jak i gdzie. Do przyjaciół też specjalnego szczęścia nie masz. Nikt ci się uczciwie nie odwdzięczy za to, co od ciebie dostał. Masz wielkie włości, a na podółku hodujesz sobie żmiję”. I powiedział mi jeszcze – na co mam to ukrywać – że zostaje mi trzydzieści lat życia, cztery miesiące i dwa dni. A do tego, że niedługo dostanie mi się spadek (tłum. L. Wysocki).

Banały, jakie wygłasza Trymalchion, brzmią komicznie – jednak i tu pojawia się rozdźwięk, ponieważ scena ta wprowadza temat śmierci i przygotowuje czytelnika na wielki finał całej uczt. Coraz bardziej pijany Trymalchion każe przynieść swoje pogrzebowe szaty oraz maści do balsamowania. Ułożony na poduszkach rozkazuje gościom wyobrazić sobie, że umarł. Co byłoby dalej, nie wiadomo, gdyż próba odegrania hejnału pogrzebowego na trąbach kończy się interwencją straży pożarnej, która wyłamuje drzwi do rezydencji – Enkolpiusz z przyjaciółmi uciekają i w ten sposób przyjęcie zostaje zakończone. Preston zauważa, że każdy epizod *Satyrikonu* kończy się nagle – bohaterowie wybiegają, jak w przedstawieniu mimicznym⁴⁸. Daniel Holmes widzi w tej scenie odniesienia do sokratejskiej definicji filozofii jako ćwiczenia śmierci, gdzie Trymalchion jawi się

⁴⁶ D. Keyer, *Trimalchio's Astrology...*, s. 293.

⁴⁷ Petroniusz, *Satyryki*, s. 105.

⁴⁸ K. Preston, *Some Sources*, s. 262.

jako anty-Sokrates⁴⁹. Gdy weźmie się pod uwagę znane okoliczności śmierci Petroniusza, zakończenie *Ucztę Trymalchiona* poprzez odgrywanie pogrzebu gospodarza staje się niepokojąco mroczne. Ale w tej scenie widać też konstrukcyjny zamysł autora, bo to trębacz otwiera i zamyka fabułę epizodu. Na początku *Ucztę* Enkolpiusz dziwił się, że Trymalchion ma niewolnika do odtrąbiania mijających godzin życia. Może to być aluzja do *Listów moralnych do Lucyliusza* Seneki. W liście I filozof pisze o mijającym czasie i utwierdza Lucyliusza w decyzji, aby „zbierał wszystkie godziny” i szanował czas, bo „tylko on stanowi naszą własność”⁵⁰. Jak zauważa Patrick Gerard Walsh, Petroniusz jest cyniczny w dzisiejszym tego słowa znaczeniu – jego satyra wymierzona jest bowiem w obywateli nowobogackich, wulgarnych i o złym smaku. Gdy Trymalchion wygłasza astrologiczne mądrości, czytelnik powinien śmiać się z Trymalchiona, a nie razem z nim⁵¹. Walsh również zastanawia się, czy zainteresowanie Trymalchiona astrologią nie służy podkreśleniu, że stara się on być niby-cesarzem, co budzi skojarzenia z Neronem⁵². Tak jak August wykorzystywał astrologię do swoich celów, tak też stara się robić Trymalchion – a więc nawiązuje on do tradycji cesarskiej. Hajduk jednak uważa, że jeśli Neron mógł posłużyć Petroniuszowi za wzór postaci literackiej, to byłby on raczej przedstawiony jako Enkolpiusz⁵³. Petroniusz nie żartuje jednak z astrologii jako dziedziny, ale z jej nieumiejętnego wykorzystania. Nie sposób sądzić, aby ktokolwiek z przemowy Trymalchiona chciał się uczyć wróżenia z gwiazd. Jednak złośliwe opisy charakteru urodzonych pod poszczególnymi znakami mogły bawić ówczesnych czytelników, podobnie jak to się dzieje współcześnie.

Użycie astrologii w *Uczcie Trymalchiona* służy kreacji głównej postaci epizodu, którą jest Trymalchion. Gdy podaje on zodiakalne

⁴⁹ Por. D. Holmes, *Practicing Death in Petronius' „Cena Trimalchionis” and Plato's Phaedo*, „The Classical Journal” 2008, nr 104, s. 55–56.

⁵⁰ „Fac ergo, mi Lucili, quod facere te scribis, omnes horas complectere. (1.2)” – Seneca. *Epistles*, vol. I: Epistles 1–65, tłum. R.M. Gummere, Cambridge 1917, s. 2.

⁵¹ Por. P.G. Walsh, *The Roman Novel*, Bristol 2006, s. 22, 127.

⁵² Tamże, s. 139.

⁵³ Por. J. Hajduk, *Petroniusza sztuka narracji*, s. 166.

danie, to wydaje mu się, że potrafi odtworzyć strukturę świata. Gdy opisuje charakterystyki poszczególnych znaków zodiaku, wydaje mu się, że doskonale zna się na ludziach. Gdy cytuje przepowiednię o długości swojego życia, wydaje mu się, że nad nim panuje. Poszczególne epizody dzieła Petroniusza są komiczne, ale całość dzieła ma tragiczne zabarwienie – jak zauważył Perry. Wszystko to jest nieprawdą, ale nikt z bohaterów nie powie tego na głos, zaś absurdalna kolacja będzie zmierzać w stronę katastrofy – podobnie jak całe cesarstwo.

Bibliografia

Źródła

- Apuleius, *Metamorphoses (The Golden Ass)*, vol. I: books 1–6, red., tłum. J.A. Hanson, Cambridge 1996.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Manilius, *Astronomica*, red. J. Henderson, London 1977.
- Petronii Arbitri, *Cena Trimalchionis*, red. M.S. Smith, Oxford 1975.
- Petroniusz, *Satyryki*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1968.
- Petroniusz, *Uczta Trymalchiona*, tłum. L. Staff, Warszawa 1963.
- Petroniusz Arbitr, *Satyrykon*, tłum. L. Wysocki, Kraków 2015.
- Ptolemeusz Klaudiusz, *Czworoksiąg (Tetrabiblos)*, tłum. G. Muszyński, Wrocław 2012.
- Tacitus, *Histories: Books 4-5. Annals: Books 1-3*, tłum. C.H. Moore, J. Jackson, Cambridge 1931.
- Seneka, *Epistles*, vol. I: Epistles 1–65, tłum. R.M. Gummere, Cambridge 1917.

Opracowania

- Andreu J., *Wyzwoleniec*, w: *Człowiek Rzymu*, red. A. Giardina, Warszawa 1967.
- Arndt, A., *Trzy nibyodstępny – trudności Petroniuszowego Satyrykonu z odbiorem w kulturze polskiej*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 4.
- Bakuła H., *Poradnik astrologiczny. Jak zyskać przyjaciół. Jak stracić przyjaciół*, Olszanica 2007.
- Brożek, M., *Wstęp*, w: *Petroniusz, Satyryki*, tłum. M. Brożek, Wrocław 1968.
- Erikson S., *Wochentagsgotter, Mond und Trierkreis*, Stockholm 1956.
- Grafton A., *Petronius and Neo-Latin Satire. The Reception of the Cena Trimalchionis*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1990, nr 53.
- Hajduk J., *Petroniusza sztuka narracji*, Kraków 2015.
- Holmes D., *Practicing Death in Petronius’ „Cena Trimalchionis” and Plato’s Phaedo*, „The Classical Journal” 2008, nr 104.

- Keyer D., *Trimalchio's Astrology: Naive Superstitions or Intentional Jokes?* „Hyperboreus” 2012, nr 18.
- Korenjak, M., *In Piscibus obsonatores et rhetores: Petr. 39.13*, „The Cambridge Classical Journal” 2006, nr 52.
- Lehoux D., *Astronomy, Weather, and Calendars in the Ancient World*, Cambridge 2007.
- Perry B.E., *The Ancient Romances*, University of California Press 1967.
- Preston K., *Some Sources of Comic Effect in Petronius*, „Classical Philology” 1915, nr 3.
- Rose K.F.C., Sullivan J.P., *Trimalchio's Zodiac Dish*, „The Classical Quarterly” 1968, nr 1.
- Wysocki, L., *Wstęp*, w: *Petroniusz Arbiter, Satyrikon*, tłum. L. Wysocki, Kraków 2015.
- Volker T., Rohmann D., *Praenomen Petronii: The Date and Author of the Satyricon Reconsidered*, „The Classical Quarterly” 2011, nr 2.
- Vreese de J.G.W.M., *Petron 39 und die Astrologie*, Paris–Amsterdam 1927.

Libra the butcher. What's funny about that? Astrological humour in Petronius' *Cena Trimalchionis*

Summary

The astrological references in Petronius' *Cena Trimalchionis* (*Trimalchio's Dinner*) serve an important function in establishing the comic mood. They appear as a theme in the menu, are used in a humorous way to describe human characters, and contribute to the suspense of the final scene. A critical examination of the astrological descriptions reveals inconsistencies with the ancient astrological system. This may indicate that the author intentionally used this stylistic device to create the impression of a broken and damaged world.

Słowa kluczowe: Petroniusz, Trymalchion, *Uczta Trymalchiona*, astrologia, zodiak, horoskop

Key words: Petronius, Trimalchio, *Cena Trimalchionis* (*Trimalchio's Dinner*), astrology, zodiac, horoscope

WIKTORIA WILCZAK*

ORCID 0000-0001-9146-5038

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

**OSTATNIE POŻEGNANIE W STAROŻYTNEJ GRECJI.
PRZEBIEG CEREMONIAŁU POGRZEBOWEGO
WEDŁUG SATYRY LUKIANA Z SAMOSAT
O OPŁAKIWANIU UMARŁYCH**

Jak mówi Lukian, warto się przyjrzeć zachowaniom ludzi podczas ceremonii pogrzebowych, temu co „czynią i mówią, a także co mówią ci, którzy ich niby to pocieszają”¹. Zagadnienie śmierci, a przede wszystkim pogrzebu w starożytnej Grecji wydaje się tematem niezwykle interesującym i uniwersalnym. Pytanie, co się dzieje z nami, gdy opuścimy już świat żywych, zadaje sobie zapewne każdy człowiek. Dla Greków również był to bardzo ważny element codziennego życia. Przebieg ceremoniału pogrzebowego wiązał się bezpośrednio z ich kulturą, religią, kwestiami społecznymi, a nawet prawnymi. Był niezmienny i – niezależnie od epoki – posiadał stałe elementy. Każda jego część miała znaczenie przede wszystkim dla żyjących, pozwalała im radzić sobie ze stratą. Wiązało się z tym jednak wiele problemów,

* Mgr WIKTORIA WILCZAK – absolwentka filologii klasycznej, filologii polskiej i archeologii UKSW, doktorantka w Szkole Doktorskiej UKSW, przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą ceremoniału pogrzebowego Greków i Rzymian. Zainteresowania naukowe: literatura grecka okresu archaicznego i klasycznego, archeologia funeralna, historia i kultura starożytna.

¹ Lukian, *O opłakiwaniu umarłych* 1. Wszystkie cytaty z dzieła Lukiana według wydania: Lucian, *Works with an English Translation*, red. W. Heinemann, London 1925 (tłumaczenie własne).

o których w charakterystyczny sposób wspomina w jednym ze swoich dzieł Lukian z Samosat.

Satyra Lukiana *O oplakiwaniu umarłych* (Περὶ πένθους) to komiczna krytyka praktyk żałobnych i żartobliwe odrzucenie literackiego pocieszenia. Lukian skupia się głównie na filozoficznych tradycjach, które banalizują śmierć, starając się rozbroić motyw żałoby. Poprzez dekonstrukcję tradycyjnych metod łagodzenia smutku zaznacza potrzebę głębszego zrozumienia przyczyn, dla których strata wywołuje żałobę – nawet gdy śmierć jest uznawana za nieuniknioną. W artykule zostanie podjęta próba analizy argumentów, które w humorystyczny sposób przywołuje Lukian, oraz zrozumienia problemu żałoby, który w swoim tekście przedstawił satyryk.

Czy śmierć jest jednoznacznym złem?

Warto przytoczyć stwierdzenie Lukiana z zakończenia jego dzieła: „ταῦτα καὶ πολὺ τούτων γελιοτέρα εὖροι τις ἂν ἐπιτηρῶν ἐν τοῖς πένθεισι γιγνόμενα διὰ τὸ τοὺς πολλοὺς τὸ μέγιστον τῶν κακῶν τὸν θάνατον οἶεσθαι”². To przekonanie, że śmierć nie jest największym złem, a nawet nie jest złem w ogóle, często znajdowało potwierdzenie w klasycznych tekstach greckich i naturalnie znalazło swoje miejsce w tradycji pocieszania. Epikur, kwestionujący ten pogląd, pytał, dlaczego nikt ze zwolenników tej idei nie zdecydował się na popełnienie samobójstwa³. Niemniej klasyczna grecka literatura często nie traktowała śmierci jako największego zła, lecz jako naturalną część życia, która może nawet nadać mu sens. Lukian, odwołując się do tych tradycji, krytycznie ocenia praktyki żałobne i filozoficzne próby trywializowania śmierci. Jego satyryczna krytyka sugeruje,

² Lukian, *O oplakiwaniu umarłych* 24: „Obserwując, co się dzieje w obrządkach żałobnych, można znaleźć zachowania nawet bardziej absurdalne niż te. Wszystko to dlatego, że większość ludzi uważa, że śmierć to największe zło”.

³ Zob. D. Armstrong, *Philodemus, the Herculaneum Papyri, and the therapy of Fear*, w: *Epicurus: His Continuing Influence and Contemporary Relevance*, red. D.R. Gordon, D.B. Suits, New York 2003.

że pełne zrozumienie śmierci wymaga głębszej refleksji nad jej rolą w ludzkim doświadczeniu.

Filozofowie greccy podejmowali wysiłek udowodnienia, że śmierć ani dla umierających, ani dla ich bliskich nie jest niczym strasznym, co powinno wywoływać lament. Sokrates, według relacji Platona, argumentował, że śmierć to w najlepszym razie spokojne zakończenie, a w najgorszym – okazja do rozmowy z bohaterami z przeszłości. Platon z kolei w innych swoich dziełach postrzegał życie w ciele jako rodzaj więzienia, z którego śmierć oswobadza, sugerując, że bliscy nie powinni się nią smucić⁴. Arystoteles, w pewnym sensie bardziej praktyczny, uważał, że celem życia jest nie tylko przetrwanie, ale przede wszystkim dobre życie, i przekonywał, że przetrwanie nie jest wartością samą w sobie⁵. Jednak to Epikur najbardziej zdecydowanie krytykował lęk przed śmiercią, tłumacząc, że jest on przyczyną wielu ludzkich cierpień i napięć⁶. Lukian więc poruszał się w dobrze ugruntowanej tradycji, kiedy podkreślał, że śmierć nie jest największym złem, które może spotkać człowieka. Przeanalizowanie tych perspektyw filozoficznych pozwala zrozumieć, że klasyczna myśl grecka oferowała różne podejścia do tematu śmierci, często odrzucając strach przed nią i podkreślając inne wartości życiowe. Lukian za pomocą satyry kontynuował tę tradycję, krytykując powierzchowność praktyk żałobnych i zachęcając do głębszej refleksji nad istotą śmierci i żałoby.

Jak można zmniejszyć lęk jednostki przed własną śmiercią, jak złagodzić cierpienia związane ze stratą kogoś bliskiego? Autorzy piszący utwory konsolacyjne – w tym Lukian – sugerowali, że smutek po stracie bliskiej osoby wynika częściowo z przekonania, że zmarły cierpiał, a jego odejście jest przyczyną głębokiego nieszczęścia. Satyryk polemizuje z tą tezą, rozpoczynając swoją argumentację od stwierdzenia:

⁴ Zob. J. Grzybowski, *Platońska lekcja śmierci – troska o umieranie*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2012, t. XL, s. 87.

⁵ Zob. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. II, Lublin 1996, s. 400–402.

⁶ Zob. D. Konstan, *A Life Worthy of the Gods: The Materialist Psychology of Epicurus*, Las Vegas – Oxford 2008, s. 27–77.

ἄξιόν γε παρατηρῆσθαι τὰ ὑπὸ τῶν πολλῶν ἐν τοῖς πένθεσι γιγνόμενα καὶ λεγόμενα καὶ τὰ ὑπὸ τῶν παραμυθουμένων δῆθεν αὐτοὺς αὐθις λεγόμενα, καὶ ὡς ἀφόρητα ἠγοῦνται τὰ συμβαίοντα σφίσι τε αὐτοῖς οἱ ὀδυρόμενοι καὶ ἐκείνοις οὓς ὀδύρονται, οὐ μὰ τὸν Πλούτωνα καὶ Φερσεφόνην κατ' οὐδὲν ἐπιστάμενοι σαφῶς οὔτε εἰ πονηρὰ ταῦτα καὶ λύπης ἄξια οὔτε εἰ τούναντίον ἡδέα καὶ βελτίω τοῖς παθοῦσι, νόμῳ δὲ καὶ συνηθείᾳ τὴν λύπην ἐπιτρέποντες⁷.

Lukian kontynuuje narrację, przywołując mity o przerażającej naturze i mękach podziemnego świata, które świadczą o powszechnej wierze w te opowieści. Przedstawia rytualne praktyki pogrzebowe, takie jak umieszczanie monety w ustach zmarłych jako zapłaty dla Charona, przewoźnika w świecie podziemnym. Zauważa przy tym, że lepiej byłoby zrezygnować z opłaty, aby zmarły mógł powrócić do życia⁸.

W tym miejscu warto wspomnieć o ogólnym wyglądzie ceremoniału pogrzebowego. Po śmierci człowieka jego ciało na jakiś czas wystawiano na widok publiczny. Ten etap pogrzebu nazywano *prothesis* (πρόσθεσις). Był to czas, w którym żyjący mogli pożegnać się z bliskim i upewnić się co do jego odejścia⁹. Zgodnie z wierzeniami zmarłemu wkładano do ust obola, a do ręki placek miódowy przeznaczony dla Cerbera¹⁰. Następnie cienką wstążką wiązano ręce i stopy oraz podwiązywano brodę¹¹. Informację o tym rytuale włożył Lukian

⁷ Lukian, *O oplakiwaniu umarłych* 1: „Warto obserwować, co robi i mówi większość ludzi podczas żałoby, a także co mówią ci, którzy ich pocieszają; i jak ci, którzy są w żałobie, wierzą, że to, co dzieje się z nimi samymi, a także z tymi, dla których są w żałobie, jest nie do zniesienia – nie dlatego, że Pluton i Persefona mają jasną wiedzę, czy śmierć jest straszna i godna żalu, czy wręcz przeciwnie, jest przyjemna i lepsza dla tych, którzy umarli; po prostu poddają swój smutek zwyczajowi i nawykowi”.

⁸ Por. tamże.

⁹ Zob. R. Garland, *The Greek Way of Death*, New York 1985, s. 30.

¹⁰ Zob. I. Morris, *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge 1992, s. 105–106.

¹¹ Zob. L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, t. 2, Warszawa 1983, s. 457.

w usta samego zmarłego: „ὤστε μοι νῆ τὴν Τισιφόνῃν πάλαι δὴ ἐφ’ οἷς ἐποιεῖτε καὶ ἐλέγετε παμμέγεθες ἐπῆει ἀνακαγχάσαι, διεκώλυσε δὲ ἡ ὀθόνη καὶ τὰ ἔρια, οἷς μου τὰς σιαγόνας ἀπεσφίγξατε”¹². Jest to oczywiście kolejny nieco zgryźliwy komentarz autora, odnoszący się do przebiegu ceremonii pogrzebowych.

Lukian opisuje również scenę przedstawiającą ojca przy grobie przedwcześnie zmarłego syna, opłakującego radości życia, których chłopiec nigdy nie doświadczył i nie doświadczy. Autor ironicznie zauważa, że ojciec przypuszcza, iż jego synowi brakuje tych przyjemności i pragnie ich nadal po śmierci. Te argumenty oraz sposób ich przedstawienia wpisują się w popularną tradycję diatryby, praktykowaną przez cyników i innych filozofów¹³. Lukian dostrzega, że ojciec zdaje sobie sprawę, iż zmarli są poza naszym zasięgiem i nie doświadczają niczego – nawet jeśli chwilę później przyznaje, że nie zna dokładnie losów chłopca i nie wie, co przeszedł.

Lament

Wokół łoża zmarłego gromadzili się bliscy oraz inni żałobnicy, po czym rozpoczynał się lament. Był to najważniejszy element *prothesis* – odbywający się zawsze, niezależnie od epoki. Uczestniczyły w nim wcześniej opłacone zawodowe płaczkki i profesjonalni śpiewacy. Brali oni udział zarówno w *prothesis*, jak i w *ekfora*¹⁴. Obok śpiewanych przez nich pieśni wybrzmiewał też dużo bardziej osobisty *goos* (γόος), który wykonywany był przez najbliższą rodzinę oraz przyjaciół. Dało się w nim z łatwością usłyszeć spontaniczne przejawy rozpacz, odczuć więź ze zmarłym, smutek spowodowany śmiercią oraz żal po jego odejściu:

¹² Lukian, *O opłakiwaniu umarłych* 19: „Co z tym prześcieradłem i wełnianymi bandażami, moje szczęki zostały skutecznie zamknięte, albo, na Tezyfone, powinienem był wybuchnąć śmiechem na długo przed tym, co mówisz i robisz”.

¹³ Zob. D. Konstan, *Pity in the Classical World*, „Hermathena” 2004, nr 176, s. 62–64.

¹⁴ Zob. W. Kierdorf, „Burial”, w: *Brill’s New Pauly*, t. 2, Leiden–Boston 2003, kol. 831–832.

οἰμωγαὶ δ' ἐπὶ τούτοις καὶ κωκυτὸς γυναικῶν καὶ παρὰ πάντων δάκρυα καὶ στέρνα τυπτόμενα καὶ σπαρραττομένη κόμη καὶ φοινισσόμεναι παρειαί: καὶ που καὶ ἐσθῆς καταρρήγνυται καὶ κόνις ἐπὶ τῇ κεφαλῇ πᾶσεται, καὶ οἱ ζῶντες οἰκτρότεροι τοῦ νεκροῦ: οἱ μὲν γὰρ χαμαὶ κυλινδοῦνται πολλαίκις καὶ τὰς κεφαλὰς ἀράττουσι πρὸς τὸ ἔδαφος, ὁ δ' εὐσχήμων καὶ καλὸς καὶ καθ' ὑπερβολὴν ἐστεφανωμένος ὑψηλὸς πρόκειται καὶ μετέωρος ὥσπερ εἰς πομπὴν κεκοσμημένος¹⁵.

Wszystkie te pełne ekspresji zachowania żałobników – takie jak krzyki, wyrywanie włosów, sypanie popiołu na głowę, a nawet okaleczanie samych siebie i rzucanie się na ziemię – miały zapewne jeden cel. Człowiek w tak ciężkiej sytuacji musi w jakiś sposób wyładować swoją złość i rozpacz, wyrzucić z siebie negatywne emocje, aby powrócić do codzienności. Zatem takie zachowania przynosiły ulgę i pomagały poradzić sobie ze śmiercią, stanowiły jednak również pewien problem, który podkreśla w swoim tekście także Lukian. Przejawy autoagresji były tak powszechne i drastyczne, że Solon, wydając w Atenach prawa (594/593 r. p.n.e.), zakazał w nich samookaleczania się przez uczestników pogrzebów oraz ograniczył możliwość publicznego płaczu¹⁶. Prawa te nie obowiązywały jednak wewnątrz domów.

Lukian kpi z przesadnej i teatralnej lamentacji, traktując ją jako celowe działanie lub pokaz, a nie autentyczny smutek. Tytuł jego traktatu *Περὶ πένθους* (*O opłakiwaniu umarłych*) odnosi się do zewnętrznego wyrazu żałoby. W języku greckim termin πένθος może oznaczać zarówno sam okres żałoby, jak i rytuał żałobny – podobnie jak zwrot „być w żałobie”. Natomiast na określenie samego cierpienia związanego ze smutkiem używano terminu λύπη, który może również oznaczać po prostu „ból”.

¹⁵ Lukian, *O opłakiwaniu umarłych* 12: „Kobiety zawodzą, zarówno kobiety, jak mężczyźni płaczą i biją się w piersi, wyrywają włosy i ranią policzki, ponadto rozdierają ubrania i posypują głowę popiołem. Żyjący ukazują bardziej żałosny stan od zmarłego, bowiem wielokrotnie tarzają się po ziemi i uderzają o nią głową, podczas gdy on [zmarły] piękny, dostoyny, otoczony licznymi wieńcami, leży wysoko na marach, jakby ozdobiony na jakiś uroczysty pochód”.

¹⁶ Zob. Plutarch, *Solon* 21, 5.

Wydaje się, że smutek lub λύπη, który odczuwa wspomniany wcześniej ojciec, nie wymaga demonstrowania poprzez teatralne „wygłupy”. Lukian wyraźnie podąża za tradycją literatury pocieszenia, wykorzystując wszelkie możliwe środki, aby złagodzić smutek, czy to poprzez przekonanie, że zmarli są odporni na żalobę, czy też sugerowanie niegodziwych motywów przesadnego cierpienia. Mimo to w tekście widać pewną dozę empatii, kiedy autor pozwala ojcu „zrozumieć i poznać” swoją własną żalobę, nawet jeśli wie, że zmarły syn jest obojętny na jego narzekania.

W swoim dziele Lukian przywołuje głos zmarłego chłopca, który krytykuje swojego ojca za jego narzekania, przekonując, że jego obecny stan jest znacznie lepszy niż sytuacja żyjącego ojca – i to z dwóch powodów: po pierwsze zmarłemu oszczędzono upokorzeń wynikających z osłabienia i starzenia się, nigdy nie będzie musiał się zmagać ze starością ani nie będzie skazany na upokorzenie w obecności świadków¹⁷; po drugie zmarli znajdują się poza zasięgiem nieuniknionych cierpień ludzkiego życia, nie odczuwają głodu, pragnienia ani zimna, nie martwią się o choroby, wrogów ani tyranów, nie cierpią z powodu bólów wynikających z miłosnych namiętności¹⁸. W wypowiedziach chłopca dostrzec można pewną myśl, zakorzenioną w kulturze starożytnej Grecji od samych początków, o tym, że ci, którzy są najbardziej umiłowani przez bogów, umierają młodo. Takie osoby osiągały nieśmiertelność i jednocześnie unikały przeznaczenia, które ciążyło nad wszystkimi ludźmi¹⁹.

Pochówek i jego elementy

Na końcu swojej satyry Lukian powraca do wątku, że narzekanie żywych nie ma żadnego wpływu na zmarłych – podobnie jak girlandy na grobach czy ofiary z wina, a nawet takie obce praktyki jak

¹⁷ Lukian, *O opłakiwaniu umarłych* 16.

¹⁸ Lukian, *O opłakiwaniu umarłych* 17.

¹⁹ Zob. A. Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy. Wizerunek zmarłych w greckich epigramach nagrobnych epoki hellenistycznej i grecko-rzymskiej*, Wrocław 2011, s. 284.

mumifikacja czy budowanie piramid. Równie absurdalne są igrzyska i mowy pochwalne na cześć zmarłych. Dodatkowo pojawia się motyw uczty żałobnej, gdzie krewni namawiają rodziców do jedzenia, jakby ci mieli opory albo potrzebowali specjalnego pokrzepienia, by kontynuować swoje intensywne lamenty²⁰. W ten sposób Lukian ponownie podkreśla hipokryzję teatralnych gestów żałobnych.

Należy podkreślić, że wszystkie wymienione wyżej przykłady są ściśle związane z greckim ceremoniałem pogrzebowym. Lukian wyraża więc swoje zdanie na temat praktyk głęboko zakorzenionych w kulturze jego czasów. Elementem obecnym zawsze podczas pochówku było składanie ofiar, które – zależnie od formy pogrzebu – były palone razem z ciałem zmarłego lub grzebane z nim w ziemi²¹. Ofiary były różnego rodzaju: rzeczy osobiste zmarłego (narzędzia czy broń w przypadku mężczyzn, biżuteria lub przybory toaletowe w przypadku kobiet); dzieci grzebano razem z ich ulubionymi zabawkami; składano również ofiary ze zwierząt, a nawet ludzi²². O ile zabijanie ludzi podczas pogrzebów nie było częstą praktyką, ofiary ze zwierząt stały się powszechnym problemem, dlatego zostały zakazane przez Solona²³. Lukian wypowiada się na ten temat wprost:

ταῦτα δὲ καὶ τὰ τοιαῦτα φήσει οἰόμενος τὸν υἱὸν δεῖσθαι μὲν ἔτι τούτων καὶ ἐπιθυμῆναι καὶ μετὰ τὴν τελευτήν, οὐ δύνασθαι δὲ μετέχειν αὐτῶν. καίτοι τί ταῦτα φημί; πόσοι γὰρ καὶ ἵππους καὶ παλλακίδας, οἱ δὲ καὶ οἰνοχόους ἐπικατέσφαζαν καὶ ἐσθῆτα καὶ τὸν ἄλλον κόσμον συγκατέφλεξαν ἢ συγκατέρωρξαν ὡς χρησομένοις ἐκεῖ καὶ ἀπολαύσουσιν αὐτῶν κάτω²⁴.

²⁰ Lukian, *O oplakiwaniu umarłych* 24.

²¹ Zob. W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge 1985, s. 192–193.

²² Zob. I. Morris, *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge 1992, s. 123.

²³ Zob. Plutarch, *Solon* 21, 5.

²⁴ Lukian, *O oplakiwaniu umarłych* 14: „I tak dalej, i tak dalej. Wyobraża sobie, że jego syn wciąż pożąda tych rzeczy i pożąda ich na próżno. Ale to nic takiego: raz po raz ludzie zabijali konie na grobie, nałożnice i paziów; palili ubrania i inne ozdoby lub zakopywali je w przekonaniu, że zmarły znajdzie dla nich pożyteczny użytek w dolnym świecie”.

Ostatnim rodzajem składanych ofiar była libacja. Sposób zakopywania ofiar ulegał na przestrzeni wieków zmianom. W epoce archaicznej nie grzebano ich razem z ciałem czy prochami, lecz zakopywano w oddzielnych długich rowach, bezpośrednio obok grobu. W późniejszych latach, aż do epoki klasycznej, grzebano je razem ze zmarłym, blisko ciała²⁵. Na tym etapie do grobu wkładano również wykorzystywane podczas pogrzebu lekytosi²⁶. Satyryk wyśmiewa zasadność składania ofiar, o czym świadczą przytoczone powyżej fragmenty. Widoczna jest w nich jawna krytyka owych praktyk: po co składać w ofierze zmarłym rzeczy materialne, skoro po śmierci i tak ich nie użyją? Jest to zwyczajne marnotrawstwo.

Czas żałoby kończył się trzeciego dnia po pogrzebaniu zmarłego. Odbывała się wtedy uroczysta uczta na jego cześć, zwana *perideipnon* (περίδειπνον)²⁷: „ἐπὶ πᾶσι τούτοις τὸ περίδειπνον, καὶ πάρεισιν οἱ προσήκοντες καὶ τοὺς γονέας παραμυθοῦνται τοῦ τετελευτηκότος καὶ πείθουσι γεύσασθαι, οὐκ ἀηδῶς μὰ Δία οὐδ' αὐτοὺς ἀναγκαζομένους, ἀλλὰ ἦδη ὑπὸ λιμοῦ τριῶν ἑξῆς ἡμερῶν ἀπηυδηκότας”²⁸. O samej uczcie nie można znaleźć zbyt wielu informacji w zachowanych tekstach – wiadomo, że była ona szczególnie ważna z punktu widzenia żyjących. Wspólne jedzenie oraz picie miało pomóc żałobnikom wrócić do codzienności, zwykłego funkcjonowania w społeczeństwie²⁹. Zgodnie z tradycją uczestnicy uczty nosili na głowach wieńce jako symbol oczyszczenia³⁰. W tym momencie wygłaszana była również

²⁵ Zob. D.C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs*, London 1971, s. 71–72, 100–101.

²⁶ Tamże, s. 127–128.

²⁷ Tamże, s. 145.

²⁸ Lukian, *O opłakiwaniu umarłych* 24: „Ostateczną niedorzecznością jest uczta pogrzebowa, na której zgromadzeni krewni starają się pocieszyć rodziców i nakłonić ich do jedzenia; i, Bóg jeden wie, są wystarczająco chętni, aby dać się przekonać, będąc prawie powalonymi na ziemię przez trzydniowy post”.

²⁹ Zob. W. Burkert, *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkley 1983, s. 50; A. Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 53.

³⁰ Zob. A. Van Gennep, *Obrzędy...*, s. 36.

mowa pochwalna na cześć zmarłego. Uczta według Lukiana była kolejnym pokazowym elementem ceremoniału. Autor wyśmiewa sztuczność, w której trwa rodzina zmarłego; twierdzi, że niejedzenie i niepicie jest jedynie na pokaz, tak samo zresztą jak zachowanie żałobników, którzy namawiają na stypie bliskich nieboszczyka do posilenia się. Wysuwa także wniosek, że uczta jest tylko po to, aby żałobnicy nabrali sił do kolejnych lamentów.

Do ważniejszych elementów ceremoniału pogrzebowego zaliczyć można również mowę pochwalną na cześć zmarłego. Wygłaszano ją zazwyczaj nad grobem lub też – w zależności od formy pochówku – nad stołem pogrzebowym. Zawsze wyliczano w niej zalety oraz „mocne strony” nieboszczyka³¹. Podkreślano wszystkie jego zasługi i osiągnięcia, to, jak ważny był dla całej społeczności, szczególnie dla rodziny, oraz, co bliscy po jego odejściu utracili. O nieżyjącym według praw Solona można było bowiem mówić tylko dobrze – po śmierci stawał się on święty według boskich praw³². Sama mowa swój początek bierze z poezji melicznej, a do jej najstarszych gatunków zaliczyć można tren. Wykonywano go z towarzyszeniem aulosu, wśród okrzyków i zawodzeń osób biorących udział w ceremonii, co zmieniło się w późniejszych stuleciach, gdy utwór przestał być obecny jedynie podczas samego pogrzebu – niekiedy pojawiał się przed uroczystością, ewentualnie po niej. Zdarzało się, że wykonywano go dopiero w rocznicę śmierci członka rodziny albo podczas świąt poświęconych zmarłym³³.

Lukian w mowie pochwalnej widzi kolejny sztuczny i pokazowy element pogrzebu. Wyraźnie uwidacznia się tutaj fałsz, który płynie z ust najbliższych. Kpiąc z tradycji konsolacyjnej, Lukian stawia czytelnika dokładnie w pozycji tego, który z jednej strony uznaje, że śmierć oznacza koniec wszelkiej świadomości i w tym sensie „jest niczym”, ale który mimo to odmawia wyciągnięcia wniosku, że jest

³¹ Zob. L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje i obyczaje...*, s. 460–461.

³² Zob. Plutarch, *Solon* 21, 1.

³³ Zob. J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa 1996, s. 49–50.

to wystarczający powód, aby ci, którzy przeżyli, nie odczuwali szczególnego smutku z powodu śmierci bliskiej osoby.

Podsumowanie

Jakkolwiek wymienione przykłady wydają się zgodne z przekonaniami autora, nie obejmują one bólu towarzyszącego żałobie po stracie osoby, która była stale obecna w ludzkich myślach. To poczucie braku przenika każdy aspekt codziennego życia. Jakiej rady można udzielić, aby złagodzić tę ranę? Najczęstszą odpowiedzią, którą można znaleźć w starożytnych tekstach pocieszenia, jest po prostu upływ czasu. Pomimo logiki filozoficznych wywodów pisarze uznawali, że smutek po śmierci bliskiej osoby jest naturalny, a nawet korzystny.

Lukian, koncentrując się na bezwładnym stanie zmarłych i braku szczerości u żałobników, pominął głębszą i prawdziwą przyczynę żalu. Wspomina o niej tylko mimochodem, sugerując, że wystarczy, aby ojciec znał swoje uczucia, bez konieczności ogłaszania ich światu. Mowa tu o poczuciu straty, którego doświadczają żyjący, gdy odchodzi ktoś, kto był integralną częścią ich życia. Łatwo jest uznać żal za formę pobłażania sobie, a nawet egoizmu – żałobnik cierpi dla siebie, a nie dla zmarłego. W pewnym sensie jest to prawda, jeśli ktoś wierzy, że zmarli znajdują się już poza sferą odczuwania i rozumienia. Jednak ludzie, którzy się kochają, tworzą pewną całość. Mają wspólne cele, uważają, że to, co robią lub osiągną, nie należy wyłącznie do jednego z nich, ale do obojga. Utrata takiej osoby jest jakby rodzajem amputacji – zmienia się wówczas świat i konieczne staje się przededefiniowanie własnych oczekiwań oraz znaczeń, jakie przypisuje się przedmiotom. Tendencja do wyobrażania sobie, że zmarli również tęsknią za tymi przedmiotami, nie jest wynikiem dziecinnej fantazji, iż zmarli nadal odczuwają takie straty, ale wynika z przeświadczenia, że ich część, która była częścią żyjących, nadal w nich mieszka.

Bibliografia

Źródła

- Lukian, *Works with an English Translation*, red. A.M. Harmon, London 1925.
Plutarch, *Lives*, t. 1, red. J. Henderson, London 1914.

Opracowania

- Armstrong D., *Philodemus, the Herculanum Papyri, and the therapy of Fear*, w: *Epicurus: His Continuing Influence and Contemporary Relevance*, red. D.R. Gordon, D.B. Suits, New York 2003.
Burkert W., *Greek Religion*, Cambridge 1985.
Danielewicz J., *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa 1996.
Garland R., *The Greek Way of Death*, New York 1985.
Grzybowski J., *Platońska lekcja śmierci – troska o umieranie*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2012, t. XL.
Kierdorf W., „Burial”, w: *Brill’s New Pauly*, t. 2, Leiden–Boston 2003.
Konstan D., *A Life Worthy of the Gods: The Materialist Psychology of Epicurus*, Las Vegas – Oxford 2008.
Konstan D., *Pity in the Classical World*, „Hermathena” 2004, nr 176.
Kurtz D.C., Boardman J., *Greek Burial Customs*, London 1971.
Morris I., *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge 1992.
Price Wallach B., *Lucretius and the Diatribe Against the Fear of Death*, Brill Archive 1976.
Reale G., *Hitoria filozofii starożytnej*, t. 2, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1996.
Van Gennep A., *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.
Winniczuk L., *Ludzie, zwyczaje i obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*, t. 2, Warszawa 1983.
Wypustek A., *Bogowie, herosi i wybrańcy. Wizerunek zmarłych w greckich epigramach nagrobnych epoki hellenistycznej i grecko-rzymskiej*, Wrocław 2011.

The last farewell in ancient Greece. The course of the funeral ceremony according to the satire *On mourning the dead* by Lucian of Samosata

Summary

In ancient Greece, funeral ceremony was closely linked to the belief in life after death and was of great importance to the deceased and his loved ones. Religion, law and social conditions influenced funeral arrangements that eliminated the threat of contagion and were crucial to inheritance rights. Legal regulations included

OSTATNIE POŻEGNANIE W STAROŻYTNEJ GRECJI...

the number of participants in the ceremony and public displays of grief to temper emotions. In his satire, Lucian of Samosata mockingly described the details of Greek funeral ceremonies, while highlighting their problems and links to ancient Greek culture and tradition.

Słowa kluczowe: Lukian z Samosat, pogrzeb, żałoba, satyra

Key words: Lucian of Samosata, funeral, mourning, satire

ANNA M. BRYSIAK*

ORCID 0000-0002-0148-4006

Uniwersytet Warszawski

NA SPOTKANIE Z NIEOBECNOŚCIĄ. „TORNERAI” JUSTYNY BARGIELSKIEJ

*POPPEA: Tornerai?**NERONE: Tornerò.**POPPEA: Quando?**NERONE: Ben tosto.**POPPEA: Ben tosto, me 'l prometti?**NERONE: Te 'l giuro.**POPPEA: E me l'osserverai?**NERONE: E sà te non verrò, tu a me verrai.**L'Incoronazione di Poppea [Koronacja Poppei],**Claudio Monteverdi, libretto: Giovanni Francesco Busenello, 1643*

„Wrócisz wróće kiedy jutro obiecujesz przysięgam / – Poppea do Nerona, w operze, po włosku”, mówi podmiot liryczny w wierszu *Tornerai* Justyny Bargielskiej, pochodzącym z jej debiutanckiego tomiku zatytułowanego *Dating sessions* (2003), przytaczając właściwie dosłownie operowe słowa antycznej bohaterki, w której zakochał się rzymski cesarz i którą za wszelką cenę postanowił poślubić, mimo że kobieta była już żoną innego. W ujęciu Giovanniego Francesca

* Dr ANNA M. BRYSIAK – literaturoznawczyni, zatrudniona w Katedrze Italicystyki na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim wokół krótkiej formy narracyjnej XX w. i współczesnej. Autorka licznych tekstów dotyczących twórczości takich pisarzy jak Calvino, Celati, Jaeggy, Tabucchi, De Luca, Buzzati i Manganelli, a także współredaktorka publikacji poświęconych apokalipsie w literaturze i kulturze.

Busenella, autorka libretta do muzyki skomponowanej przez Claudia Monteverdiego, siedemnastowieczna opera przedstawia obraz świata, „jakim w istocie jest, a nie świat[a], jakim być powinien”¹ – gdzie władzę sprawuje Amor i triumfuje delirium zmysłów oraz niepokrośmiona siła, niepohamowana chęć i sen o potędze, które dominują nad wszelkimi próbami wprowadzenia rozwiązań sprawiedliwych, czy chociażby zgodnych z normami społecznymi. Poppea Busenella to kobieta niezwykle piękna i inteligentna, ale zarazem niegodziwa, zła, niebezpieczna i groźna; to wyrachowana manipularka i *femme fatale*, która całkowicie podporządkowała sobie Nerona, namawiając go do popełnienia brutalnych zbrodni na własnej matce oraz na pierwszej żonie. Monteverdi i Busenello kończą jednak opowiadaną historię triumfalną koronacją kobiety na cesarżową – ceremonią zwieńczoną miłosnym objęciem dwojga kochanków, dającym wyraz (pozornego?) zwycięstwa władzy i cielesnego pożądania. Na temat tego, jak potoczą się dalsze losy bohaterów, opera milczy. I wydaje się, że głos tej właśnie Poppei – skrzywdzonej, pobitej, cierpiącej, pełnej bólu i tęsknoty, uciekającej przed własnymi demonami, wybrzmiewa w wierszu Bargielskiej.

Dzięki zapiskom Swetoniusza², z których między innymi korzystał zresztą sam Busenello, tworząc swoje libretto, wiadomo, że antyczna Poppea zmarła, będąc w ciąży, w straszliwych cierpieniach i upokorzeniu, pobita przez pijanego Nerona, który wrócił późno do pałacu i w odpowiedzi na czynione mu z tego powodu wymówki uderzył kobietę w brzuch. Tym samym spełniły się jej własne słowa: „Wolałabym umrzeć, nim zwiędnę!”³. Wokół motywu śmierci, utraty dziecka, rozpadu, opuszczenia, a także (daremnie oczekiwanego) powrotu budowana jest sytuacja liryczna w utworze Bargielskiej. „Wrócisz” – pyta (czy może stwierdza?) podmiot liryczny już w samym tytule wiersza. Z jednej strony ów zwrot, a także pierwszy wers drugiej strofy

¹ D. Czaja, *Trucizna miłości*, „Dwutygodnik.com” 2012, 84, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3640-trucizna-milosci.html> (dostęp 2.05.2023).

² Zob. Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, Warszawa 2022.

³ Zob. D. Czaja, *Trucizna miłości*.

odnoszą się do tekstu opery – wydawałoby się zatem, że liryczne „ja” zadaje pytanie lirycznemu „ty”, oczekując odpowiedzi twierdzącej i nawiązując tym samym dialog, w którym miałyby wybrzmiewać pragnienie, a nawet błaganie, wraz z niepewnością i nadzieją uzyskania odpowiedzi twierdzącej (jak w tekście libretta). Z drugiej strony, znów w tytule, podobnie jak i w wersie otwierającym drugą zwrotkę, brak pytajnika, który mógłby na taką interpretację wskazywać. Przytoczone zwroty byłyby zatem nie tyle pełną nadziei prośbą, co konstatacją, dialogiem pozornym, w którym usłyszeć można wręcz groźbę związaną z powrotem tego, co oddalone i wyparte, wywołującą strach i obawę, powiązaną z pewnością, że to, co nieuchronne, i tak prędzej czy później nadejdzie. Gdy mówimy o oddaleniu, niemożliwym do pominięcia aspektem jest samo obcojęzyczne brzmienie tytułu wiersza⁴, które wydaje się czymś więcej niż nawiązaniem do „włoskiej” Poppei Busenella/Monteverdiego. Sabina Misiarz-Filipek w swojej recenzji innego tomu poetki zatytułowanego *Bach for my baby* (2012) zauważa, że

[o]zdobniki (jak wymyślne tytuły – np. *Ciaccona di Paradiso e dell’Inferno*), można traktować jak jeden z elementów barokowego spektaklu, który naśladuje [...] Bargielska; partię tej poezji czysto popisową lub mającą jedynie wskazać kierunek, z którego przyszła inspiracja. Być może owe dziwności są także sposobem autorki na dzielenie się z czytelnikami swoją prywatnością – miłościami muzycznymi, literackimi, fragmentami prywatnego życia⁵.

⁴ Małgorzata Ślarzyńska zwraca uwagę, że obcojęzyczne odwołania autorki nie budzą specjalnego entuzjazmu krytyki (zob. *Humor słodko-gorzki*, „Twórczość” 2014, 2, s. 108). Sama Bargielska wydaje się jednak zafascynowana obcością i osobliwością językową w ogóle, co widać już w tytułach jej zbiorów (oprócz przywołanego tutaj *Dating sessions*, autorka opublikowała jeszcze m.in. tomiki *China shipping* i *Bach for my baby*), pojedynczych utworów poetyckich, czy też w użyciu obcych słów i neologizmów w tekstach jej wierszy.

⁵ S. Misiarz-Filipek, *Próby do lektury Bacha...*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1, s. 132–133.

Cechy, które wymienia badaczka, widoczne są już w debiutanckim *Dating sessions*, z którego pochodzi wiersz *Tornerai*, a nawiązanie do opery mogłoby i tu sugerować upodobania literackie i muzyczne poetki. Bargielska ucieka się jednak nie tylko do ukazania inspiracji dla swojej twórczości, ale do zabiegu jeszcze mocniej podkreślającego wagę oraz znaczenie dystansu i odległości, a także bolesną obcość obiektu tęsknoty. Mówienie o stracie łączy się z próbą jej przepracowania, osvajania traumy⁶. Jak zauważa Adam Lipszyc – by w ogóle móc mówić o stracie, trzeba jednak najpierw tę stratę do siebie dopuścić⁷, poczuć jej ciężar oraz wywołaną przez nią pustkę; zrobić stracie miejsce po to, by mogła wybrzmieć w słowach, w języku. Tylko dając przestrzeń i, tym samym, przyzwolenie stracie, można powiedzieć o powrocie tego, co oddalone, odległe, potencjalne lub wyparte. Zatem być może przedmiotowe „oddalenie” pozwala „ja” lirycznemu na nabranie dystansu do straty, uwolnienie się od presji, którą nakłada, a zarazem na zagłębienie się w całej jej obcości, zarejestrowanie rozpadu, przekuwając go w słowo⁸. Małgorzata Ślarzyńska zauważa, że „brawurowe wiersze Bargielskiej wysyłają czytelnika daleko, by mógł lepiej zobaczyć stamtąd coś, co czasem jest tuż obok niego”⁹. W przypadku utworu *Tornerai* należałoby się zastanowić, czy uzyskany dzięki zabiegom językowym dystans nie jest jednak wyłącznie pozorny – podmiot liryczny mówi przecież o sprawach mu najbliższych, a więc najbardziej dotkliwych i bolesnych, znajdujących się nie tyle obok, co jego samego boleśnie dotyczących, tkwiących niczym zadra głęboko w umyśle. Można by zatem zgodzić się z interpretacją Beaty Mytych-Forajter, która w zabiegach lingwistycznych Bargielskiej dostrzegła nie tylko badanie możliwości i granic języka, ale również eksperymentowanie z granicami (wytrzymałości? odporności

⁶ Zob. A. Czyżak, *Przeciw śmierci. Liryka Justyny Bargielskiej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 334.

⁷ A. Lipszyc, *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 60–61.

⁸ Zob. M. Glosowicz, *Nieemożliwe światy Justyny Bargielskiej: lektura afektywna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1, s. 175.

⁹ M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

na stratę?) „ja” lirycznego¹⁰. Użycie języka obcego w tytule wiersza oraz idące za tym bezpośrednie porównanie sytuacji podmiotu do losów tragicznej postaci starożytnej podkreśla dramatyzm położenia, w którym znalazł się podmiot i który nie może być nazwany inaczej jak poprzez użycie odległego kodu, języka „nieosobistego” – nie dość, że obcego, to jednoznacznie odsyłającego nie tyle do zapisków prywatnych (te przecież tworzy się zwykle w języku intymnym, bliskim), ale nawiązującego do kontekstu kulturowego¹¹. Otwarcie na język obcy być może rzeczywiście poszerza tu, mówiąc za Ślarzyńską, horyzont odbioru, nie wprowadza jednak nagle światła „z niespodziewanej, innej strony, z innego kierunku”¹². Przeciwnie – jedynym światłem, które wydaje się wręcz oślepiac bohaterkę i potęgować jej obłąd, są błyski ulicznych reflektorów, które kłębią się w jakiejś niezrozumiałej grze czasu i przestrzeni:

Noce są teraz dłuższe nieskończenie,
sekundy odmierza puls żółtych świateł
na kolejnych skrzyżowaniach pustego miasta,
które przejeżdżam, uciekając inkubom.

Nie wiadomo jeszcze, co jest źródłem bezsennych, dłużących się nocy, które podmiot liryczny próbuje przetrwać, przemierzając, zapewne samochodem i z dużą prędkością¹³, bezludne ulice jakiegoś

¹⁰ Zob. B. Mytych-Forajter, *Najmniejsze zwierzę Justyny Bargielskiej*, w: *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015, s. 431.

¹¹ Sądzę, że również w przypadku nawiązań kulturowych w wierszu *Tornerai* można byłoby podzielić opinię Cieślak-Sokołowskiego, który w swojej recenzji tomu *Bach for my baby* wspomina o micie, który Bargielska wplata do swojej poezji „nie dlatego [...] by zabezpieczyć proste wyznanie wysokim kontekstem kulturowym, lecz by uruchomić skojarzenia czytelnika” (*Miłosne inscenizacje*, „Szyborska na świecie”, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 2, s. 58).

¹² M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

¹³ Trafne wydaje się zatem włączenie wiersza *Tornerai* do tomiku o wymownym tytule *Szybko przez wszystko* (2013) zbierającego utwory z *Dating sessions* (2003), *China shipping* (2005) oraz *Dwa fiaty* (2009).

miasta. Widać natomiast, że pragnie z jednej strony za wszelką cenę oddalić się od dręczących go koszmarów (i wspomnień?), z drugiej zaś, zdaje się pośrednio zwracać do jakiegoś lirycznego „ty”, którego fizyczny brak wywołuje tęsknotę, a zarazem rozpacz prowadzącą do udręki. W tej miejskiej pustyni podmiot nie doświadcza, w istocie, niczyjej obecności, zdany jest wyłącznie na własne wrażenia zmysłowe. Zmysły z kolei odbierają jedynie impulsy, migawki, fragmenty składające się na świat jakby oniryczny, mający charakter, mówiąc za Lipszycem, „enigmatycznej konstelacji obrazów”¹⁴, funkcjonujący na pograniczu obłądu, psychozy¹⁵ i w obrębie poetyki polegającej na „miksowaniu wszystkiego ze wszystkim, wirowaniu rzeczy, [...] wielkich symboli i sennych wizji”¹⁶. Prawdą jest, że właśnie fragmentaryzm, podobnie jak „urywkowość obrazowania w twórczości Bargielskiej to jej zdecydowany atut”¹⁷, jednak w przypadku wiersza *Tornerai* nie możemy mówić o wiążącej się zwykle u poetki z owym fragmentaryzmem lekkością, która miałaby ułatwić spojrzenie z dystansem na stratę, na oczekiwanie, na przemijanie czy na śmierć. W utworze brak również tak charakterystycznej dla Bargielskiej potężnej dawki ironii¹⁸ czy zadziorności; jest za to intymność i dobitne eksploatowanie dobrze znanych poetce tematów¹⁹. Oczekiwanie wydaje się tu nierozzerwalnie łączyć z lękiem, niecierpliwość z niepewnością, a zarazem z przeświadczeniem, że powrót tego, co wyparte, nieuchronnie wiąże się z transformacją przedmiotu owego wyparcia, ukazującą inną twarz utraconego obiektu („wrócił w następnej scenie po zmianie kostiumu”).

¹⁴ A. Lipszyc, *Peep show...*, s. 56.

¹⁵ Zob. R. Honet, *Posłowie*, w: *Poeci na nowy wiek*, red. R. Honet, Wrocław 2010, s. 346.

¹⁶ B. Mytych-Forajter, *Najmniejsze zwierzę...*, s. 422.

¹⁷ M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

¹⁸ O ironii w utworach poetki pisze, dla przykładu, Lipszyc w swoim eseju *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*.

¹⁹ Wszystkie te aspekty jako immanentne cechy twórczości poetki wymienia Bednarek w swojej recenzji *Co się robi z Bachem, dzieckiem, kotkiem i prostytutką?*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1, s. 125–128.

„Czy do mnie też wróci odmieniony?” – pyta podmiot liryczny, zmieniając w drugiej strofie perspektywę, nabierając jakby większego dystansu poprzez przeniesienie swojego doświadczenia na scenę teatru i porównując własne położenie do tego, w którym znalazła się antyczna *Poppea*, niespodziewanie zaatakowana i poniżona przez pijanego *Nerona*. Nie ma tu już tęsknoty i bolesnego zwrotu do lirycznego „ty”, jest natomiast, jak już wcześniej wspomniałam, dialog pozorny, który bezlitośnie obnaża i nakreśla właściwą sytuację liryczną. Bargielska, przewrotnie nawiązując do fragmentu opery, który źródłowo jest sceną pełną miłosnego i erotycznego napięcia, porusza temat poronienia, zapowiadając tym samym kwestię, która stanie się wątkiem niemal obsesyjnie powracającym nie tylko w jej poezji, ale również w tekstach prozatorskich. Utrata ciąży jest, swoją drogą, jednym z licznych nawiązań autobiograficznych²⁰, które tworzą spójną sieć tematyczną w całej twórczości poetki, krążącą wokół „ontologii braku” oraz „terapeutycznej analizy złego wspomnienia”²¹.

Póki co szukam w sobie tego grzechu,
ale mężczyźni cuchną.

W oczekiwaniu na powrót – tudzież w strachu przed nim – podmiot liryczny zaczyna doszukiwać się, jak zresztą nierzadko bywa u ofiar przemocy fizycznej lub psychicznej, swoich własnych przewinień i analizuje czyny, które mogły doprowadzić do sytuacji, w jakiej się znalazł. Winne owym zmorom, majakom i lękom jest jednak przede wszystkim upojenie (uzależnienie?) alkoholowe mężczyzny oraz jego agresywne zachowania, które okazują się prawdziwym źródłem koszmarów podmiotu lirycznego:

²⁰ Sama Bargielska w jednym z wywiadów przyznaje: „Jestem organicznie niezdolna do przyjęcia innej perspektywy. [...] To oczywiście ogranicza mi tematykę – mogę pisać tylko o rzeczach, o które przynajmniej się otarłam” (*Śni i jest w pracy. Z Justyną Bargielską podczas festiwalu Port Literacki 2012 rozmawia Sabina Misiarz-Filipek*, „Nowa Dekada Krakowska”, 2012, nr 1, s. 119–120).

²¹ Zob. M. Ślarzyńska, *Humor słodko-gorzki*, s. 108.

Są zbyt miękczy lub zbyt twardzi,
jego ostatni dotyk zamienił mnie w kamień,
ostatni pocałunek zasznurował mi usta.

Jak zauważa Anna Kałuża – „wszystkie książki Justyny Bargielskiej [...] charakteryzują się bardzo dosadnym, zmysłowo-cielesnym językiem”²², pełnym nonszalancji, bezpośredniości i prowokacyjnej szczerości²³, a także polifonicznych zestawień: siły i delikatności, przemocy i czułych gestów. Gesty te nie wywołują jednak w podmiocie lirycznym żadnych ciepłych uczuć, nie zapewniają bezpieczeństwa, nie sprawiają, że kobieta pragnie budować relację opartą na dzieleniu się swoimi emocjami i potrzebami. Pocałunek „sznurowuje usta”, a zatem odbiera zdolność, chęć i możliwość wypowiedzania się – „ja” liryczne nie jest w stanie już mówić własnym głosem, językiem intymnym, a jedyne, na co je stać, to myślenie o sobie przez pryzmat perfidnej, a zarazem skrzywdzonej i opętanej Poppei. Co więcej, dotyk i pocałunek są „jego”, nie „twoje” – podmiot liryczny ponownie nabiera dystansu do przedmiotu swoich pragnień, ale również do swoich „inkubów”. Jednocześnie, bohaterka sama dla siebie staje się okrutną, teatralną maską, na wpół martwą marionetką, którą dotyk „zamienił w kamień” i której życie miłosne przybiera formę jakiejś mistrzowsko zrealizowanej inscenizacji teatralnej. Gesty, które winne były budować bliskość i poczucie bezpieczeństwa, odbierane są jak ciosy, dźgnięcia, które nie tyle boją, co powodują zamknięcie, wzmagają fizyczne i psychiczne zniewolenie, potęgują niemoc, a także – jak się okazuje w kolejnej strofie – wywołują nieokiełznany lęk, przed którym nie da się uciec:

Najgorsze jest, że budzę się zlna potem
i przejęta pożądaniem wspólnego grobu
lub choćby dziecka, które nas rozdzieli
łagodniej nieco niż jego milczenie.

²² A. Kałuża, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015, s. 95.

²³ Zob. M. Koronkiewicz, *Bargielska bez wymówek*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 5, nr 1/2, s. 209.

Jak pisze Kałuza, „wydaje się, że bohaterki Bargielskiej zaakceptowały fakt, że są ofiarami – nie w sensie społeczno-politycznym, ale fantazmatycznym: ich życiem rządzi popęd śmierci”²⁴. Bednarek zauważa z kolei, że podmiot liryczny „deklaruje po wielokroć swoją niewiedzę i bezradność”²⁵. W interesującym nas wierszu nie składa jednak bezpośrednio tych deklaracji „ty” lirycznemu – w ostatniej strofie dostrzec można, w istocie, kolejne podkreślenie oddalenia i dystansu wobec mężczyzny, któremu zaledwie kilka wersów wcześniej bohaterka zdawała się wyznawać swoją rozpacz i tęsknotę. Efekt ten osiągnięty jest znów przez użycie w ostatnim wersie zaimka trzecioosobowego („jego”), co potęguje wrażenie wyobcowania podmiotu w utworze, który – patrząc chociażby na tytuł – zapowiadał się jako wiersz miłosny. A tymczasem, jak mogliśmy dotychczas zauważyć, mamy tu do czynienia z takimi tematami jak opuszczenie, przemoc, przemijanie, poronienie czy utrata²⁶. Do tej listy wątków, wręcz obsesyjnie eksplorowanych przez poetkę w obrębie całej jej twórczości, należałoby dodać jeszcze aspekt trudnego, okaleczonego macierzyństwa. U Bargielskiej rola matki ulega bowiem istotnemu zniekształceniu: matka wydająca na świat staje się matką odbierającą życie, u której – mówiąc słowami Julii Kristevy – „pragnienie dziecka okazało się narcystycznym pragnieniem śmiertelnego połączenia”²⁷, a jej ciało to już nie źródło życia, a „ciało-grób”²⁸. Poetka – jak trafnie zauważa Lipszyc – widzi macierzyństwo jako utratę przeżywaną jednak oczami matki, a nie dziecka²⁹ (jak opisałyby je Melanie Klein³⁰). To w śmierci dziecka realizuje się najtrudniejszy, najbardziej dotkliwy, a zarazem najwyższy aspekt macierzyństwa, który tworzy między matką a potomstwem tak silną więź, że konieczne staje się zerwanie

²⁴ A. Kałuza, *Pod grą...*, s. 111.

²⁵ D. Bednarek, *Co się robi z Bachem...*, s. 125.

²⁶ Zob. B. Mytych-Forajter, *Najmniejsze zwierzę...*, s. 421.

²⁷ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 1987, s. 94.

²⁸ Tamże, s. 77; A. Lipszyc, *Peep show...*

²⁹ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 56.

³⁰ Zob. M. Klein, *Pisma*, t. 3: *Zawiść i wdzięczność oraz inne z lat 1946–1963*, Gdańsk 2007.

nici łączącej kobietę i jej kochanka. W relacji tej nie ma miejsca na budowanie szerszej więzi rodzinnej – istnieć może bowiem albo związek matka-dziecko albo kobieta-mężczyzna; jeden z nich wyklucza drugi. Rozdzielenie pary kochanków przez potomstwo jest jednak przyjmowane przez podmiot liryczny łagodniej ze względu na jego naturalny, nieusuwalny charakter, nierozzerwalnie związany z kobiecym doświadczeniem, będący częścią kobiecej tożsamości oraz określający jej stosunek do życia i śmierci³¹. Milczenie mężczyzny stanowi natomiast wyjście poza naturalność relacji, które, podobnie jak „sznurowanie ust” i „zamiana w kamień”, prowadzi do jej rozpadu i śmierci. Nie jest to jednak śmierć pojmowana „jako wszechobecny aspekt trwania”³², a jako doświadczenie straty spowodowanej czynnikami zewnętrznymi. Z jednej strony miłość do dziecka i do kochanka budzi więc w podmiocie lirycznym potrzebę zjednoczenia w zniewoleniu, a wręcz w umieraniu („pożądanie wspólnego grobu”), z drugiej – wiąże się z nieuchronną stratą i dystansem, co z kolei wywołuje zarazem spustoszenie, jak i stanowi źródło rozkoszy oraz ekscytacji³³.

Pozostaje zadać sobie pytanie, czy „jego milczenie” jest aby na pewno (tudzież wyłącznie) milczeniem mężczyzny, do którego zdaje się tęsknić, a zarazem którego powrotu obawia się „ja” liryczne w wierszu Bargielskiej. Utwór bowiem zamyka się w swoistej klamrze interpretacyjnej: na początku podmiot opisuje stan emocjonalny i fizyczny, w którym się znajduje, po to, by wers po wersie nabierać coraz większej – chociażby językowej – perspektywy, a jednocześnie, stopniowo, ukazywać dramatyczność swojego położenia, oraz po to, by w końcu wrócić pamięcią do źródła dręczących go koszmarów oraz do tragedii, jaką jest utrata dziecka, a więc jedno dotkliwa, niezmienna

³¹ Zob. J. Fazan, „*Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?*” – *kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 33, s. 32.

³² A. Czyżak, *Przeciw śmierci...*, s. 332.

³³ Zob. R. Honet, *Posłowie...*, s. 347.

już nieobecność³⁴. To właśnie „jego milczenie” być może służy podmiot liryczny, to jego powrotu jest pewien „w następnej scenie”, to do niego zwraca się swym rozpaczliwym, teatralnym „tornerai”. Poronienie jest zatem dla „ja” lirycznego zarówno początkiem, jak i końcem spirali inkubów, załączkiem jakiejś niekończącej się żalobnej rapsodii, w której nie wybrzmiewają jednak dźwięki operowej muzyki, a jedynie głucha i rozdzierająca cisza.

Bibliografia

- Bargielska J., *Bach for my baby*, Wrocław 2012.
- Bargielska J., *China shipping*, Wrocław 2016.
- Bargielska J., *Dating sessions*, Kraków 2003.
- Bargielska J., *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013.
- Bargielska J., *Śni i jest w pracy. Z Justyną Bargielską podczas festiwalu Port Literacki 2012 rozmawia Sabina Misiarz-Filipek*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1.
- Bednarek D., *Co się robi z Bachem, dzieckiem, kotkiem i prostytutką?*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1.
- Cieślak-Sokołowski T., *Miłosne inscenizacje*, „Szyborska na świecie”, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 2.
- Czaja D., *Trucizna miłości*, „Dwutygodnik.com” 2012, 84, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3640-truczina-milosci.html> (dostęp 2.05.2023).
- Czyżak A., *Przeciw śmierci. Liryka Justyny Bargielskiej*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5.
- Fazan J., *„Jak to się stało, że masz syna z nowym Bondem?” – kobiece, męskie i boskie w poezji Justyny Bargielskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 33.
- Honet R., *Posłowie*, w: *Poeci na nowy wiek*, red. R. Honet, Wrocław 2010.
- Kałuża A., *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.
- Klein M., *Pisma*, t. 3: *Zawiść i wdzięczność oraz inne z lat 1946–1963*, Gdańsk 2007.
- Koronkiewicz M., *Bargielska bez wymówek*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, 5, nr 1/2.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 1987.
- Lipszyc A., *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6.
- Misiarz-Filipek S., *Próby do lektury Bacha...*, „Nowa Dekada Krakowska” 2012, nr 1/2.

³⁴ Na temat interpretacji psychoanalitycznej spotkania ze stratą i nieobecnością zob. M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni 2016.

- Monteverdi C., Busenello C.F., *L'incoronazione di Poppea*, red. A. Giuliani, Wnecja 1956.
- Mytych-Forajter B., *Najmniejsze zwierzę Justyny Bargielskiej*, w: *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015.
- Recalcati M., *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa Edizioni 2016.
- Swetoniusz, *Żywoty cesarów*, Warszawa 2022.
- Ślarzyńska M., *Humor słodko-gorzki*, „Twórczość” 2014, nr 2.

Embarking to meet absence. *Tornerai* by Justyna Bargielska

Summary

The purpose of this essay is to analyze and interpret the poem titled „Tornerai” from the debut volume *Dating sessions* (2003) published by Justyna Bargielska. The choice is due to the assumption that the said work seems to be emblematic of the Polish poet’s oeuvre. On the one hand, it perfectly fits in with the dominant motifs present in her poetry, such as loss, death, trauma, loneliness, or abandonment, on the other hand, it shows fragmentary and oneiric poetic imagery, as well as the author’s characteristic fascination with foreignness, both linguistic and thematic. In addition, as the article attempts to demonstrate, the analyzed poem brings to the fore an autobiographical theme, that of miscarriage, which, also in Bargielska’s later texts, rises even to the status of a driving mechanism of most of her works.

Słowa kluczowe: Bargielska, opera, matka, poezja, poronienie, strata, śmierć, trauma

Key words: Bargielska, opera, mother, poetry, miscarriage, loss, death, trauma

**Anna Kucz, *Kobiety i milczenie w „Pervigilium Veneris”*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2024.**

Praca Anny Kucz stanowi wartościową monografię poświęconą poematowi *Pervigilium Veneris*, którego autorem najprawdopodobniej jest Nemezjan – poeta kartagiński, tworzący w drugiej połowie III w., wciąż mało obecny w polskich badaniach literatury antycznej. Sam utwór doczekał się już różnych „inspirujących interpretacji i konkretyzacji” (s. 11) literackich oraz wokalnie-instrumentalnych¹, a obecnie promuje go książka, która ukazała się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego².

Nemezjan ma w swoim dorobku cztery eklogi i trzy poematy: *Cynegetica* (*O polowaniu*), z którego zachowało się 325 heksametrów, *Halieutica* (*O rybołówstwie*) i *Nautica* (*O żeglarstwie*) – oba niestety zaginęły. Wydaje się, że może być również autorem *Pervigilium Veneris* – choć niektórzy badacze autorstwo tego dzieła przypisują poetce Julii Balbilli.

Pervigilium Veneris jawi się jako „poetycka wizualizacja poruszającego spektaklu upamiętniającego czuwanie nocne (*pervigilium*) ku czci bogini miłości, Wenery, nazwanej w utworze Dione” (s. 107). Dzieło to wychwala życie pełne rozkoszy zmysłowych i wrażliwości – także na piękno natury. Autor poematu – jak zauważa Anna Kucz – na tle niekończącego się święta miłości, odbywającego się wśród mirtowych gajów, kwitnących róż, śpiewu ptaków, opowiada o nieszczęśliwych siostrach i okrutnym trackim barbarzyńcy Teresie

¹ Zob. np.: https://www.youtube.com/watch?v=9a63W3A_XmQ&list=RD9a63W3A_XmQ&start_radio=1; <https://www.youtube.com/watch?v=QnnzFROa70E&t=10s>; <https://www.youtube.com/watch?v=gg-DYIn9cNA> (dostęp 14.05.2024).

² Tekst książki dostępny jest na stronie: <https://monograph.us.edu.pl/index.php/wydawnictwo/catalog/book/PN.4214> (dostęp 14.05.2024).

(zob. s. 107). Poczesne miejsce zajmują również „przestrogi Dione dotyczące nagiego Amora i jej nakaz, aby Diana opuściła przestrzeń świąteczną, a ptaki nie przestawały śpiewać” (s. 107), bo milczenie trzeba przerwać: wszak głos może ostrzec o zbliżającym się ataku wroga. *Pervigilium Veneris* jest utworem czczącym boginię miłości i piękna, a zarazem kosmicznej siły, uznawaną za pramatkę i opiekunkę Imperium Romanum (por. s. 109). Dzieło jest wyrazem niezgody na milczenie i jego destrukcyjną siłę – zarówno na milczenie jednostki, jak i całego społeczeństwa. W czasach autora i później poemat ten mógł pełnić funkcję terapii oczyszczającej. *Pervigilium Veneris* przenikają bowiem silne napiętności i emocje – miłość i rozkosz, ale też groza i okrucieństwo historii. Wesoła, beztraska atmosfera spleta się z bolesnym, niemal tragicznym smutkiem oraz nerwowym napięciem – podobnie jak w *II, III i IV Eklodzie* Nemezjana. Jak pisze Anna Kucz – „otaczające piękno i rozkoszowanie się nim, a także spotkania z kochającymi i kochanymi osobami są raczej aluzją do szczęścia nieokreślonego i istniejącego w bliżej niesprecyzowanym «gdzieś» niż szczęściem rzeczywistym, które jest udziałem protagonistów już to eklog, już poematu propagującego kult bogini miłości i piękna” (s. 109). Poetycka kreacja natury dokonana przez autora *Pervigilium Veneris* jest nastrojowa i nasycona uczuciami.

W książce Anny Kucz czytelnik znajdzie informacje o czasie i okolicznościach powstania *Pervigilium Veneris* oraz atrybucji dzieła; pozna termin „*pervigilium*”, strukturę omawianego utworu, a także obrazowanie toposu *locus amoenus* w literaturze późnoantycznej na przykładzie nie tylko poematu Nemezjana, ale również twórczości Aristainetososa czy Tiberianusa; zapozna się z gruntowną analizą utworu (także w różnych polskich przekładach), zwłaszcza jego kobiecych (śmiertelnych i nieśmiertelnych) bohaterek – jak Dione (która stanowi „prawdziwą świętość, stąd otacza ją kult i swoisty nimb, pozwalający odbiorcy odczuć przemożną i upajającą żądzę życia” – s. 91), Diana, nimfy oraz śmiertelniczki. Szczególną uwagę autorka poświęca kobiecemu milczeniu, wyeksponowanemu już w tytule książki: „Ostatnie słowo wersu 92 – *silentium* – nie wydaje się zatem tylko i wyłącznie poetyckim milczeniem, ale milczeniem, które

(w)skazuje na samotność, izolację i w konsekwencji wykluczenie z udziału w święcie kultuwującym boginię miłości. Z ciszy tej może wynikać jedynie udręka dla jednostki i nieszczęście dla całej społeczności” (s. 105). *Pervigilium Veneris* pokazuje więc inne oblicze Arkadii – jest to poemat o gorzkim smaku milczenia.

Zarówno autor – którym zapewne jest Nemezjan – jak i samo dzieło *Pervigilium Veneris* zasługują na szersze zainteresowanie polskich badaczy i miłośników literatury starożytnej, czemu z pewnością przysłuży się rozprawa Anny Kucz.

Dominika Budzanowska-Weglenda

Dr hab. DOMINIKA BUDZANOWSKA-WEGLENDA, prof. ucz. – kierownik Zakładu Retoryki w Katedrze Literatury Staropolskiej i Oświeceniowej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Zainteresowania naukowe: filozofia stoików, epikurejczyków, Plutarcha z Cheronei, bajka Ezopowa, millenaryzm, donatyzm, ikonoklazm, metody egzegezy patrystycznej i średniowiecznej, spory czasów reformacji.

**Iulius Firmicus Maternus, *Kompendium astrologii*
(*Mathesis*), księgi I–III, z języka łacińskiego przełożyła,
wstępem i przypisami opatrzyła Joanna Komorowska,
Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2023.**

Joanna Komorowska – badaczka nauki starożytnej, tragedii greckiej, filozofii okresu hellenistycznego i okresu cesarstwa, tłumaczka starogreckich oraz łacińskich tekstów filozoficznych i astronomicznych, przygotowała tłumaczenie pierwszych trzech ksiąg *Mathesis* Iuliusa Firmicusa Maternusa, pochodzących z pierwszej połowy IV w. (prawdopodobnie 337 r.). *Mathesis* jest istotnym tekstem dla historyków nauki i literatury starożytnej jako jedno z dwóch zachowanych do naszych czasów starożytnych dzieł astrologicznych w języku łacińskim (obok poematu astronomiczno-astrologicznego Maniliusa *Astronomica*). Przekład Komorowskiej opiera się na najnowszym wydaniu krytycznym *Mathesis* Paula Monata (Paryż 2002–2003), ale tłumaczka uwzględnia też starszą edycję Wilhelma Kroola, Franza Skutscha i Konrada Ziglera (Lipsk 1897–1913).

Iulius Firmicus Maternus pochodził z Sycylii, gdzie spędził prawie całe swoje życie. Urodził się najprawdopodobniej między rokiem 300 a 310 w Syrakuzach, w rodzinie senatorskiej, i wykształcił na prawnika oraz retora w Rzymie. Tam zaczął pisać *Kompendium astrologii*, które zadedykował swojemu przyjacielowi, konsulowi Kampanii, Egnacjuszowi Lollianusowi Maworcjuszowi. Firmicus żył w czasach panowania cesarza Konstantyna Wielkiego – pierwszego rzymskiego cesarza, który przyjął wiarę chrześcijańską. Dwa dzieła Firmicusa Maternusa, które zachowały się do naszych czasów, to właśnie *Mathesis*, będąca wykładem podstaw ówczesnej astrologii, oraz polemiczny traktat *De errore paganarum religionum*, którego powstanie datuje się na lata 343–350. Ten drugi tekst jest krytyką, a wręcz atakiem na wszystkie kulty religijne poza chrześcijaństwem, dlatego uważa się,

że Firmicus tuż przed jego napisaniem przyjął naukę Chrystusa. *Mathesis* składa się z ośmiu ksiąg, a trzy pierwsze, przetłumaczone na język polski przez Joannę Komorowską, zawierają: 1. obronę astrologii i rozważania nad losem człowieka, 2. podstawowe terminy i techniki niezbędne do odczytania horoskopu urodzeniowego, 3. wskazówki dotyczące tego, jakie powinno być życie i obyczaje astrologa, horoskop świata i znaczenie planet w domach horoskopu.

Autorka przekładu we wstępie zapoznaje czytelnika z życiorysem autora *Mathesis*, streszcza zawartość wszystkich ośmiu ksiąg, które składają się na dzieło Firmicusa Maternusa, analizuje organizację wywodu, po czym omawia zawartą w księdze I apologię astrologii, kwestie etyczne związane z uprawianiem tej dziedziny nauki (księga II) oraz horoskop świata. Według tłumaczki Firmicus omawia *thema mundi* ze świadomością, że jest on fikcją, opowieścią mającą służyć raczej celom dydaktycznym – jako sposób odkrywania prawdy, która stoi za zmyśloną opowieścią, co było charakterystyczne dla tradycji neoplatońskiej. Tłumaczka zwraca też uwagę na zagadnienie problemowe związane z badaniami nad *Kompendium astrologii*, którym jest kwestia zależności tekstu Firmicusa od poematu *Astronomica* Maniliusa.

Kompendium astrologii Firmicusa Maternusa to książka istotna dla osób zajmujących się starożytnością – zarówno dla historyków literatury oraz kulturoznawców, jak i badaczy nauki. Dlatego cieszy pierwsze polskie tłumaczenie dzieła tak istotnego dla historii nauki i kultury – w dodatku w świetnym i wiernym przekładzie Joanny Komorowskiej.

Izabela Podlaska-Konkel

Mgr IZABELA PODLASKA-KONKEL – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz Cultural Astronomy and Astrology University of Wales Trinity Saint David, studentka filologii klasycznej UKSW. Zainteresowania naukowe: literatura astronomiczna i astrologiczna, przenikanie się astrologii, religii i kultury w starożytności i we wczesnej nowożytności.

Humor kulturowego pogranicza. O szmoncesie z Anną Krasowską rozmawia Wojciech Kudyba

Wojciech Kudyba: *Szmonces bywa rozumiany jako rodzaj kabaretowego żartu integralnie związanego ze środowiskiem żydowskim i jego kulturą. Pani badania pokazują jednak, że to wizerunek bardzo uproszczony. Czym więc tak naprawdę był szmonces i jakie przybierał formy?*

Anna Krasowska: Rzeczywiście współcześnie szmonces kojarzy się głównie z repertuarem kabaretów okresu dwudziestolecia międzywojennego, ale terminem tym obejmowano w gruncie rzeczy różne zjawiska. Nieprzypadkowo jeden z dziennikarzy „Merkuriuma Polskiego” pisał w 1936 r. o „wszechpotężnym szmoncesie” – ta odmiana humoru gościła bowiem nie tylko w programach przedwojennych rewii i teatrzyków (głównie warszawskich), lecz także na łamach czasopism humorystycznych, w komediach filmowych i w radiowych audycjach rozrywkowych takich jak Wesoła Lwowska Fala, pojawiała się również w literaturze, a fragmenty szmoncesowych tekstów chętnie i często cytowano w codziennych rozmowach.

Czym naprawdę był szmonces? Odpowiedź na to pytanie warto chyba rozpocząć od przyjrzenia się samej nazwie. Wyraz *shmontse* (w l. mn. *shmontses*) został zapożyczony z języka jidysz na początku XX w. i początkowo był używany niemal wyłącznie w socjolekcie dziennikarskim. Szmoncesem nazywano nieprzydatne drobiazgi, produkty niskiej jakości lub teksty kultury pozbawione, zdaniem ówczesnych krytyków, znamion artyzmu, a mimo to cieszące się dużym powodzeniem, np. beletrystykę (zwłaszcza kryminały i romanse), amerykańskie komedie filmowe czy reklamy. Szmonces to również błażostki, nonsensy, a także nieudane lub złośliwe dowcipy.

W kontekście twórczości kabaretowej wyraz ten został użyty bodaj po raz pierwszy w 1921 r., w opublikowanej równocześnie w kilku

stołecznych gazetach zapowiedzi otwarcia nowego sezonu w Qui Pro Quo – słynnym warszawskim teatrzyku, mieszczącym się w podziemiach Galerii Luxemburga przy ulicy Senatorskiej. W ogłoszeniu zamieszczono notkę: „szmonces *Cymes i Cures* Nikko Tinna”. Pod tym żartobliwym pseudonimem, będącym zamierzoną grą językową z rzeczownikiem pospolitym „nikotylna”, ukrywał się oczywiście Julian Tuwim, jeden z najwybitniejszych teksterów kabaretowych okresu międzywojennego. Co znamienne, Tuwim traktował tę sferę swojej działalności właśnie jako szmonces – błahostkę, rzecz małej wagi – w odróżnieniu od poważnej twórczości literackiej. W krótkim czasie jidyszyzm „szmonces” został rozpropagowany przez artystów Qui Pro Quo i upowszechnił się w języku polskim jako nazwa specyficznego gatunku humoru dotyczącego żydowskich śmieszności lub wad bądź też poruszającego tematy obojętne, ale odwołującego się do żydowskiego sposobu rozumowania i żartowania. Znakiem szczególnym szmoncesu stało się wprowadzanie do tekstów bohaterów o żydowskich imionach i nazwiskach, akcentowanie tematyki, która cieszyła się wśród Żydów przesadnym zainteresowaniem (np. asymilacji, antysemityzmu, sukcesu finansowego), a w warstwie językowej – odwoływanie się do tzw. żydowskiej polszczyzny. Tak rozumiany szmonces przyjmował różne formy gatunkowe: od dowcipów, przez monologi, dialogi, wypowiedzi konferansjerskie i piosenki, po rysunki satyryczne z komentarzem słownym (np. cykl *Żółtko i Eierweiss* Jerzego Zaruby).

Z perspektywy niemal stulecia można śmiało powiedzieć, że szmonces wpisał się na trwałe w historię polskiej kultury popularnej jako specyficzny (polsko-żydowski) kod żartowania.

W.K.: *Więc w żydowskich kabaretach szmonces się nie pojawiał? Był wytworem swojej kultury polsko-żydowskiego pogranicza?*

A.K.: Tak, w Polsce szmonces funkcjonował jako forma humoru z pogranicza kultur. Warto zauważyć, że wprawdzie większość autorów i wykonawców tekstów szmoncesowych wywodziła się ze środowiska asymilujących się lub zasymilowanych Żydów, ale w gronie tym

znalazły się również osoby niemające żydowskich korzeni, np. Romuald Gierasieński czy Adolf Dymśa. Tomasz Stępień trafnie zauważył, że szmonces był efektem specyficznej polsko-żydowskiej osmozy. Może dlatego śmieszył i jednych, i drugich. W świecie szmoncesowej komunikacji skomplikowana rzeczywistość polsko-żydowskiego współistnienia i kwestie tożsamościowe ulegały chwilowemu zawieszeniu. Żydowski twórcy i wykonawcy szmoncesów, tacy jak Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Konrad Tom, Marian Hemar, Kazimierz Krukowski i wielu innych, byli nie tylko akceptowani, ale wręcz uwielbiani przez widownię kabaretową.

Szmonces uchodzi, co prawda, za *spécialité de la maison* rodzimej rozrywki, ale mało kto dziś wie, że jego początki sięgają tradycji żydowskich kabaretów działających w Wiedniu na przełomie XIX i XX w. Warto tu wspomnieć zwłaszcza Die Hölle (Piekło), w którym występował Fritz Grünbaum. W formie monologów i dialogów (m.in. z Karlem Farkasem) Grünbaum przedstawiał humorystyczne perypetie wiedeńskiego Żyda, posługując się przy tym odmianą niemieczyny charakterystyczną dla tamtejszego środowiska żydowskiego. Na jego występach wzorował się m.in. Józef Urstein, zwany żartobliwie Pikusiem. Od 1917 r. prezentował on w stołecznym Mirażu słynne monologi przy telefonie, stając się w ciągu zaledwie paru tygodni ulubieńcem publiczności. Koncepcja tych tekstów oparta była na fikcyjnych rozmowach telefonicznych z narzeczoną Micią, której Pikuś opowiadał o najnowszych wydarzeniach i skandalikach z życia warszawskiej socjety, przedstawiał anegdoty i żartobliwe zagadki. Przyjęło się uważać (nie do końca zresztą słusznie), że te monologi przy telefonie stały się załącznikiem rodzimej tradycji szmoncesowej.

Z innych wiedeńskich kabaretów żydowskich warto wymienić Orpheum, w którym występowała grupa śpiewaków i komików posługujących się miejscową odmianą jidysz. Kabaret ten zyskał swego czasu ogromną popularność, ale spotkał się również z dość ostrą krytyką. Wykonawcom zarzucono m.in. wzmacnianie antysemitycznych stereotypów i przyczynienie się do „psucia” języka niemieckiego. Przypomina to do złudzenia pojawiającą się w prasie lat trzydziestych

XX w. argumentację rodzimych środowisk syjonistycznych oraz polskich purystów językowych, którzy wypowiadali wojnę „zażydzeniu” języka przez szmoncesy.

W.K.: *Jak wyjaśnić fenomen popularności szmoncesu i jego osobliwe pół-życie po wojnie? Czy to zasługa wybitnych autorów, zapotrzebowania publiczności, a może po prostu – świetnych aktorów?*

A.K.: Z pewnością w latach dwudziestych XX w. istniał popyt na tę formę rozrywki. Korzystały z tego chętnie kabarety i rewie, których dyrektorzy wprowadzali do programów szmoncesowe monologi, dialogi i piosenki, a nawet eksperymentowali ze szmoncesową konferansjerką, by zadowolić publiczność. Panowało wówczas przekonanie, że jeśli średniej jakości program zostanie wzbogacony o co najmniej jeden dobry szmonces, przedstawienie można będzie uznać za udane. Niektórzy artyści kabaretowi specjalizowali się w tego rodzaju repertuarze, tworząc duety sceniczne, takie jak Maks i Moryc (Konrad Tom i Ludwik Lawiński), Goldberg i Rapaport (Ludwik Lawiński i Kazimierz Krukowski), czy radiowe, jak Aprikosenkranc i Untenbaum (Mieczysław Monderer i Adolf Fleischer).

Ogromna popularność tej formy humoru sprawiła, że szmonces zaczął przenikać także do innych dziedzin kultury masowej: prasy, kina i radia. Również właściciele podrzędnych kabaretów i nadszcen sięgali po szmonces jako gwarancję sukcesu finansowego. Nie zawsze mogąc jednak liczyć na uznanych autorów, korzystali oni z usług twórców, którzy opierali się komiczną swoich tekstów niemal wyłącznie na tzw. żydłaczeniu i rubasznosci. Prezentowane w tej postaci szmoncesy były często formą złośliwego naśmiewania się z Żydów. Stąd prawdopodobnie wzięła się późniejsza (i powtarzana do dziś) negatywna opinia o szmoncesie jako żarcie prymitywnym, antysemickim, który należy stanowczo odróżnić od „prawdziwego” żydowskiego humoru.

Powszechność szmoncesu doprowadziła w latach trzydziestych do wyeksploatowania się tematyki i formy. Powielanie rozwiązań kompozycyjnych i mechanizmów komizmotwórczych sprawiło, że żarty zaczęły się stawać przewidywalne i zamiast śmieszyć, coraz częściej

nużyły. „Miłą niespodzianką jest prawie zupełny brak szmoncesów, które sprzykrzyły nam się do reszty” – pisał w 1933 r. o programie kabaretowym jeden z recenzentów „Ewy”. Pewnym powodzeniem cieszyły się jeszcze najlepsze produkcje autorstwa takich mistrzów gatunku jak Julian Tuwim, Marian Hemar czy Konrad Tom, pisane dla konkretnych wykonawców (np. Ludwika Sempolińskiego, Kazimierza Krukowskiego). Były to na ogół teksty satyryczne drwiące z endeckich dewiacji i antysemityzmu Adolfa Hitlera.

Ostatecznie kres twórczości szmoncesowej położył Holocaust. Po wojnie szmonces niemal zniknął z repertuaru kabaretów wraz ze wspólną polsko-żydowską tradycją dwudziestolecia. W drugiej połowie XX w. najlepsze przedwojenne szmoncesy przypominali jeszcze w różnych programach artyści tej miary, co Edward Dzięwoński, Wiesław Michnikowski, Kazimierz Krukowski, Marian Opania, Kazimierz Brusikiewicz czy Irena Kwiatkowska. Po szmoncesy sięgnięto w kabarecie Dudek, Teatrze Żydowskim, w różnych programach o charakterze rozrywkowym, lecz w zasadzie nie tworzono już nowych tekstów. Jedynym chyba wyjątkiem jest skecz *Kot Kabaretu* pod Wyrwigroszem wzorowany na słynnym *Sęku* Konrada Toma. Przyczyna była oczywista: przed wojną satyra żydowska nikogo nie raziła, po wojnie – już tak. Okupacja i Holocaust odcisnęły tragiczne piętno na narodzie żydowskim i tworzonym przez niego humorze.

W.K.: *Więc dziś szmonces fascynuje jedynie pasjonatów? Nie jest możliwe, by znów cieszył się szerszym zainteresowaniem i przyciągał uwagę szerszej publiczności, jak to było jeszcze za czasów kabaretu Dudek?*

A.K.: Współcześnie szmoncesy znają głównie przedstawiciele średniego i starszego pokolenia. Studenci, którzy wybierają konwersatorium poświęcone temu zagadnieniu, przyznają, że wcześniej nie zetknęli się z fenomenem szmoncesu, ani nawet z jego nazwą. Szmonces był specyficzną formą żartowania, zakładającą znajomość realiów polsko-żydowskiej koegzystencji, co sprawiło, że dziś teksty te stają się

dla wielu trudne w odbiorze lub wręcz niezrozumiałe, współczesna kultura popularna preferuje także inny sposób żartowania.

W.K.: *Bardzo dziękuję za rozmowę.*

Dr ANNA KRASOWSKA – językoznawca, adiunkt w Katedrze Językoznawstwa Historycznego, zajmuje się badaniami nad humorem, kabaretem literackim w Polsce i szmoncesem, prowadzi autorskie konwersatorium poświęcone szmoncesom okresu międzywojennego; jest autorką monografii *Od „Zielonego Balonika” do „Potem”* i zbioru *Szmonces. Przedwojenny żydowski humor kabaretowy* oraz licznych artykułów poświęconych zagadnieniom historii i teorii humoru.

Prof. dr hab. WOJCIECH KUDYBA – kierownik Katedry Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Pisarz, autor siedmiu tomów wierszy i pięciu tomów prozy. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Komisji Etyki Słowa Polskiej Akademii Nauk.

Przykłady szmoncesów

Ja nigdy nie szalałem z miłości za moją żoną, między nami była, można powiedzieć, za duża różnica płci. Ale teraz między nami nie ma w ogóle mowy o płęć. Jest tylko mowa o *pląc*.

(fragm. monologu *Brydż* Antoniego Słonimskiego, wyk. Ludwik Lawiński)



Audycja gieldowa w języku żydowskim.

Żydowskie twarze. Żółtko i Eierweiss, przedm. P. Szapiro, Warszawa 2007, s. 54

Theodore de Bèze i *Emblemata* z jego *Icones virorum illustrium cum emblematibus*

Siedemnastowieczny teoretyk poezji Emanuele Tesauro w rozprawie *Il Canocchiale Aristotelico. Trattato degli Emblemi* pisał: „Przez emblemat we właściwym znaczeniu słowa humaniści naszych dni rozumieją [...] ogólnie zrozumiwały znak, składający się ze słów i obrazu, wyrażający coś odnoszącego się do życia człowieka”¹. Barbara Bieńkowska zauważa, że emblemat stanowi „gatunek będący symbiozą sztuki plastycznej i słownej”, który był bardzo popularny w epoce renesansu i baroku:

Początek jego rozwoju nastąpił już w połowie wieku XVI. Lata rozkwitu natomiast rozpoczęły się na przełomie XVI i XVII w. Trwały przez cały wiek XVII, a nawet przez pierwszą połowę wieku XVIII. Wzajemna odpowiedzialność symbolicznych znaków słownych i plastycznych sprzyjała percepcji tej formy wypowiedzi artystycznej. Teoretycy i twórcy literatury XVII w. narodziny nowożytnej emblematyki łączyli z datą wydania *Emblematum liber* A[ndrei] Alciatusa. Zbiór ten został wydany w Augsburgu w 1531 r. razem z ilustracjami J[örga] Breu. Współcześni badacze emblematyki również uważają A. Alciatego za twórcę tego gatunku i łączą jego powstanie z datą wydania *Emblematum liber*².

Emblematy wykorzystywał także Théodore de Bèze (Teodor Beza), jeden z najgorliwszych krzewicieli kalwinizmu, urodzony 24 czerwca 1519 r. w Vézelay, zmarły 13 października 1605 w Genewie.

¹ Cyt. za: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971, s. 65.

² B. Bieńkowska, *O strukturze barokowej emblematyki*, „Roczniki Humanistyczne” 1979, z. 1, s. 89.

Przedstawmy najpierw jego biografię. Théodore przyszedł na świat jako najmłodsze z siedmiorga dzieci Pierre'a de Bèze (1485–1562) – prawnika i komornika królewskiego w Vézelay, oraz Marie Bourdelot. Miał liczne rodzeństwo, zarówno z pierwszego, jak i drugiego małżeństwa ojca. Warto wspomnieć, że jego stryjami byli Nicolas de Bèze (1469–1532), członek parlamentu paryskiego, oraz Claude de Bèze – przeor w opactwie cystersów w Froidmont, w diecezji Beauvais. Théodore dwukrotnie zawierał związek małżeński: w 1544 r. z Claudine Denosse (zmarłą w 1588), drugi raz w 1588 r. z Cathariną Plan (1547–1616).

Za zgodą rodziców Théodore pobierał nauki w Paryżu, dokąd zabrał go jego wuj Nicolas (członek tamtejszego parlamentu), który później, w roku 1528, powierzył go rodzinie sławnego niemieckiego hellenisty Melchiora Volmara (1497–1560). W ten sposób chłopiec znalazł się w Orleanie, skąd wkrótce wyruszył do Bourges, dokąd Volmara wezwała królowa Nawarry Małgorzata, siostra Franciszka I. Kiedy w 1534 r. król wydał dekret przeciwko innowacjom kościelnym, Volmar powrócił do Niemiec, a Théodore do Orleanu – na studia prawnicze. W Orleanie przebywał cztery lata (1535–1539). Pochłaniała go tam lektura pism Wergiliusza, Owidiusza, Katullusa, Marcjalisa i Tibullusa, ale studiował także traktat szwajcarskiego reformatora Heinricha Bullingera (1504–1575) *De l'origine des erreurs dans la célébration du culte divin* (*O pochodzeniu błędów w celebracji kultu Bożego*) z roku 1529. Po uzyskaniu licencjatu z prawa zgodnie z wolą ojca Théodore de Bèze rozpoczął praktykę prawniczą w Paryżu, gdzie potajemnie ożenił się w 1544 r. z ubogą mieszczańką Claudine Denosse.

W roku 1548 de Bèze opublikował w Paryżu zbiór poezji łacińskich *Poemata varia*, który przyniósł mu dużą popularność. W tym samym roku poeta ciężko zachorował, co przyczyniło się do tego, że zainteresował się nauką o zbawieniu i znowu w tajemnicy udał się z żoną do Genewy, gdzie schroniło się wielu zwolenników reformacji. Akt opowiedzenia się za luteranizmem kosztował go konfiskatę części majątku. W 1550 r. parlament paryski nowym dekretem nakazał konfiskatę całości jego mienia, a także spalenie kukły Bezy na placu

Mauberg. Dopiero król Karol IX w 1564 r. zniósł nałożoną na niego karę śmierci i konfiskatę majątku.

W Genewie Beza został serdecznie przyjęty przez Jana Kalwina, którego już wcześniej poznał u Volmara i który publicznie pobłogosławił jego związek z Claudine Denosse. Théodore poszukiwał teraz pracy. W drodze do Tybingi, do swojego dawnego mistrza Volmara, zatrzymał się w Lozannie, gdzie Pierre Viret zatrudnił go jako profesora greki w tamtejszej akademii. W 1550 r. de Bèze opublikował dramat biblijny *Abraham sacrificiant*, trzy lata później satyrę *Passavantius* na Pierre'a Lizeta, byłego prezydenta parlamentu paryskiego i autora dzieła *Pseudoewangelicka herezja*. Théodore coraz aktywniej uczestniczył w dyskusjach na tematy teologiczne, m.in. o predestynacji, stając w obronie Kalwina. W 1557 r. bronił waldensów, a jesienią tego roku w Wormacji prosił o pomoc dla prześladowanych braci w Paryżu i razem z Filipem Melanchtonem oraz innymi teologami zebranymi w Wormacji proponował utworzenie unii protestanckiej. Po dziewięciu latach raczej bezowocnych działań na tej niwie opuścił Lozannę. W 1558 r. osiadł na dłużej w Genewie. Tam uczył greki w nowo utworzonej akademii, a po śmierci Kalwina również teologii. Wygłaszał także kazania oraz dokończył rewizję tłumaczenia Nowego Testamentu, zapoczątkowaną kilka lat wcześniej przez Pierre'a Roberta Olivétana, a także zajął się przekładem psalmów.

Théodore de Bèze w 1559 r. w Paryżu reprezentował Jana Kalwina podczas pierwszego synodu Kościoła reformowanego Francji. Wkrótce wyruszył do Heidelbergu w sprawie hugenotów, bronił też Kalwina przed atakami teologów luterańskich – Joachima Westphala i Tilemana Hesshusa. W 1560 r. opublikowane zostało w języku łacińskim sformułowane przez Bezę wyznanie wiary (przetłumaczone później na angielski, niemiecki, niderlandzki i włoski). W tym samym roku w Nérac de Bèze ponownie wspierał hugenotów, a w 1561 r. stanął na czele delegacji kalwińskiej na rozmowy w Poissy, gdzie uznano go za przywódcę i rzecznika wszystkich wspólnot reformowanych Francji. W 1562 r. został kapelanem, skarbnikiem, a zarazem doradcą duchowym i politycznym jednego z przywódców protestantów francuskich – Ludwika I Burbona. Przez kolejne lata nadal intensywnie

działał w obronie sprawy protestanckiej – udał się nawet do Anglii, Niemiec i Szwajcarii, jeździł też do Orleanu. Po śmierci Jana Kalwina w maju 1564 r. Théodore de Bèze stał się jego następcą. Jak podaje *Encyklopedia kościelna*:

Beza w takim stosunku znajdował się do Kalwina (którego życie opisał w dziele: *Histoire de la vie et de la mort de J. Calvin*, par Th. de Bèze, Gen. 1564; *augmentée de nouveau et deduite selon l'ordre du temps, quasi d'an en an*, Gen. 1565. Cf. Henry, Das Leben Joh. Calvin's, des grossen Reformators), jak Melanchton do Lutry, gdyż obaj opierali się na samodzielnych charakterach swoich nauczycieli. Lecz Beza tém się różnił od Melanchtona, że pozostał wiernym Kalwinowi do końca życia, kiedy tymczasem Melanchton coraz więcej oddalał się od Lutry i zbliżał się do kalwińskich teorii, zaczęły poszły podejrzenia, obelgi i upadek jego powagi między współwyznawcami. Co się tyczy nauki, Beza w niczym się nie różnił od Kalwina, jakkolwiek we wszystkich jego usiłowaniach porozumienia się z luteranami przebiegała się dążność do łagodniejszego pojmowania nauki kalwińskiej, szczególnie o Eucharystji, dążność, której na przeszkodzie stawała zwykle podejrzliwość własnej jego partji, a mianowicie berneńskich i zurychskich teologów³.

Do 1580 r. Beza kształcił nowych duchownych, zajmował się również gimnazjum i akademią, założonymi przez Kalwina w Genewie. W 1571 r. przewodniczył synodowi narodowemu Kościoła reformowanego Francji w La Rochelle, a w następnym roku w Nîmes; w 1586 r. uczestniczył na zaproszenie luterańskiego księcia Fryderyka I Wirtemberskiego w rozmowach religijnych w Montbéliard, których celem była unia między Kościołem reformowanym a luterańskim – podobnie jak dwa lata później w Bernie (Théodore przybył tam już jako wdowiec po śmierci Claudine, z którą spędził 44 lata życia). W 1597 r. przyjął trzy razy św. Franciszka Salezego, przyszłego biskupa Genewy, który trzykrotnie udawał się do Genewy, próbując pogodzić

³ *Encyklopedia kościelna*, t. 2, red. M. Nowodworski, Warszawa 1873, tekst dostępny na stronie: https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_Ko%C5%9Bcielna/Beza_Teodor (dostęp 11.05.2024).

protestanckiego teologa z Kościołem katolickim. Teodor Beza zmarł 13 października 1605 r. w swoim domu w Genewie⁴.

W 1580 r. wydane zostały dwa dzieła Bezy: trzytomowa *Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France depuis 1521–1563*, a także napisane w języku łacińskim *Icones virorum illustrium cum emblematis* (w następnym roku ukazało się we francuskim przekładzie Simona Goularta jako *Les vrais pourtraits des hommes illustres [...] plus, quarante quatre emblemes chrestiens*, Geneva, Jean de Laon, 1581). Temu drugiemu utworowi znanemu pod dłuższym tytułem *Icones, id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant* (Geneva, Jean de Laon, 1580) poświęcimy nieco uwagi. *Icones*⁵ rejestrują przywódców religijnych z różnych krajów i tradycji, którzy przyczynili się w jakiś sposób do reformy Kościoła. Na końcu znajdują się emblematy, których związek z ikonami jest zagadkowy. Wciąż trwają dyskusje, dlaczego protestancki przywódca religijny zdecydował się położyć taki nacisk na stronę wizualną. Być może emblematy łączyły zainteresowania literackie autora z jego przekonaniami religijnymi. Poniższe reprodukcje pochodzą z pierwszego wydania dzieła Bezy. Emblematy – zarówno w wersji łacińskiej, jak i francuskiej – opublikowane zostały razem z *Icones*. Pojawiają się również w późniejszych łacińskich wydaniach zebranych *Poematów* Bezy. W wydaniach genewskich użyto tych samych drzeworytów, co w 1580 i 1581 r., chociaż wydania opublikowane w innych miejscach

⁴ Biografia Teodora Bezy głównie na podstawie: R. Penkała, *Teodor Beza*, <https://www.biografie-niemieckie.pl/beza-teodor> (dostęp 11.05.2024).

⁵ Barbara Bienkowska tak wyjaśnia ideę *icones*: „Konstrukcję preemblematyczną posiadał też gatunek literacki zwany *imagines, icones*. Był on niezwykle popularny w okresie polskiego renesansu. Zbiory *imagines* i *icones* przedstawiały wizerunki popularnych postaci z czasów dawnych lub współczesnych dla tworzących ten gatunek. *Imago, icon* składały się z następujących elementów: 1. motto – zamieszczonego w postaci krótkiej sentencji pod imieniem i nazwiskiem danej osoby (oddawało ono cechy i uczynki osoby); 2. ryciny – wizerunku danej postaci; 3. epigramu – dłuższego wiersza ukazującego rolę i znaczenie uczynków dokonanych przez tę postać” (B. Bienkowska, *O strukturze barokowej emblematyki*, s. 92).

nie zawierają drzeworytów, tylko krótki tytuł, wyjaśniający temat *pictura*. W wydaniu pierwszym 44 emblematy nie posiadają motta ani tytułu, a jedynie numer godła, poniżej znajduje się werset napisany elegancką kursywą⁶.

Chociaż w większości emblematów kontekst religijny jest ukryty, wiele z nich wyraża bardzo antykatolickie stanowisko, pozycjonujące ich autora jako kalwinistę. Warto dodać, że francuska wersja z 1581 r. zawiera tekst jeszcze bardziej rozbudowany i emocjonalny niż oryginał łaciński⁷.

A oto przykłady emblematów Teodora Bezy:

Emblema I



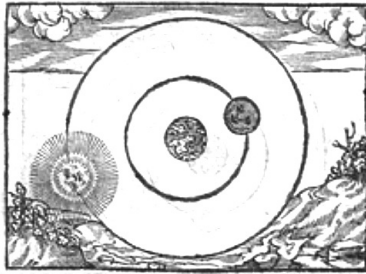
Principium in tereti quaeris quicunque figura,
Principium invenies hinc ubi finis erit.
Sic Christum vero quisquis revereris amore,
Quae vitam hora tibi finiet, incipiet.

Jeżeli początku szukasz w zaokrąglonej figurze,
początek znajdziesz tam, gdzie będzie koniec.
Tak więc, jeśli czcisz Chrystusa miłością,
godzina, która zakończy ci życie, [również je] rozpocznie.

⁶ <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FBEa> (dostęp 11.05.2024).

⁷ Tamże.

Emblema XLI



Lunam interveniens ceu ter[r]ae corpus opacum
Atra inficit caligine.
Sic interveniens hominum sapientia, purum
Ecclesiae infuscat iubar.

Jak cieniście⁸ ciało ziemi, stając na przeszkodzie, księżyc
niszczy mroczną ciemnością,
tak mądrość ludzi, stając na przeszkodzie, czysty
Kościoła blask zaciemnia⁹.

Emblema XXXII



Viperei exedunt ceu matris viscera foetus,
Sic quos ipsa suo fovit alumna sinu,

⁸ Lub: dające cień.

⁹ Lub: plami.

Roditur heu! nimium sanctorum Ecclesia multis,
 At non eventu nec ratione pari.
 Vipera nam salva infelix prole interit, illis
 Haec contra extinctis non peritura manet.

Jak młode żmii wyjadają wnętrzości matki, tak Kościół świętych, ach!, jest ogryzany/pożerany przez wielu, których sam jako żywicielka pielęgnował w swoim łonie, ale nie z takim samym skutkiem lub zamysłem. Albowiem nieszczęsna żmija ginie zabezpieczając potomstwo, On przeciwnie: trwa, niezniszczalny, gdy tamci zostaną zniszczeni.

Emblema XXXVII



Nil mirum est statuas vos commendare libenter,
 Ipsi quum sitis, Pontifices, statua.

Niczym dziwnym jest, że tak chętnie wycenicie posągi, skoro sami,
 [o] Księża, jesteście posągami.

Emblema XLIIII



Vidi ego carnificis metuentem verbera saevi,
 Qui medias sese Ligeris proiecit in undas,
 Et quanvis sudore madens, expersque natandi
 Fluminis evasit pede calcans ima profundi,
 Quem mox non una poenas pro caede luentem
 Vidimus impositum torreri viscera flammis.
 Haec age dispicito rectae qui tramite vitae
 Deserto, magis atque magis periturus oberras:
 Nam quò tardior est, gravior fit numinis ira.

Ujrzałem [człowieka] bojącego się chłosty srogiego kata,
 który rzucił się w fale Loary
 i choć ociekał potem i nie umiał pływać,
 idąc pieszo, wypłynął z samego dna głębiny,
 [człowieka], którego – gdy wkrótce poniósł karę za niejedną śmierć –
 zobaczyliśmy powieszonoego [i] że [jego] wnętrzności są spalane
 w płomieniach.
 Nuże, zobacz to ty, który ścieżkę prawego życia
 porzuciwszy, błędzisz, coraz szybciej zmierzając ku śmierci:
 bowiem im bardziej się to opóźnia, tym sroższy staje się gniew Boga.

Źródła ilustracji (dostęp 11.05.2024)

Emblema I – <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FBEao01>
 Emblema XLI – <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FBEao41>

- Emblema XXXII – <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FBEa032>
 Emblema XXXVII – <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FBEa037>
 Emblema XLIIII – <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FBEa044>

Bibliografia

- Adams A., <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FBEa> (dostęp 11.05.2024).
 Adams A., Rawles S., Saunders A., *A Bibliography of French Emblem Books*, Geneva 1999–2002.
 Adams A., „*The Emblemata*” of Théodore de Bèze (1580), w: *Mundus emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, red. K.A.E. Enenkel, A.S.Q. Visser, Turnhout 2003.
 Adams A., *Webs of Allusion. French Protestant Emblem Books of the Sixteenth Century* Geneva 2003.
 Bèze de T., *Icones, 1580*, introductory note by R.M. Cummings, Menston 1971.
 Bieńkowska B., *O strukturze barokowej emblematyki*, „Roczniki Humanistyczne” 1979, z. 1.
Encyklopedia kościelna, t. 2, red. M. Nowodworski, Warszawa 1873, tekst dostępny na stronie: https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_Ko%C5%9Bcielna/Beza_Teodor (dostęp 11.05.2024).
 Gardy F., *Bibliographie des oeuvres théologiques, littéraires et juridiques de Théodore de Bèze*, Geneva 1960.
Liryka polska. Interpretacje, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971.
 Penkała R., *Teodor Beza*, <https://www.biografie-niemieckie.pl/beza-teodor> (dostęp 11.05.2024).

Dominika Budzanowska-Weglenda

Dr hab. DOMINIKA BUDZANOWSKA-WEGLENDA, prof. ucz. – kierownik Zakładu Retoryki w Katedrze Literatury Staropolskiej i Oświeceniowej na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w Warszawie. Zainteresowania naukowe: filozofia stoików, epikurejczyków, Plutarcha z Cheronei, bajka Ezopowa, millenaryzm, donatyzm, ikonoklazm, metody egzegezy patrystycznej i średniowiecznej, spory czasów reformacji.

The long journey of the Family Silver

Uruguay is a young country: it did not experience Antiquity, did not undergo the Middle Ages or the Renaissance, and only two hundred years ago it woke up as a by-product of Spanish imperialism. What today is the *República Oriental del Uruguay* (meaning „Eastern Republic of Uruguay”, being Uruguay a river) was formerly called *Banda Oriental* (literally, the „eastern bank of Uruguay river”), and it was a Spanish colony in South America. To Uruguayans, 1811 is the starting point of a revolutionary time, during which a series of seemingly unrelated events prepared the ground for the fight against the Spanish Crown: the armed opposition against England’s invasion (still as a colony) and the emergence of rural warlords, leading socially and politically marginalized people. The actual process of emancipation is culmination of a chain of historical events that includes federalist experiments (1811–1816), a period of Portuguese-Brazilian domination (1817–1828), an insurrection against the latter in 1825, and, finally, the declaration of independence and its first Bill of Rights (1830).

Brandishing their lyres, poets also joined the fight for independence. A seasoned and universally known cooperation between pens and swords, that means that, like any war, this one was fought both on the battlefield and in the most abstract field of ideas, through two main aesthetics: Neoclassicism and gaucho poetry. Although we will return to the latter from time to time, I will focus here on the classical muse.

She is the bearer of what in Spanish we call *las joyas de la abuela* („grandma’s jewelry”). The saying has an English equivalent in „the family silver”, referring to objects or beliefs of immensurable and everlasting value, things that are part of the very essence of any

human group, and so, things that should never be sold or forgotten. This lecture is intended to examine the role played by our family silver, that is classical tradition in the Uruguayan nation-building process during the first third of the 19th-century.

In 1835, there were issued *Parnaso Oriental* („The Eastern” or „the Uruguayan Parnassus”), compiled by Luciano Lira, and *Un paso en el Pindo* („A step towards Pindus”), by Manuel Araúcho, both of neoclassical inspiration, as their titles suggest. Although universally considered the founding texts of our country, neither of them will stand the test of time, and a few years later, they will experience disdain and oblivion. The arrival of Romanticism to our shores dethrones the classical muse, whose lyre, apparently, could no longer charm individuals who did not understand its cultured language nor identify themselves with the protagonists of our independence, copiously celebrated by her patriotic odes. The gaucho muse, on the other hand, seemed to speak the language of the common people and had better luck than her sister, even surviving Romanticism.

In the Uruguayan academic field, the fate of the classical muse was not different: literary critics rescued her from of silence of forgetfulness when it began to study the so-called „nation-building poetry”, only at the end of the 19th-century, but the reunion was not a happy one. Francisco Bauzá, for example, stressed the important role played by gaucho poetry during the emancipatory wars but harshly criticized the neoclassical poets, whom he condemns for using an obsolete aesthetic to sing historical events that, according to him, required new expressive forms¹. More than a century later, documenting *Parnaso Oriental* and its pieces, Pablo Rocca studies the complex dialogue between them and the political project, but considering it „una masa confusa, de pocas variaciones temáticas y nula impronta personal” (a confusing mass, with few thematic variations and no personal input)².

¹ F. Bauzá, *Estudios Literarios*, Montevideo 1885, s. 99.

² P. Rocca, *Poesía y Política en el s. XIX. Un problema de Fronteras*, Montevideo 2003, s. 55.

Uruguayan first literature is, indeed, epigonal and it has the distinctive smell of Spanish and French 18th-century neoclassical poetry, but these criticisms object to its essential features: the imitation of traditional models as a creative principle, balance and moderation of form, and subjection to a formalized poetic art (in this case, Aristotle's and Horace's *Poeticae*, as mediated by Boileau and Luzán). All this is what makes a neoclassical text precisely that and not, as Bauzá, Rama and Rocca want, *avant-garde* Romantic poetry³.

The *Parnaso* was the first poetic anthology linked the *Banda Oriental*, this territory soon-to-be Uruguay; in it, Luciano Lira included texts that appeared in the Buenos Aires and Montevideo press, and loose leaflets that circulated around both cities or were issued on holidays and patriotic festivities. The collection follows closely the chronology of the emancipatory process in epic and patriotic terms. As Lira puts it:

Hemos tenido en vista al formar esta colección el reunir lo más selecto, y todo lo que tuviese relación con las grandes épocas de la patria, huyendo con escrupuloso cuidado de insertar en ella, nada que fuese personal⁴.

When compiling this anthology, we had in mind to bring together the most excellent, and everything related to the great time of our homeland, avoiding with scrupulous care to include anything personal in it⁵.

It is indicative of its political purpose, not only the prefatory statement regarding the „great time of our homeland”, but also the fact that it was published shortly after the first Bill of Rights was sworn. In this sense, *Parnaso Oriental* is an assertion of the newly

³ As explained by O. Karamán, *De la República de las Letras a la República Oriental del Uruguay. El neoclasicismo en la formación del Estado y el sujeto nacionales (1811–1837)*, Vancouver 2010, s. 8–9.

⁴ quoted in P. Devoto, *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, Montevideo 1981, s. XII.

⁵ This and every other translation are mine.

acquired political freedom and, at the same time, a canonization of the main aesthetic at the time, „the most excellent”. Political and poetic order walk hand in hand, mutually legitimizing each other:

Los parnasos fundacionales constituyeron una suerte de soporte – uno de los varios soportes – sobre el cual la clase letrada vinculada al proyecto de Independencia y fundación de los Estados – Nación de América Latina reformularon/propusieron/construyeron el imaginario colectivo de sus respectivos países, ya sea mediante la apropiación o la nacionalización de su pasado colonial, ya mediante su creación *ab nihilo*⁶.

The [Latin-American] founding *Parnassus* served as an endorsement – one of many – on which the cultured class linked to the independence project and Latin-American nation-building processes reformulated/depicted/ envisioned the collective imagination of their respective countries, either through an appropriation or nationalization of its colonial past, or through its creation *ab nihilo*.

This it to say that the poetic effort is corollary of the political one, and our young country had not only laws but also its very own Parnassus –an ancient cultural tradition on which it could rely on. It could also be thought that, beyond the poetic anthology and the historical testimony, *Parnaso Oriental* seems to have offered that young country a certain sense of „nationality”⁷. However, the statement is problematic because the very concepts „nation” or „border” do not apply easily to the 19th-century Río de la Plata. The problem is clear when we consider not only the presence but also the sheer number of events and heroes – that today we would consider Argentinian, celebrated in *Parnaso Oriental* and completely undifferentiated from their Uruguayan counterparts, proving what Carlos Real de Azúa had already noted: in its earlier stages, Uruguayan and Argentinian

⁶ H. Achúgar, *Parnasos fundacionales. Letras, nación y estado en el siglo XIX*, w: *La fundación por la palabra. Letra y nación en America Latina en el siglo XIX*, red. H. Achúgar, Montevideo 1998, s. 44.

⁷ P. Devoto, P. Devoto, *Parnaso Oriental...*, s. X.

founding poetry cannot be told apart, much less studied as something different from one another⁸.

Parnaso Oriental, thus, informs us of an imagined community, free from Spain, rather than any modern concept of „nation”, because, either politically or culturally, the inhabitants of the eastern bank of the Uruguay River did not consider themselves any different than their neighbors on the western bank. So it seems to prove it an ode that hails Argentina’s independence, written by Francisco Araújo (born in Montevideo) and titled *A la libertad de su patria* (1812, „To the Freedom of his Homeland”); this is to say, the poet considered Argentina his homeland as much as Uruguay:

¿Quién habrá, que consienta por mas tiempo
 El imperio fatal de los tiranos?
 No... que subió al Olimpo el fuerte grito
 De los hijos del Sud así clamando:
 O MUERTE, ó LIBERTAD ¡Augusto voto!
 Digno de ánimos nobles y bizarros.
 Ea, pues, valerosos Argentinos,
 Si tal resolución hemos fijado,
 Constantemente unidos conspirémos
 A realizar un voto tan sagrado.
Nuestra causa no puede ser mas justa:
 Los recursos están en **nuestros** brazos;
 Purguemos de rivales á la Patria,
 Y para siempre libres **nos** hagamos⁹.

Who will there be to consent to the fatal empire of tyrants any longer? No... the loud exclamation of the children of the South sored to the Olympus, thus crying: DEATH or FREEDOM! Majestic vow!

⁸ C. Real de Azúa, *De los Orígenes al Novecientos*, Montevideo 1968, s. 2. Regarding this: O. Karamán, *De la República de las Letras...*, s. 58–59; P. Rocca, *Poesía y Política...*, *passim*.

⁹ M. Araújo, *A la libertad de su patria*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981, s. 13, emphasis is mine.

Worthy of noble and bizarre spirits. Come, then, brave Argentinians, if we have made such a resolution, let us come together, always together, to fulfill a sacred oath. **Our** cause could not be more just; the means rest in **our** hands. Let us purge our homeland of enemies, and **we** shall forever be free.

This fragment exemplifies not only the border problem (or its lack thereof), but also *Parnaso Oriental's* main theme: the homeland and its defense. It is, clearly, fertile ground for classical epic formulae and terminology, but our poets did not stop there, portraying our shores like a new theater of Homeric wars. This way, heroes, gods, and goddesses of classical Antiquity made their way to our shores, in force and with a vengeance.

The first Uruguayan dramatic play was written by a priest, Juan Francisco Martínez: *La libertad más acendrada y Buenos Aires vengada* („The purest loyalty and Buenos Aires avenged”). The play is an allegory celebrating the reconquest of Buenos Aires from English hands (1806). It portrays Buenos Aires as a nymph, a catholic nymph no less, bitterly crying her misfortunes, occupied as she is by „the vile Anglican, a horrendous monster”¹⁰; her daughter, Montevideo, offers her help and that of her children (that is, Montevideo’s Governor, its Town Hall, and its people). In the meantime, Mars comes to aid Spain, and England is championed by Neptune. The actual combat – the one carried on by mortals – takes place at the backstage while the gods face each other on stage in a fierce duel of colorful insults and name-calling:

Marte:

Y te juro por todas las deidades,
El dejarte en tu abismo confundido,
Echando sobre ti de un golpe solo
Valles, selvas, peñascos, montes, riscos,
Vesubios, Etnas, llamas, Mongibelos,

¹⁰ J. Martínez, *La libertad más acendrada y Buenos Aires vengada*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3vol. 3, Montevideo 1981, s. 233.

Y todos los incendios del abismo,
 Que chupen y consuman gota a gota
 El humor de tu imperio cristalino.
 Neptuno:
 Marte, dios sangriento, horrendo y feo,
 No sé cómo tus voces he sufrido;
 Pero ya mi venganza se prepara:
 Te juro por el sacro lago Estigio,
 Que en amparo y favor de Inglaterra
 He de abortar asombros y prodigios:
 Las escuadras y naves españolas
 Ha de sorber el mar en sus abismos¹¹.

Mars: And I swear to you by all the gods, I shall leave you muddled in your abyss, throwing onto you, at one fell swoop alone, valleys, jungles, boulders, mountains, cliffs, Vesuvius, Etnas, blazes, Mongibellos, and the fire of the abyss to drain and consume, drop by drop, the waters of your crystalline domain.

Neptune: Mars! You bloodthirsty, ugly, and horrendous god, I do not know how I have suffered your words, but my revenge is already being prepared. I swear to you by the sacred Lake Styx that, defending and aiding England, I shall bring forth wonders and marvels. The Spanish squadrons and ships shall be swallowed by the sea and cast into its depths.

The play is inspired by the confrontation between the Olympian gods regarding the fate of Troy in *Iliad*, but Martínez takes a step further, dignifying the local color to the detriment of the same literary references that nurture the allegory. At the end of the play, the chorus claims:

Alaben, canten, digan siempre extremos
 de esos semi-dioses fabulosos,
 fingiendo Magas, Cires, Polifemos,
 encantos y hechos de armas prodigiosos;
 que acá **en el Argentino** cantaremos

¹¹ *Ibidem*, s. 258.

de héroes más admirables y gloriosos
acciones, con que dejan confundidos
a **esos dioses soñados y fingidos**¹².

[Let others] praise, sing, and always claim excessive statements of those fabulous demigods, those imaginary Magas, Circes, Polyp-hemuses, their charms and extraordinary feats of war; that **here in Argentina** we shall sing the achievements of more admirable and glorious heroes, by which those **dreamed and fake gods** are left behind in bafflement.

It is a plain *amplificatio*. It crowns the hyperbole, apparently denying the *exemplum* and implying the model is now obsolete. The formula was liberally exploited by our Neoclassical poets, and is nothing but an overenthusiastic claim of a new era that allows the immediate audience to speculate on overcoming a tradition to start a new one. Although poets do not seem to acknowledge the irony, only classical tradition keeps the structure together.

The heroic characterization results from the undiscerning merger of Greek and Latin *exempla*, both historical and mythological, and martial traits are prevailing since love for the homeland almost always means defending it with one's life. This is, in fact, expressed as an ethical tenet in an ode written by Acuña de Figueroa sanctioned as our national anthem in 1833. Incidentally, it is also the first piece in *Parnaso Oriental*. The whole poem is organized around a series of mutually exclusive juxtapositions:

Orientales, la Patria ó la tumba!
Libertad, ó con gloria morir!
Es el voto que el alma pronuncia,
Y que heroicos sabremos cumplir¹³.

¹² *Ibidem*, s. 271–272, emphasis is mine.

¹³ F. Acuña de Figueroa, *Himno, declarado nacional por el superior decreto de 8 de julio de 1833*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 11, s. 1, emphasis is mine.

Uruguayans, the homeland, *or* the grave! Freedom, *or* to die gloriously! That is the oath sworn by the soul and we shall heroically know how to fulfill it.

From this starting point, the following stanzas recall the times of Spanish and Brazilian control of our land, and the wars Uruguayans had to endure to finally enjoy their freedom. Thus, Acuña opposes two distinctive semantic fields: first, the one related to servitude and oppression and the one related to freedom, where we find mostly positive semes („homeland”, „laws”, „equality”, „patriotism”, „union”, „glory”). The ode concludes with a warning to those „barbarians who might affront Uruguayan greatness”; it promises them the spear of Mars and the dagger of Brutus¹⁴.

Juan Manuel Oribe was born in a patrician home of military tradition. He was active during the uprising led by Artigas and during the second siege of Montevideo. He was Lavalleja’s second in command at the *Cruzada Liberadora* („Crusade for freedom”, April 19, 1825); he fought and won several battles (Sarandí, 1825, Cerro in 1826, and Ituzaingó, 1827), before assuming the second democratic presidency of our country in 1835. A whole life dedicated to politics and warfare made of him the perfect candidate to celebrate, and this is exactly what Acuña de Figueroa profusely does in an ode commemorating August 25 (Battle of Sarandí), where he begins with a rhetorical question that is at the same time a *recusatio* as plain as its celebratory nature: „Who could limit in restrained verses illustrious Oribe’s most colossal glory?”¹⁵ His superlative praise, as it often happens in Acuña, is full of Homeric undertones and the character’s martial prowess puts him hand in hand with Achilles:

No más tremendo ante llión armado
se vió Aquiles furente
cuando hacia atrás turbado
volvió el undoso Xanto su corriente,

¹⁴ *Ibidem*, s. 4. Also vide. O. Karamán, *De la República de las Letras...*, s. 116–117.

¹⁵ F. Acuña de Figueroa, *En el 25 de mayo de 1836, w: Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, s. 6.

que en Sarandí se viera, y en el Cerro
 aquel héroe blandir el duro hierro:
 el hierro que en sus manos
 será siempre el terror de los tiranos¹⁶.

No more terribly brave before Troy ferocious Achilles was seen when it turned around the undying and muddled Xanthus's stream, that in Sarandí and in the Cerro it was seen that hero [Oribe] wielding hard iron in his hands. He will always be the terror of tyrants.

Oribe's exploits are like those of the Homeric hero to such an extent, that to sing his triumphs, Acuña turns the obscure place where the confrontation took place in a new Troy and the modest water stream that gives it name becomes a new Xanthos. In his characterization, Oribe has every prevalent trait of the classical hero: he is the quintessence of patriotic spirit, he is „the favorite son of our country”, „a brave champion”¹⁷, and no one guarded „the sacred privileges of our Laws” with more zeal than him.¹⁸ This way, he becomes „tutelary Numen” and „protector of the People”.¹⁹ Acuña de Figueroa only rivals to himself when it comes to his flattery, underlaying in his depiction the apotheosis in life with which the Romans honored Augustus²⁰: Oribe's birth was announced by the stars, the Fatherland itself calls his name in time of need, Apollo greets him while playing his „soft lute” (for some reason), and his kindness elevates him „like a new god”²¹.

Another one that climbs up to this pantheon of national heroes is Juan Antonio Lavalleja. Although some of his schemes during

¹⁶ *Ibidem*, s. 7.

¹⁷ F. Acuña de Figueroa, *Oda con el objeto de solemnizar la jura de la constitución del Estado Oriental del Uruguay*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, s. 29.

¹⁸ *Ibidem*, s. 30.

¹⁹ *Ibidem*, s. 31.

²⁰ Cf. Hor. C. 4. 5. 31-36, 4. 14. 43-44.

²¹ F. Acuña de Figueroa, *Himno, declarado nacional...*, s. 26; O. Karamán, *De la República de las Letras...*, s. 129-130.

the first years of Uruguay's independent life do not shed good light on him, during the emancipatory process, he played a key role in opposing Brazilian domination. On April 19, 1825, he led a small group of soldiers („the Thirty-Three Uruguayans”) across the Uruguay River, the event known as *Cruzada Libertadora*. Uruguayan Neoclassical poets' perspective of the expedition is of an extreme exceptionalism; it is something unseen or untold before, unique in the history of mankind:

No suenan las Termópilas, los llanos
de Maraton no suenan;
Platéea y Salamina
cual si no fueran són;
y ya no llenan
Leonídas y Temístocles el Orbe;
que otra gloria más ínclita domina,
y la atencion del Universo absórve.
Esos nombres ilustres se eclipsaron;
Los de Alvear y Brown los reemplazaron²².

Thermopylae do not sound anymore; the plains of Marathon do not sound anymore. This is like, and it is not like Plataea and Salamis. Leonidas and Themistocles no longer gratify the Orb because it now sounds a more distinguished glory and it captivates the attention of the Universe. Those illustrious names were eclipsed; Alvear and Brown replaced them.

Told as the poet did, the local skirmish transcend the limited scope of our borders, becoming a bright chapter in the history of wars. In terms of legitimacy, and this is always interesting – though not unfrequent – there is a pre-eminence of historical memory to the detriment of the poetic one. The everlasting remembrance

²² J. Varela, *Campaña del Ejército Republicano al Brasil, y Triunfo de Ituzaingó. Canto Lírico*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, s. 62–63.

of events is assured by Clio rather than Calliope, and thus, unwritten mythology gives way to written history²³.

Every culture has its negative *exempla* and regarding these, *Parnaso Oriental* is also a commendable display of classical restraint, moderation, and *decorum*. The anthology reduces to an anecdotal minimum any references to foreign (once enemy) powers, like Brazil and Spain. As a result, and letting aside a few exceptions, our brave independent freedom fighters seem to be struggling against some abstract notion of servitude, rather than any specific political force.

Luciano Lira also silences the disgruntled whispers of civil war brewing on the horizon. Juan Antonio Lavalleja disputed our first president's power, Fructuoso Rivera, and the latter took arms against the second one, Manuel Oribe. It was an all-against-all fight that would eventually end in *La Guerra Grande* („the Great War”). However, almost nothing in *Parnaso oriental* informs us about these warlords battling each other in the countryside. For instance, just a few lines, politely veiled by classical allusions, remind us that Lavalleja was in Buenos Aires (May 1836), plotting against the Oribe's government, when Acuña de Figueroa invited him to come back to Uruguay by saying:

Cese ya el ostracismo; ven dichoso
como nuevo Temístocles virtuoso,
no quiera el hado insano
hacer de un Escipión un Coriolano²⁴.

Let the ostracism end now; come back joyfully, like a new virtuous Themistocles, and do not let the insane fate turn a Scipio into a Coriolanus.

²³ Dramatically depicted by Florencio Varela, by a frustrated Apollo trashing his lyre and giving way to the personification of History (F. Varela, *Oda*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, s. 137).

²⁴ F. Acuña de Figueroa, *Oda con el objeto...*, s. 6.

This Themistocles-wannabe is Lavalleja. Like the original one, he had fallen into disgrace and fled to Buenos Aires. The poem, however, does not say a single word about the uprising against the government, something that could very well be described as treason; the comparison is biased too because, according to Thucydides and Plutarch, Themistocles exiled himself when he lost the favor of the Athenian people, which it was not a crime *per se*, but Lavelleja was banished. So, the poet disguises the severity of his scheme and then he amplifies the depiction by invoking the Roman generals. By doing so, Lavalleja is presented with an alternative: to be remembered as a successful strategist or to go down in history as a crazy traitor motivated by revenge.

From his cultured ebony tower, Luciano Lira barely scrutinizes Uruguayan young society and political theater, allowing only very general and very light criticisms to his poetic republic. And, even so, these are more admonitory reprimands than condemnatory notes, and they certainly never reach the *ad hominem* level. On the contrary, the gaucho muse throws blunt and brutal accusations, condemning the crooked actions of government officials, sometimes identified by name or by impish nicknames, presumably well known to everyone²⁵. This is the case of Eugenio Garzón, of whom, thanks to an anonymous „cielito” (a folk song) we know, among many other things, that people called him *Chamusquina* („Scorchy”):

El coronel chamusquina
dicen que el Fuerte quemó
pa que se ardieran las cuentas
del dinero que robó²⁶.

Colonel Scorchy is said to have set the fort on fire to burn down the accounts of the money he stole.

²⁵ *La primitiva poesía gauchesca del Uruguay (1812–1851)*, red. L. Ayestarán, Montevideo 1950, s. 358.

²⁶ *Cielito compuesto por mi amigo Birrinchin*, *ibidem*, s. 363.

In four lines, the man is explicitly accused of two crimes; our gaucho muse is not known for being subtle. And so, letting aside the formal aspects, its general lack of discretion also makes of this little poem an unlikely candidate for Lira's anthology. All in all, the whole *Cielito* names six other politicians of its time, insulting and accusing them of embezzlement and corruption.

On July the 18th, 1830, the first Uruguayan Bill of Rights was sworn. It seems to have been a time of naïve optimism; the solemn and public oath that crowned the event was thought to be a definitive means to overcome any old disagreement. As it often happened in history, written laws were expected to have wonderful consequences, such as economic progress and social well-being for everyone. Contemporary poets reflect that spirit and, so, the Constitution is depicted as the end to the institutional chaos prevailing during the first thirty years of the 19th-century. Accordingly, commemorative odes bloom without limit, each piece more hyperbolic than the next and the authors of the Constitution are celebrated in style, retorting to a well-known stock pile of classical references:

Desde el recinto de legislar, sagrado,
 al dulce seno de la privada vida
 ya vais a descender; ya os ha llegado
 la clausura debida,
 que la toga dejando
 y al trabajo tornando,
 cual otro Cincinato
 Honor de Roma, sed su fiel retrato²⁷.

Now you leave the sacred parliament halls to return to the sweet embrace of home. You have already fulfilled your task, and now, leaving behind your togae and going back to your work, be like another Cincinnatus – Roman jewel – and be true to his example.

²⁷ I. De María, *Oda. Al cerrarse los trabajos parlamentarios de la 2da Legislatura Nacional*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, s. 46.

Reverence to the law is such that it indeed becomes an object of some secular new faith, and as in any neoclassical commemorative ode, Isidoro de María's poem exudes an aura of sacredness or supramundane transcendence. That new judicial body can only be handled by individuals of sublime sobriety and greatness, and in turn, they are out-of-this-world men whose wisdom lights everything around them.

Florencio Varela, singing to the „Jura” (the pledge of allegiance), even concocts a divine apparition, an „august deity, bearing the spoils of war, and an olive branch among them”²⁸. Obviously, she is Minerva. The goddess holds her iron spear high, adorned with Freedom as a badge of honor, while Strife lies defeated at her feet²⁹. Through and through, this ode has a huge solemn performativity, that it reaches a climax when the goddess points at „the sacred tome in which Wisdom engraved the rights of the people”³⁰. The spiritual children of the mythological virgin, faithful to this republican creed, worship the Constitution in some kind of general communion, by which they become one and the same by the shared pledge:

Ellos llegan: con miedo religioso
doblando la rodilla,
de nuevo juran mantenerlo iléso;
y cargar de baldones y mancilla
el nombre del apóstata insolente
que atropellarle en su delirio intente³¹.

They come full of religious fear and bending their knees, swear to keep it [the Bill of Rights] safe and to brand as infamous and shameful the name of the insolent apostates who irrationally may try to run over it.

²⁸ F. Varela, *Oda*, s. 141.

²⁹ *Ibidem*, s. 142.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

I think it is important to point out here that even though that „religious fear” is simply poetic figure here, many of those attending the pledge were illiterate and had good reason to doubt, even to be afraid of the contents of that „sacred tome”. In any case, the social contract that joins mankind under the same political umbrella is the guardian of the pledge; therefore, *Parnaso Oriental* doggedly praises it while warning about any insurrection against the young government, bound to result in chaos and misery:

La ambiciosa anarquía es un torrente,
hórrido abismo de furor cruénto,
que arrebató con ímpetu violento
a la Patria, al Patricio é Inocente³².

The ruthless anarchy is a horrid torrent, an abyss of bloodstained
fury, that snatches away with fierce violence our Fatherland from
the patrician and the innocent alike.

Presumably, this anarchy refers to Lavalleja’s first uprising, which so challenged those poets’ optimism and excessive confidence in the power of the written law. Unfortunately for the literate city reality was far different from its peaceful dream of prosperity and justice, and at the beginning of 1834, Lavalleja once again was raising the specter of civil war.

Although at least someone took it as a joke and wrote a gaucho parodic epic, *La Lavallejada* (something like „The Lavallajiad”; Devoto, 1981b: XVIII–XIX), the astonishing insistence of most poets on peace, unity, and brotherly love we find in *Parnaso Oriental* seems intended to conjure them up in bombastic performative terms rather than to describe an actual state of affairs at the time.

De hoy mas la Patria brillará en la historia
constituída, feliz, independiente³³.

³² F. Delgado, *En las fiestas de Julio de 1832. A la Patria*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, s. 180.

³³ F. Acuña de Figueroa, *Oda con el objeto...*, s. 146.

From now on, our homeland will shine in history as well – established, happy, and free.

This future is endowed with many positive traits, the most important of them being equality and freedom, thought by those poets to be essential human rights. That first Bill of Rights represents the beginning of a new era whose prosperity rivals that of the mythical Golden Age. In Emilio Irigoyen's words, Neoclassical poetry brings together a proud self-affirmation, the longing for an ideal past, and a complete confidence in the future into expressions reminiscent of Virgil's *Arcadia*³⁴. However, this idyllic and exceptionalist vision of Uruguayan Neoclassical poets necessarily points at a desired future rather than at a long-lost past (nonexistent in Uruguay whatsoever).

In Uruguay, *Arcadia's* economic stability depends on livestock farming, multiplying by itself on empty grasslands. Two thousand years after Hesiod, the inhabitants of that young republic (as for many today), the future depended on livestock as the main source of wealth and progress. For that reason, it is not surprising that shepherding is celebrated along with the first Bill of Rights:

Ya el Pastoréo empieza
a anunciar del Estado la grandeza;
antigua como el Mundo
esta fuente de vida,
por la Lei protegida,
difundirá su manantial fecundo:
torna al Pueblo Oriental el siglo de oro,
y el Pastoréo es su mejor tesoro³⁵.

Now it comes the livestock grazing to announce the greatness of our land; ancient as the world itself, this means of livelihood is now protected by law, and it shall deepen its prolific well of wealth. The Golden

³⁴ E. Irigoyen, *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*, Montevideo 2000, s. 42.

³⁵ F. Acuña de Figueroa, *A la Jura de la Constitución en 1830, w: Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, s. 153.

Age returns to the Uruguayan people, whose most valuable treasure is shepherding.

The rural economy had already made its way to the national coat of arms a year before. An ox stands together with a horse (symbolizing freedom), the scales of justice, and the Cerro de Montevideo. As every Uruguayan learn in school, the ox represents both wealth and hard work, as understood by two different but complementary traditions. On the one hand, since classical times, cattle have been a measure of wealth. On the other hand, the ox is linked to a rural, sedentary, and peaceful life, as sung by Virgil in his *Georgicon*.

Although it would take fifty years before industrialization to change the economy and for codes of law and educational programs to produce any substantial change, in 1830, hope was in the air, and Uruguayans thought their little republic had much to offer. Thus, poets fully dedicated themselves to promoting that new country's wealth (real or not), stressing its natural resources as well as its immaterial assets (such as freedom and justice). With doing so, they sought to lure foreigners to take shelter under that „tree of Liberty” that would „lavishly grow” in fertile Uruguayan soil³⁶:

Bajo su sombra aména,
del Támesis al Nilo,
y desde el Volga al Séna,
vendrán los libres á buscar asílo;
y dirá el Mundo al repetir tu nombre,
¡He allí la patria general del hombre!³⁷

Under its pleasant shade, to seek refuge, freemen shall come from every corner, from the Thames to the Nile, from the Volga to the Seine. And the entire world will say, when repeating your name, „Behold the universal homeland of mankind!”

³⁶ F. Acuña de Figueroa, *Oda con el objeto...*, s. 149.

³⁷ *Ibidem*.

Uruguay was going to be the envy of the Old World, depicted not only as a cultivated but also cultured land. In fact, an ode in *Parnaso Oriental* explicitly seeks to ward off the idea of it as an endless and desolate no-man's land, a refuge for unsophisticated indians and vicious bandits:

No soledad y llanos solamente
 el viajero en su marcha irá mirando,
 cuando de Oriente el campo atravesando
 contemple nuestro ser independiente,
 dó quiera verá jente,
 activa y laboriosa:
 dó quier ciudad famosa
 de artes y ciencias utiles enchida,
 do el Ciudadano libertad respira,
 dó la Ley igualmente repartida,
 no la persona, si la causa mira³⁸.

Wandering around, the traveler will see much more than endless and barren plains. When he comes to Uruguay and walks across its fields, he will see our freedom. Everywhere he goes, he will see busy and industrious people. Everywhere he sees, a famous city educated in useful arts and sciences, where the citizen breathes freedom, where the law, applied equally to human beings, does not look at individuals but at justice.

This is how the classical muse of city-literate men depicted the social, political, and cultural reality of that new country. The question is what was the gaucho muse saying in the meantime? Gaucho poetry poses a stark contrast to that of neoclassical poetry, addressing the severe inequalities and paradoxes in place at a larger level; for, in fact, the reality of the urban elite was completely divorced from the one of rural people and their problems. The situation was further aggravated by the fact that it was precisely in the countryside where

³⁸ A. Arufe, *Oda, w: Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 2, s. 56–57.

most cows (that is, wealth) and people (warlords among them) lived. In other words, the literate city and its dreams of peace were sitting on a powder keg that could go off at any moment with an uprising of the marginalized masses asserting their claims.

A parenthesis is needed here because the gaucho muse is an urban creature, born of nativist dreams, yes, but very much nurtured in the city like her classical sister. By no means does gaucho poetry represent a real popular culture, as opposed to the high one. However, unlike her sister, who concerns herself only with extraordinary events in the cultured language of the sublime, the gaucho muse addresses everyday life issues, mimicking gaucho and folk speech. Accepted this grotesque oversimplification, in *Diálogo de dos gauchos* („Dialogue between two gauchos”), Manuel Araúcho explains the fraught relationship between city and countryside people.

On the one hand, bread is expensive because bakers refuse to knead dough if they do not use wheat bought at unreasonably high prices, to make profit; on the other, the landowners do not pay their debts on grounds of being bankrupt. On the face of it, neither with bread nor with money, Trejo – one of the two gauchos – offers the other one a practical, albeit brutal relief:

Vamos al rodeo, amigo,
Que nos dé el viento del campo,
Porque ya estoi mui caliente,
Y puede tentarme el diablo.
De irme al pueblo agora mismo,
Y con un garrote, á palos
Comenzar por los del pan
Y acabar por los quebraos³⁹.

Let's take the longer road instead, pal, so we can feel some cool wind on our faces. I'm already fumin', and the devil might coax me to go

³⁹ M. Araúcho, *Diálogo de dos gauchos. Trejo y Lucero*, w: *La primitiva poesía gauchesca del Uruguay (1812–1851)*, red. L. Ayestarán, Montevideo 1950, s. 413.

to town rite now and to beat the pulp out of the bakers first and the broken ones later.

The poetic process of national building could not hide the many cracks and fractures that resulted from the enforced coupling between two different worlds and realities, mutually opposed and mutually deaf to one another. The gaucho poetry strove to make visible other characters of the emancipatory process while not really sharing the republican project at the end of it. Uruguayan Neoclassicism, on the other hand, only reached out to the city population, the only one that could understand its classical references. So, in summary, *Parnaso Oriental* is a nation-building dream of the literate city on paper. In practice, the effort should have considered that other part of society, angry, as we saw, at bakers and landowners. And I say „it should have” because clearly it did not.

The project failed, and the Neoclassicism ideologically backing that project failed as well. Shortly after 1830, most literary and political sensibilities expressed their preference for the muse wearing poncho and espadrilles or the new contender, the Romantic one, always fainting and full of regrets, who had recently arrived from Europe.

No matter how severely wounded, classical tradition never truly dies: even though she was cast aside and reviled by critics, a hundred years later, the family silver rose to shine again in the Río de la Plata with the advent of Latin American Modernism. By then, our muse was hardly recognizable and no longer carried a sword, preferring instead a shepherd’s crook and pastoral clothing.

Bibliography

Quoted Sources

- Cielito compuesto por mi amigo Birrinchin, w: *La primitiva poesía gauchesca del Uruguay (1812–1851)*, red. L. Ayestarán, Montevideo 1950.
- Acuña de Figueroa F., *Himno, declarado nacional por el superior decreto de 8 de julio de 1833*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.
- Acuña de Figueroa F., *Oda con el objeto de solemnizar la jura de la constitución del Estado Oriental del Uruguay*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.

- Acuña de Figueroa F., *A la Jura de la Constitución en 1830*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.
- Acuña de Figueroa F., *En el 25 de mayo de 1836*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, Montevideo 1981.
- Acuña de Figueroa F., *Al fausto día del Excmo. Sr. Presidente de la República, Don Manuel Oribe. Himno*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, Montevideo 1981.
- Acuña de Figueroa F., *Oda*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, Montevideo 1981.
- Araúcho M., *Diálogo de dos gauchos. Trejo y Lucero*, w: *La primitiva poesía gauchesca del Uruguay (1812-1851)*, red. L. Ayestarán, Montevideo 1950.
- Araúcho M., *A la libertad de su patria. Oda*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.
- Arufe A., *Oda*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 2, red. P. Devoto, Montevideo 1981.
- Delgado F., *En las fiestas de Julio de 1832. A la Patria*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.
- De María I., *Oda. Al cerrarse los trabajos parlamentarios de la 2da Legislatura Nacional*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, Montevideo 1981.
- Martínez J., *La libertad más acendrada y Buenos Aires vengada*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 3, Montevideo 1981.
- Varela F., *Oda*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.
- Varela J., *Campaña del Ejército Republicano al Brasil, y Triunfo de Ituzaingó. Canto Lírico*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, red. P. Devoto, Montevideo 1981.

Quoted critical bibliography

- Achúgar H., *Parnasos fundacionales. Letras, nación y estado en el siglo XIX*, w: *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, red. H. Achúgar, Montevideo 1998.
- Ayestarán L., *La primitiva poesía gauchesca del Uruguay (1812-1851)*, Montevideo 1950.
- Bauzá F., *Estudios Literarios*, Montevideo 1885.
- Devoto P., *Prólogo*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 1, Montevideo 1981.
- Devoto P., *Prólogo*, w: *Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, vol. 2, Montevideo 1981.

VARIA

Irigoyen E., *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*, Montevideo 2000.

Karamán O., *De la República de las Letras a la República Oriental del Uruguay. El neoclasicismo en la formación del Estado y el sujeto nacionales (1811-1837)*, Vancouver 2010.

Rama Á., *La ciudad letrada*, Montevideo 1998.

Real de Azúa C., *De los Orígenes al Novecientos*, Montevideo 1968.

Rocca P., *Poesía y Política en el s. XIX. Un problema de Fronteras*, Montevideo 2003.

Victoria Herrera

VICTORIA HERRERA – associate Professor (Latin Language and Latin Literature) at the Department of Classics (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República). Head of Department of Department of Classics (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República).

Okladki z Painta, boski *coaching* i mohery, czyli o literaturze chrześcijańskiej słów kilka

Kościół i jego obecność w literaturze idealnie nadają się na *retelling* przypowieści o synu marnotrawnym. Niegdyś mecenas sztuki, poławiacz i sponsor artystów, otoczony aurą wiedzy, władzy i autorytetu, *trendsetter* w dziedzinie estetyki, dziś popularyzator taniego kiczu, zamknięty w kółku wzajemnej adoracji, która trąci myszką – i nie chodzi tu o wierność tradycji, lecz o przestarzałe formy jej prezentowania. Nadzieją napawa jednak to, że ów „syn marnotrawny” być może – za sprawą niektórych prężnie rozwijających się wydawnictw, dostrzegających zmiany na rynku i kierujące nim trendy – wróci kiedyś do „domu”, czyli do bycia samoświadomym i decyzyjnym, oraz odzyska utracony autorytet i pozycję. Do tego jednak droga długa i kręta. Dlaczego?

Obserwując rynek wydawniczy skoncentrowany wokół Kościoła, skłaniam się ku refleksji, że dominuje na nim kilka kategorii, które jednocześnie wyróżniają go i separują od reszty czołowych wydawnictw monopolizujących koncerty takie jak Empik, Świat Książki czy Bonito. Swój podział oprę na ofercie oficyn wydawniczych: Esprit, Znak (nieco już odchodzący od nurtu religijnego, ale jednak wciąż z nim kojarzony), Edycja Świętego Pawła, Vocatio, Jedność, Pallotinum, Espe i RTCK. Będzie to punktem wyjścia do dalszych rozważań.

Śledząc katalog powyższych wydawnictw, można wyróżnić kilka obszarów, którymi się zajmują, i wyodrębnić pewne podgatunki literatury chrześcijańskiej. Jest to mój autorski podział, w którym pomijam publikacje takie jak podręczniki i pomoce naukowe dla katechetów.

Literatura dewocyjna

Jest to obecnie czołowa i najobszerniejsza kategoria, na którą składają się: opracowania i tłumaczenia Pisma Świętego (Vocatio, Pallotinum, Edycja Świętego Pawła), modlitewniki (Esprit, Edycja..., Pallotinum), akty zawierzenia oraz multum „świętych obrazków” okraszonych modlitwami. Towar pożądaný w każdej szanującej się parafii i... często tylko tam. Choć pozycje te reklamowane są szumnie, także za pomocą tzw. katolickich influencerów, ich specyfika skazuje je na ściśle określony krąg odbiorców. Można wydać Biblię najpiękniej na świecie, można sprzedawać paginatory w każdym kolorze, jaki istnieje, zrobić miejsce na *journaling* i poprosić samego papieża o imprimatur, znaleźć modlitwę w każdej sprawie, jednak wciąż będzie to towar dedykowany konkretnej grupie. To jednocześnie zaleta, ale i pułapka – bo ile egzemplarzy Biblii może mieć w domu chrześcijanin? Z ilu różnych rodzajów modlitewników korzysta nawet najbardziej pobożna osoba? Trudno to policzyć, trudno też powstrzymać *church fast publishing*, jakie czasami za tym idzie. Mogę mieć na półce Biblię wartą milion złotych, która ma złote kartki i diamentowe litery. Żaden z niej jednak pożytek, jeśli nie będę jej czytać i żyć zgodnie z jej zasadami.

Problem tej kategorii literatury chrześcijańskiej wynika też z tego, że pewne wydawnictwa, jak Edycja Świętego Pawła czy Pallotinum, zbudowały swoją markę między innymi na publikacjach tego typu, zwłaszcza wydaniach Pisma Świętego. Trudno więc innym, mniejszym lub mniej znanym wydawcom wejść na rynek z podobnym produktem, dlatego proponują oni edycje udziwnione, np. Pismo Święte dla kobiet, z komentarzem takim i owakim, Biblia dla oazowiczów, Biblia Pierwszego Kościoła itp. A przecież Pan Bóg wciąż jest ten sam.

Literatura hagiograficzna

Żywoty świętych – znanych i takich, o których istnieniu nikt nie wie? *Voilà!* Wydawnictwa chrześcijańskie oferują cały wachlarz pozycji poświęconych tym, którzy cieszą się teraz zasłużonym życiem wiecznym. Chcesz gotować jak święta Hildegarda, modlić się jak Rita, być mądrym jak święty Augustyn, być znakomitą panią domu

niczmy Beretta-Molla, a może świętną i świętą narzeczoną (nawet zanim znajdziesz narzeczonego)? Nie ma problemu. Żywoty świętych żyjących przed wiekami, a także tych z czasów nam bliższych zajmują równie wysokie miejsce na listach sprzedaży co modlitewniki. W końcu, jak wynika z nauki Kościoła, „świętych obcowanie” jest nam szczególnie potrzebne. Szkoda, że często obcujemy z nimi w sposób zbyt wyidealizowany. To, co cechuje literaturę hagiograficzną, to nieznośny patos, czasem tak wielki, że trudno traktować go poważnie. Choć święci przebywają już w Niebie, to opisując ich losy, warto ściągnąć ich trochę na Ziemię (za co na pewno się nie obrażą), by ich przysły naśladowca mógł nawiązać z nimi relację, poczuć bliskość i utożsamić się, a potem wspólnie wyruszyć w górę. I o to chyba chodzi w „świętych obcowaniu”.

Mam ogromny problem z tą kategorią w literaturze, bo choć jej cel jest szczytny i ważny, a postacie świętych i ich postawy naprawdę niesamowite, to forma ich popularyzacji często jest niezbyt przystępna. Brakuje nam powieści, nowelek, etiud literackich opartych na biografiiach, które prezentowałyby te osoby w taki sposób, aby młody człowiek mógł po nie sięgnąć i powiedzieć: „Wow, chciałbym tak żyć” – tak samo, jak mówi sobie przy czytaniu jakiegoś dobrego fantasy czy książki z gatunku Young adult. W czasach trudnych, gdy tylu ludzi nie wie, jak żyć i kim być, tacy świetni i święci bohaterowie są nam szczególnie potrzebni. Dlatego jestem o wiele większą fanką poezji typu „33 dni ze Świętym Józefem” niż przesłodzonych i wyidealizowanych hagiografii. Bo święci – i to ich najpiękniejsza cecha – byli przecież ludźmi Nieba, którzy wędrowali przez życie w kurzu codzienności.

Literatura historyczna, zwłaszcza dotycząca historii Kościoła katolickiego

Rola Kościoła w kształtowaniu cywilizacji europejskiej jest znacząca – więcej, gdyby nie chrześcijaństwo nasza cywilizacja najpewniej byłaby dziś daleko w tyle. Zagadnieniom tym poświęcone są liczne publikacje, dotyczące zarówno historii Kościoła, jak i historii powszechnej, w których przoduje Biały Kruk oraz IPN, ale w zeszłorocznym

plebiscycie Wydawców Katolickich „Feniks” wyróżniono także publikację Wydawnictwa UKSW. To ważne pozycje, które traktują o ciekawych aspektach przeszłości i mogłyby istotnie wzbogacić naszą świadomość historyczną – tym bardziej szkoda, że wielu miłośników historii w ogóle do nich nie dociera. Wielu potencjalnych czytelników, widząc, że są one wydane pod szyldem Kościoła, unika ich jak ognia. Może to kwestia niewłaściwej strategii promocyjnej, może domniemanej stronnictwa – trudno ocenić, ale trudno też pogodzić się z brakiem popularności tych jakże wartościowych pozycji.

Literatura dla dzieci i młodzieży

Czy w Kościele są jeszcze młodzi? Oczywiście, Światowe Dni Młodzieży czy Lednica pokazują to dobitnie, a różne pielgrzymki do tej obecności zapraszają. Czy jednak Kościół ma dla tej grupy wiernych literaturę? Cóż, próbuje mieć. Wydawnictwo Espe i jego cykl „Opowieści z wiary”, kilka książek młodzieżowych wydanych przez Esprit, gros książeczek dla dzieci, publikowanych przez Siostry Loretanki czy Wydawnictwo Jedność – trochę się tego znajdzie. Biblia dla dzieci? Jest i ona. Biblia w komiksie? Czemu nie! Historie świętych i wielkich proroków, kolorowanki, opowiadki o aniołach – są i takie. Luka wiekowa powstaje jednak gdzieś między dziesięcio- a dwudziestolatkami. Wydawnictwom chrześcijańskim daleko do We need Ya czy innych czółowych wydawców Young adult. Daleko do tego, by młodzież nagrywała Tik Toki czy wstawiała artystyczne zdjęcia na Instagrama, promujące książki z Bogiem w roli głównej. A szkoda. Bo jest to swego rodzaju nisza, która przy odpowiednim zagospodarowaniu mogłaby przynieść piękne owoce. Przecież w liceum, w pierwszym zakochaniu, w przyjaźniach na całe życie i na tydzień, w wakacyjnych przygodach – wszędzie jest Bóg. Tylko jakoś nikt o Nim nie opowiada. A jeśli już, to przechodzi to niestety bez echa, zepchnięte przez falę najnowszych hitów z zagranicznego Tik Toka, książek dla młodzieży, które „zmieniają twoje życie”, a potem, gdy tylko spadną zasięgi na Instagramie, wszyscy o nich zapominają.

Jak zagospodarować tę niszę? Wydaje mi się, że wydawnictwa skupione wokół Kościoła powinny wyjść do młodzieży poprzez media

społecznościowe bądź też utworzyć swoje młodzieżowe odnogi, tak jak Znak. Nieudolne, często archaiczne w formie posty nie trafiają do młodych. Sama tego doświadczyłam, gdy ukazała się moja młodzieżowa powieść z Bogiem w fabule. Trudno było się z nią przebić przez zalew promocyjny innych wydawnictw i wcale się temu nie dziwię – oni robią to dobrze, bo wiedzą, do kogo chcą trafić. W Kościele jeszcze nam tego brakuje. Być może, gdyby powierzyć to młodym, poszłoby lepiej, co widać chociażby na przykładzie Wydawnictwa Góttów i jego pisma „Wzrastanie”, które w 80 procentach tworzą młodzi ludzie skupieni wokół wspólnoty KSM. Oni pociągają innych. I tego potrzebuje nie tylko literatura, ale Kościół w ogóle.

Literatura poradnikowo-motywacyjna

W jednej z recenzji Biblii na portalu Goodreads przeczytałam kiedyś, że Pismo Święte jest jak książka fantasy z elementami broszury coachingowej. Coś w tym jest i wydawnictwa skupione wokół Kościoła świetnie zdają sobie z tego sprawę, publikując mnóstwo poradników dotyczących zarówno pielęgnacji ducha, jak i ciała – gotowania, związków, ubioru, pracy czy prowadzenia domu. Słowem – na wszystko znajdzie się rada, wręcz boska. Boży *coaching* wsparty przez influencerów i mówców ma się dobrze – Esprit, Jedność czy Edycja Świętego Pawła zdają się umiejętnie to wykorzystywać. Nie dość, że cały regał w Empiku zajmują poradniki, z których dowiesz się, jak masz jeść, spać, kochać i żyć, to wydawcy spod znaku Królestwa Niebieskiego dorzucają jeszcze parę wskazówek, jak wierzyć i tą wiarą żyć na co dzień. Osobiście bardzo lubię program motywacyjny z księdzem Pawlukiewiczem, ale gdyby mi się znudził, to ludzie z RTCK przygotowali też Szustaka, Kowalskiego, paru raperów i wielu innych. Jest w czym wybierać.

Publicystyka chrześcijańska, reportaże, wywiady

Chociaż portale Aleteia, Deon czy Stacja7 działają prężnie, przyciągając wciąż nowych odbiorców (albo hejterów, bo co to by była za inicjatywa bez opozycji!), nie samym internetem człowiek żyje i wielu dziennikarzy decyduje się też na zaistnienie w formie papierowej.

Agata Puścikowska, Robert Tekieli, Wojciech Wencel i inni autorzy skupieni wokół „Gościa Niedzielnego” czy „Frondy”, laureaci Nagrody Wydawców Katolickich „Feniks” i dziennikarze pracujący dla Radia Warszawa, Profeto czy Jasna Góra – co rusz pojawiają się w ofercie wydawniczej Esprit, Edycji Świętego Pawła czy Znak. To dobrze, głos inteligencji katolickiej powinien być obecny w przestrzeni publicznej, również internetowej. Ludzie Kościoła chcą wiedzieć, chcą dyskutować, wyrażać swoje opinie. Czasem brakuje jednak odwagi, by mówić głośno, by nie bać się słowa. Świat przyzwyczaił się do tego, że Kościół – cokolwiek by się mu nie zrobiło i co by się o nim nie powiedziało – zawsze nadstawi drugi policzek. Nie. Biblia jest bardzo mocna w swoim przekazie, w sprawach zasadniczych Jezus wypowiada się stanowczo i zdecydowanie. Dobro i miłosierdzie nie mogą oznaczać braku asertywności i własnego zdania. Dlatego ludzie Kościoła również nie powinni bać się wypowiadać głośno, choćby poprzez publikacje literackie.

Literatura kaznodziejsko-klerykalna

Ci, którzy uważają się za wierzących nie-praktykujących i zarzekają się, że wierzą w Boga, ale nie w instytucję Kościoła, być może odnajdą się w „Kościele papierowym”, a raczej jego wycinku, jakim są wszelkiej maści kazania. Kto nie zdążył posłuchać ks. Pawlukiewicza, kto jest fanem o. Szustaka lub o. Nowaka, komu podoba się czarny jak sutanna humor ks. Kowalskiego, ten na pewno znajdzie coś dla siebie w szerokiej ofercie kazań, rozważań i przemysłów kościelnych kaznodziejów. Myśli na dobry dzień, kazania na Wielki Post, trochę o miłości, radości, pieniądzach, relacjach, śmierci – czego dusza za-pragnie, to na pewno któryś z wielebnych wam powie, a jakieś boże wydawnictwo ochoczo wyda. Są księża celebryci, są i mistycy – do wyboru, do koloru.

Do koloru, nieraz niezbyt pasującego do reszty są też niestety okładki w wielu chrześcijańskich publikacjach. I mimo iż wątek jest poboczny, warto nadmienić, że choć grafika komputerowa, wspierana przez AI, rozwija się prężnie, a graficy mają do wyboru coraz nowsze i lepsze narzędzia, wiele okładek wydawnictw katolickich wygląda

jak z epoki Painta, jakby ich twórca po prostu nałożył tekst na losowo wybrane stockowe zdjęcie z internetu. Font niepasujący do stylu, najczęściej Cinzel lub Times New Roman, przypadkowe kolory – budzi to niesmak, zwłaszcza gdy przypomnimy sobie, z jakim kunsztem i pieczołowitością zdobione były niegdyś świątynie. Budujemy dom boży na Jego chwałę? Alleluja, róbmy to dobrze! A przecież publikacje również są na Jego chwałę. Powinny więc swoim poziomem nawiązywać do najlepszych praktyk dekoratorów kościelnych wewnątrz. RTCK, Znak, Edycja Świętego Pawła już to rozumieją, Esprit także się rozwija, reszta wciąż się uczy. I dobrze, bo kiczu w Kościele jest aż nadto i przyzna to każdy, kto choć raz był na odpuszcie lub odwiedził targowiska pod Jasną Górą. Różańców na pęczki, figurek jeszcze więcej, książek od groma, a przecież – jak w modlitwie – liczy się jakość, nie ilość.

Literatura chrześcijańska idzie w dobrym kierunku, rozwija się prężnie i stara się docierać również do odbiorców spoza jej naturalnych kręgów. Pytanie, czy uda jej się zachować przy tym swoją tożsamość, nie naginając się do reguł świata.

Z pewnością potrzebujemy literatury, która będzie odrywała nas od Ziemi i przybliżała do Nieba, która będzie miała w sobie jakiś boski pierwiastek, będzie prowadziła nas ku górze, a jednocześnie pomagała poruszać się tu, na dole. Potrzebujemy świadomych, silnych wydawców, którzy, nie ulegając bezmyślnie wpływowi świata, będą jego uważnymi obserwatorami i mądrze wykorzystają jego najlepsze pomysły, obracając je ku Dobru. Bo przecież z tego świata zostanie tylko tyle: „poezja i dobroć” – jak pisał Norwid. Trzeba więc zadbać nie tylko o Słowo, ale i słowo. Jestem pewna, że wydawcy chrześcijańscy w pewnym momencie to zrozumieją, wyjdą z koła wzajemnej adoracji, dostrzegą własne błędy i braki, by przekuć je w oręż – nie tylko na swoją, ale i na Boga chwałę. Amen, niech tak się stanie.

Weronika Maria Pawlak

VARIA

WERONIKA MARIA PAWLAK – studentka polonistyki na UKSW w Warszawie.
Autorka poczytnych książek zaliczanych do literatury młodzieżowej, m.in. *Trylogii Sercowskiej*, na którą składają się pozycje: *Nie całuj się pod kapliczką*, *Pokochaj mnie pod uniwersytetem*, *Poślub mnie nad rzeką*.